



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

El Color en la Arquitectura Precolombina del Perú: Un
Análisis Comparativo entre las Culturas del Periodo
Formativo, Moche, Wari, Yschma e Inca.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Arquitectura Avanzada, Paisaje,
Urbanismo y Diseño

AUTOR/A: Paredes Sanchez, Arturo

Tutor/a: Serra Lluch, Juan de Ribera

Cotutor/a: Torres Barchino, Ana María

Cotutor/a externo: Vargas Febres, Carlos Guillermo

CURSO ACADÉMICO: 2024/2025

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

El Color en la Arquitectura Precolombina del Perú

Un Análisis Comparativo entre las Culturas del Periodo Formativo, Moche, Wari,
Yschma e Inca



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Máster Universitario en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño

AUTOR: Arturo Alejandro Paredes Sánchez

TUTORES: Juan Serra Lluch - Ana Torres Barchino - Carlos Vargas Febres

Curso Académico 2024/2025

RESUMEN

En el antiguo Perú, el rol de la arquitectura iba más allá de ser el escenario de la vida espiritual y cotidiana de sus habitantes, servía también como principal medio de comunicación entre ellos. Los muros, rampas y vanos de sus edificaciones eran recubiertos de colores saturados, y portaban iconografías en relieves polícromos que relataban con imágenes sus creencias religiosas y estructura política.

Es en este vasto legado arqueológico y cultural de las sociedades precolombinas del país, que se evidencia un conocimiento y dominio del color muy desarrollado, que va desde los métodos de obtención de pigmentos hasta su uso como una herramienta más de diseño arquitectónico. El color cumplía un rol que transcendía la función decorativa y simbólica, transmitiendo información sobre la función, jerarquía e importancia de los espacios.

La presente investigación ofrece un panorama general de la evolución que tuvo el uso del color en la arquitectura del Perú Precolombino. Para lo cual, se establecen como casos de estudio, los complejos arqueológicos más importantes del país que utilizaron policromía en sus edificaciones ceremoniales y religiosas, buscando que difieran en ubicación, cronología y en la cultura a la que pertenecen. Se procede a la búsqueda y catalogación de la información disponible de cada uno de ellos, traduciéndola al lenguaje de representación arquitectónica, y generando información gráfica como planos, axonometrías y simulaciones 3D. Esto permite determinar no sólo las paletas de colores utilizadas, sino que también las estrategias e intenciones cromáticas detrás de ellas. Finalmente, con los resultados obtenidos se realiza un análisis comparativo que permite establecer nexos sobre las formas de aplicar color en las culturas y caracterizar su transformación a lo largo del tiempo.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura Precolombina, Color, Perú, Decoración, Sitios Arqueológicos

ABSTRACT

In ancient Peru, architecture was more than merely the setting for spiritual and everyday life—it also functioned as the principal means of communication among inhabitants. Walls, ramps, and openings were coated in saturated hues and adorned with polychrome reliefs whose iconography narrated religious beliefs and political organization.

Within this vast archaeological and cultural legacy of pre-Columbian societies, we find sophisticated knowledge of color, from pigment-production techniques to its deliberate use as a design tool. Chromatic treatment transcended decoration and symbolism, conveying information about each space's function, hierarchy, and significance.

This study presents an overall view of how the use of color evolved in pre-Columbian Peruvian architecture. It examines the country's foremost archaeological complexes that employed polychromy in ceremonial and religious buildings, deliberately choosing sites that differ in location, chronology, and cultural affiliation. Available data for each complex were gathered and catalogued, then translated into architectural-representation formats—plans, axonometric drawings, and 3-D simulations—revealing not only the color palettes used but also the strategies and chromatic intentions behind them. A comparative analysis of the results establishes connections in color application across cultures and characterizes its transformation over time.

KEYWORDS:

Pre-Columbian architecture; color; Peru; decoration; archaeological sites

RESUM

A l'antic Perú, l'arquitectura era molt més que l'escenari de la vida espiritual i quotidiana: exercia també de principal mitjà de comunicació entre els habitants. Els murs, rampes i obertures es recobrien de colors intensos i s'ornamentaven amb relleus policroms la iconografia dels quals narrava les creences religioses i l'organització política.

En este vast llegat arqueològic i cultural de les societats precolombines s'evidencia un profund coneixement del color: des dels mètodes d'obtenció de pigments fins al seu ús conscient com a ferramenta de disseny arquitectònic. El tractament cromàtic transcendia la mera funció decorativa o simbòlica, transmetent informació sobre la funció, jerarquia i importància dels espais.

Este treball ofereix una visió global de l'evolució de l'ús del color en l'arquitectura peruana precolombina. Per a això s'han seleccionat com a casos d'estudi els complexos arqueològics més rellevants que aplicaren policromia en les seues edificacions cerimonials i religioses, assegurant la diversitat d'ubicació geogràfica, cronologia i adscripció cultural. S'ha recopilat i catalogat tota la informació disponible de cada jaciment i s'ha traduït al llenguatge de la representació arquitectònica mitjançant plànols, axonometries i simulacions 3D. Açò ha permés determinar no sols les paletes cromàtiques utilitzades, sinó també les estratègies i intencions darrere d'elles. Finalment, un anàlisi comparatiu dels resultats estableix vincles sobre les formes d'aplicar el color entre cultures i en caracteritza la transformació al llarg del temps.

PARAULES CLAU:

Arquitectura precolombina; color; Perú; decoració; jaciments arqueològics

ÍNDICE

	1. INTRODUCCIÓN	9
	2. OBJETIVOS	16
	Objetivo General:	17
	Objetivos Específicos:	17
	3. METODOLOGÍA	19
	Selección de Casos de Estudio	21
	Reconstrucción Digital de los Sitios Arqueológicos	23
	La Versatilidad del Color en la Arquitectura Contemporánea	24
	Estrategias Cromáticas	24
	Intenciones Cromáticas	31
	4. MARCO TEÓRICO	37
	El Perú Antiguo	39
	Cronología de las Culturas Desarrolladas en el Perú Antiguo	39
	La Arquitectura en el Perú Antiguo	40
	El Rol de Arquitectura en las Culturas del Antiguo Perú	40
	El Arte Mural presente en las construcciones del Perú Antiguo	41
	El Color en la Arquitectura del Perú Antiguo	42
	Pigmentos y Técnicas Empleados en el Arte Mural	42
	El Significado del Color vinculado al Arte Mural	44
	La Iconografía empleada en el Arte Mural	45
	Las Remodelaciones del Arte Mural	47

5. CASOS DE ESTUDIO	49
TEMPLO VENTARRON	52
PERIODO FORMATIVO:	52
TEMPLO VENTARRÓN	54
FASE II – RECINTO CULMINANTE - FACHADA	61
HUACA DE LA LUNA	87
CULTURA MOCHE:	87
HUACA DE LA LUNA	91
PLAZA CEREMONIAL Y PLATAFORMA I – FACHADA NORTE	99
PLAZA CEREMONIAL – RECINTO ESQUINERO	122
PATIO DE ROMBOS	128
ALTAR	140
TEMPLO PINTADO	149
CULTURA YSCHMA:	149
TEMPLO PINTADO O TEMPLO DE PACHACAMAC	153
TAMBO COLORADO	180
CULTURA INCA:	180
TAMBO COLORADO	183
EDIFICIO NOROESTE	195
6. RESULTADOS	211
Fichas de Análisis Comparativo	212
Ficha de Análisis N°1: Gammas Cromáticas	212
Ficha de Análisis N°2: Estrategias Cromáticas	213

	Ficha de Análisis N°3: Intenciones Cromáticas	214
	7. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN	216
	Gamas Cromáticas	217
	Estrategias Cromáticas	221
	Intenciones Cromáticas	224
	8. CONCLUSIONES	228
	9. AGRADECIMIENTOS	235
	10. REFERENCIAS	238
	11. LISTADO DE FIGURAS	245
	12. LISTADO DE TABLAS	257

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los pilares de la riqueza cultural del Perú se encuentra en su amplio patrimonio arqueológico, el cual, además de atraer al turismo y consolidarlo como uno de los países con mejor oferta cultural en el mundo, también lo ha convertido en un atractivo destino académico para la investigación arqueológica. El ministro de Cultura, Luis Castillo, ya señalaba en el Congreso Nacional de Arqueología del 2019 (Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú, 2019), que el territorio peruano se desarrolla cada año una temporada de excavaciones que cuentan con la participación de las universidades más importantes del mundo en más de 100 de proyectos de investigación. Asimismo, existen múltiples instituciones extranjeras formadas en países como Francia, Estados Unidos y Alemania, que cuentan con equipos de investigación que se especializan en estudios andinos, cuya inversión académica y económica ha permitido obtener resultados que esclarecen cómo era la vida en el Perú Antiguo desde aspectos sociológicos, artísticos y materiales. Es en esta última dimensión donde se enfoca la presente investigación.

El patrimonio material más tangible y próximo al contacto directo con las personas es el arquitectónico. Si bien hasta fines del siglo XX su estudio se centró en analizar funcional y morfológicamente los restos arqueológicos, hay un rasgo que se ha tocado en su mayoría como un elemento meramente decorativo y superficial: el color. En este ámbito, el Perú cuenta innumerables muestras del uso del color en sus centros arqueológicos, desde los imponentes murales polícromos en el norte del país que relataban las creencias religiosas y prácticas cotidianas de la cultura Mochica, hasta templos pintados del Imperio Incaico en la zona centro y sur, los cuales seguían patrones de color que se adaptaban a los elementos arquitectónicos de los centros ceremoniales. Es evidente que el color cumplía un rol fundamental en la arquitectura desarrollada por las civilizaciones precolombinas, tal y como señala Ávila (2011): “El color es una de las vías mediante la cual el mundo (cosas, personas, lugares) se incorpora sensiblemente a la práctica social.

Las investigaciones previas sobre el color en la arquitectura se han enfocado principalmente en dos aspectos: el simbólico y el científico. El primero destaca el significado que le asignaban las culturas prehispánicas a los colores que utilizaban, y cómo hacían referencia a su cosmovisión y tradiciones. El segundo permite reconstruir la cadena

operativa que seguían para aplicar el color en sus edificaciones, desde la obtención de pigmentos y su composición hasta las técnicas de preparación de las superficies.

Sobre el enfoque simbólico, Kauffman Doig (2002) señala su importancia para entender el imaginario espiritual y religioso de las culturas a las cuales pertenecieron. Permite determinar el nivel de desarrollo alcanzado por una sociedad en cuanto a sus habilidades técnicas y artísticas, desglosando los componentes que fueron requeridos para su edificación e infiriendo los cambios que sufrió la sociedad a lo largo del tiempo y las relaciones de intercambio que tuvieron con otras culturas. En cuanto al segundo, se encarga de identificar los colores empleados utilizando sistemas de notación cromática y analiza la composición química y las propiedades físicas de los pigmentos utilizados.

Como antecedentes de investigación al primer enfoque, se destaca el trabajo de las universidades públicas y privadas nacionales, como la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través de su Boletín de Arqueología PUCP, recibe y publica investigaciones sobre la arqueología precolombina en las zonas de los andes, selva y también a nivel de Sudamérica. Asimismo, fondos editoriales de entidades bancarias, como el Banco de Crédito del Perú, ha permitido la publicación de colecciones especializadas sobre las manifestaciones artísticas y la arquitectura del Perú antiguo, que rescatan el trabajo de arqueólogos pioneros. En cuanto a la participación del gobierno nacional, a través del Ministerio de Cultura que gestiona los proyectos de conservación de cada sitio arqueológico, cuenta con diversas publicaciones que catalogan los restos encontrados y presentan los avances de sus investigaciones. Entre los títulos seleccionados se encuentran:

- Max Uhle y el Perú antiguo (Kaulicke, 1998)
- Los complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán: del Precerámico al Formativo en el valle de Lambayeque (Alva Meneses, 2008)
- Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica (L. J. Castillo, 1989)
- Pinturas y pintores en Pachacamac: un estudio multidisciplinario del Edificio B15 (Colonna-Prete et al., 2019)
- El templo viejo de Pachacamac: nuevos aportes al estudio del Horizonte Medio (Franco & Paredes, 2000)

⦿ Los colores de Tambo Colorado: una reevaluación (J.-P. Protzen & Morris, 2012)

En cuanto al enfoque científico, los antecedentes comprenden investigaciones realizadas en diversos sitios arqueológicos que cuentan con murales polícromos. Entre ellos, encontramos los proyectos desarrollados por el Instituto Francés de Estudios Andinos, el cual actúa como nexo entre los investigadores franceses y europeos con los países donde se encuentra el patrimonio arqueológico, ofreciendo diversas plataformas de publicación científica, formación especializada, y apoyo económico. Destacan los avances en la metodología denominada "arqueometría" que analiza las propiedades físicas y químicas de los vestigios para obtener información exacta sobre su composición, procedencia, antigüedad y estado de conservación. En cuanto a su aplicación al estudio del color, la antropóloga e investigadora, Veronique Wright señala:

"Estas primeras investigaciones permiten entender el método de elaboración de la mezcla colorante arqueológica, la naturaleza y las proporciones de cada producto. En segundo lugar, las informaciones adquiridas sobre la composición de la mezcla colorante pueden dilucidar las problemáticas de procedencia de los materiales empleados. Asimismo, la puesta en evidencia de elementos "trazas" o "marcadores" permite trabajar la localización de los lugares de ex- tracción explotados por los artesanos. Finalmente, la observación macro y microscópica de las capas pictóricas proporciona datos sobre las herramientas empleadas en el proceso de elaboración de la pintura mural, para preparar el soporte o aplicar la mezcla colorante." Wright, pp. (2014, pp. 183–184)

Las investigaciones tomadas del IFEA son:

- Avances recientes en datación y arqueometría en los Andes (Ghezzi & Salcedo, 2018)
- Pigmentos minerales en la Huaca Tacaynamo (Chan Chan, Perú) (Brooks et al., 2008)
- Pinturas murales en el antiguo Perú: El caso de Tambo Colorado, valle de Pisco (Wright, Pacheco, et al., 2015)
- Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social (Wright, 2010)

Se observa por tanto que los enfoques a través de los cuales se plantea el estudio del color en la arquitectura de las culturas del Perú antiguo, sean simbólicos o científicos, no siguen un enfoque arquitectónico. Sobre ello, Ávila (2011) señala que esta forma de abordar la investigación, deja de lado la influencia que tuvo el color tanto en la experiencia del usuario en el edificio como en las actividades que realizaba dentro de él. Es por ello que plantea priorizar el estudio de los fenómenos perceptivos que generaban los colores y las relaciones cromáticas entre ellos sobre el estudio de los colores en sí mismos.

Esta opinión es compartida por los arquitectos peruanos Sandra Barclay y Jean Pierre Crousse (Abalos-Ramos & Llopis, 2019), quienes, en una entrevista para la *Revista En Blanco*, señalan que la arquitectura es condicionada por la identidad cultural de un lugar y que, para tomar elementos de ella, es importante analizarla de manera a-histórica, enfocándose por encima de todo, en las estrategias utilizadas por sus creadores para adaptarse a las contexto climático y geográfico que habitaban.

Con esta base de conocimiento se pretende añadir un tercer enfoque que, desde el ámbito de la arquitectura, establezca la influencia que puede llegar a tener el color en la composición formal y la descripción funcional del edificio, así como las inquietudes que dirigieron la toma de decisiones de los proyectistas

Estos conceptos fueron desarrollados a profundidad en la tesis doctoral *Color y Arquitectura Contemporánea* de Serra Lluch (2010), que los define como *estrategias cromáticas* e *intenciones cromáticas*, elaborando una metodología de análisis de la aplicación del color en las edificaciones:

“El estudio permite deducir tres estrategias fundamentales: el color para interferir en la percepción de las propiedades visuales de la forma (su geometría, dimensiones, peso visual o textura), el color para interferir en la descripción del objeto arquitectónico (tanto su composición como su función), y el color por su valor cromático intrínseco. (...) Las motivaciones son las intenciones manifestadas por los arquitectos y que alientan sus disposiciones de color. La investigación desarrollada demuestra que existen dos motivaciones principales: la de disponer un colorido muy versátil y la de manifestar la libertad creativa del propio arquitecto” (Serra Lluch, 2010, pp. 6–7)

Se ha observado por tanto que en las investigaciones sobre el color en sitios arqueológicos predominan los enfoques en el aspecto simbólico o en el aspecto científico, evidenciando una carencia de un enfoque arquitectónico que determine las estrategias plásticas utilizadas, así como las intenciones detrás la aplicación del color según cada cultura. Dicho enfoque es encontrado en la tesis doctoral de Serra Lluch (2010) del cual se plantea extraer la metodología y adaptarla al contexto del Perú Antiguo para poder analizar casos de estudio. Posteriormente se hará una selección de restos arqueológicos de distintas culturas, buscando que se encuentren geográfica y cronológicamente distribuidos para obtener un panorama general de la época, con el fin de caracterizar su aplicación según cada cultura, establecer las estrategias e intenciones cromáticas empleadas y finalmente realizar una comparativa entre los resultados obtenidos.

2. OBJETIVOS

Objetivo General:

- ◉ Realizar un estudio comparativo de las gamas, estrategias e intenciones cromáticas empleadas por la arquitectura del Periodo Formativo, Cultura Moche, Cultura Yschma y Cultura Inca, a través del análisis de las pinturas murales de sus sitios arqueológicos.

Objetivos Específicos:

- ◉ Identificar los colores utilizados, así como sus pigmentos de origen y procesos de aplicación.
- ◉ Generar información gráfica arquitectónica en 2D y 3D de los sitios arqueológicos seleccionados.
- ◉ Identificar las estrategias e intenciones cromáticas utilizadas en cada caso de estudio.
- ◉ Establecer relaciones entre las culturas estudiadas en cuanto a la aplicación del color en la arquitectura.

3. METODOLOGÍA

Para conseguir los objetivos planteados, se propone la siguiente metodología:

Se comenzará con un barrido bibliográfico, para desarrollar un marco teórico que permita conocer el contexto de las culturas a las que pertenecen los casos seleccionados, haciendo énfasis en las características de su arquitectura y la información disponible el color.

A continuación, se establecerá la metodología a utilizar para la evaluación de cada caso, la cual comprende el desarrollo de una herramienta de análisis basada en la tesis doctoral de Serra Lluch (2010), donde se presentan las estrategias y las intenciones cromáticas. Estas dos categorías serán la base para el análisis de los casos de estudio, pero será necesario evaluar la factibilidad de su aplicación para la arquitectura del Perú Antiguo, y cuando corresponda, realizar ajustes para que encaje mejor con el contexto y a los condicionantes propios de la época.

Posteriormente, se presentan los resultados obtenidos para cada caso, comenzando con una breve introducción sobre la cultura a la que pertenecen y se seleccionan las partes de interés cromático a analizar. Para cada una de ellas se realiza un análisis arquitectónico del recorrido, forma y función, así como la identificación de las estrategias e intenciones cromáticas empleadas.

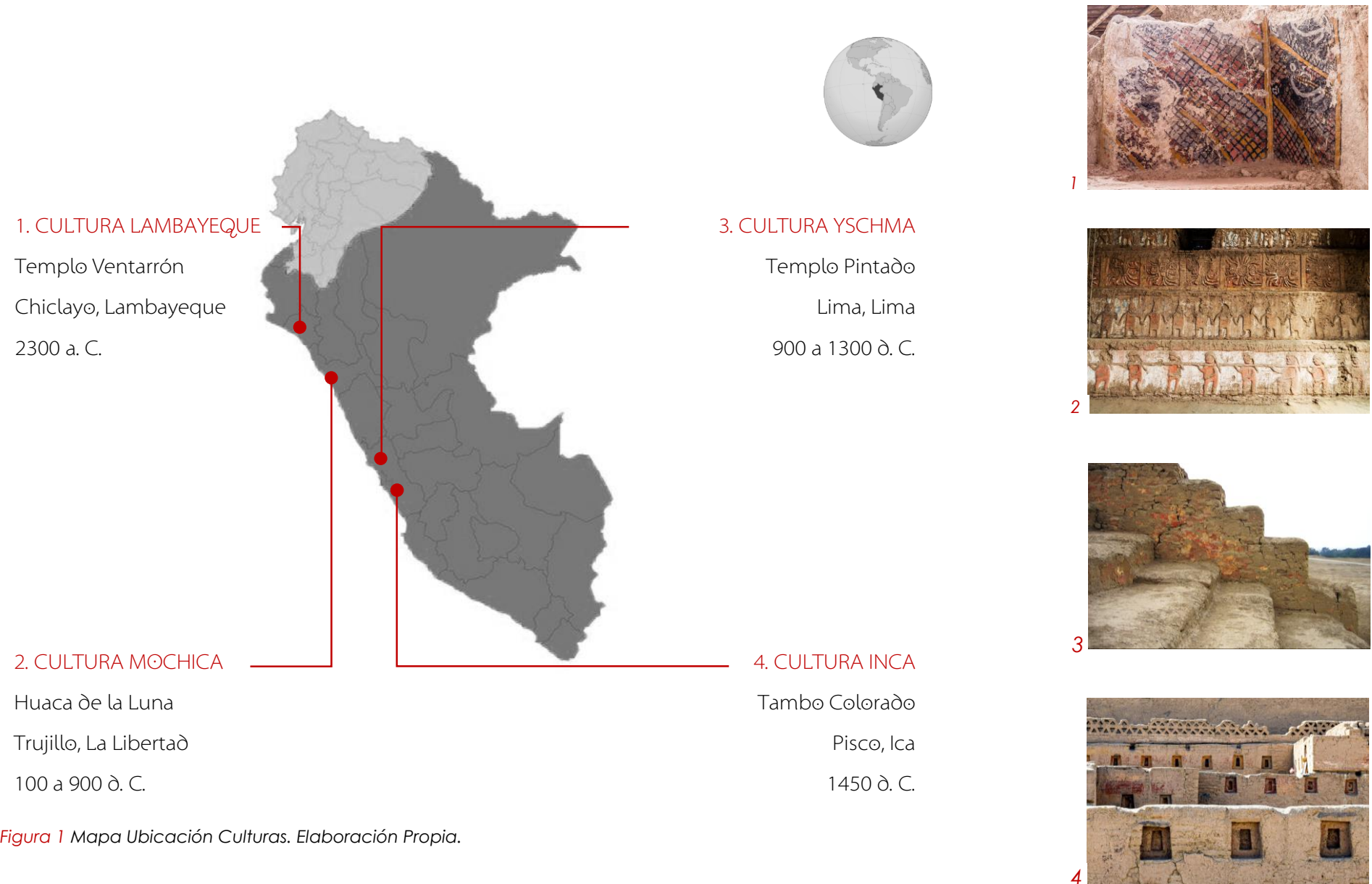
Para terminar, la información obtenida de todos los casos se resume en una tabla de análisis comparativo, la cual será interpretada en el apartado de Análisis y Discusión, estableciendo las relaciones en cuanto al uso del color en la arquitectura de las culturas prehispánicas analizadas. Al final, se presentan las conclusiones resultantes de todo el proceso de investigación y adicionalmente se incluyen las referencias bibliográficas utilizadas y anexos con material gráfico.

Selección de Casos de Estudio

Tras una investigación previa sobre las culturas que se desarrollaron en el antiguo Perú, se seleccionaron las 4 que presentan un mayor uso del color en sus edificaciones. Teniendo en cuenta que su periodo de desarrollo y ubicación sea diferente para poder obtener un panorama más amplio, y que, a su vez, cuenten con publicaciones científicas que definan adecuadamente los colores utilizados, su composición y la forma de aplicación empleada. Definiendo como objetos de estudio a 4 complejos arqueológicos:

- Perteneciente al Periodo Formativo: **El Complejo Arqueológico Ventarrón**
- Perteneciente a la Cultura Moche: **La Huaca de la Luna**
- Dentro del Santuario Arqueológico de Pachacamac: **el Templo Pintado** de la Cultura Yschma.
- Perteneciente a la Cultura Inca: **Tambo Colorado**

Si bien la muestra escogida para el presente trabajo de investigación, no abarca todas las culturas que utilizaron el color en su arquitectura, la selección es representativa de las que llegaron a desarrollar más a fondo su utilización y que cumplen una función más allá de la decorativa. Se procede a recopilar toda la información gráfica y de investigación disponible de cada lugar, para realizar una aproximación tridimensional del estado original de los vestigios seleccionados, y aplicar en ellos, el color original, buscando la mayor fidelidad posible de tono, luminosidad y saturación. Cabe mencionar que, en términos de denotación del color, se utilizarán datos aproximados, ya que no todos los restos arqueológicos cuentan con estudios de colorimetría, y en muchos de los casos se han valido de estrategias empíricas para la recolección de datos. Es el caso de uno de los arqueólogos más importantes del Perú, como es Duccio Bonavia, responsable del hallazgo de algunos de murales polícromos más representativos de las culturas prehispánicas. En el libro que recopila su trayectoria profesional, editado por Vergara Montero (2007), por ejemplo, para registrar los colores, llevaba temperas al lugar, e iba probando y comparando las mezclas con las zonas del mural que se encontraban mejor conservadas, asimismo, rectificaba su selección observándolas bajo distintas fuentes de luz una vez que la pintura había secado.



Reconstrucción Digital de los Sitios Arqueológicos

Haciendo referencia a los niveles de intervención que son utilizados en los sitios arqueológicos, Wright (2014) señala que “una nueva alternativa que facilita la imaginación interpretativa del arqueólogo conservador o arquitecto es la restauración virtual, que da lugar a todo tipo de interpretación sin tocar el original a través de programas de cómputo.” (pp. 25-26)

Se construyen digitalmente modelos que replican los restos arqueológicos con los colores utilizados y aproximándose lo más posible al estado que tenían durante sus años de uso.

La recreación de los centros ceremoniales y administrativos seleccionados para este estudio, se basó en obtener geometrías limpias a partir de las planimetrías disponibles de cada una de ellas. Con el objetivo de visualizar las decisiones tomadas sobre donde, como y qué colores fueron utilizados.

Se trabajaron en 2 etapas:

La primera consistió en el levantamiento 3D buscando lograr el máximo parecido con el estado original de los vestigios, aquí cabe tener en cuenta que muchos de ellos, no funcionaron una única vez y se mantuvieron así hasta la fecha, sino que pasaron por procesos de ocupación, destrucción y reconstrucción, o tienen múltiples capas superpuestas que representan cambios en el gobierno o en la cultura. Algunos de los casos ya cuentan con plantas, alzados, secciones y axonometrías, que fueron comparados con imágenes reales del sitio y con referencias para realizar un análisis más preciso, este es el caso de: Templo Ventarrón y Huaca de la Luna. Sin embargo, para sitios como Templo Pintado y Tambo Colorado, cuyo material gráfico disponible es más limitado, sí fue necesario el modelado 3D a partir las plantas de distribución, aplicando los colores en las partes de interés cromático.

La segunda etapa consistió en investigar sobre el proceso de elaboración de murales o pintado de las superficies de la edificación, seleccionando texturas y realizando modificaciones en el relieve a las caras de la geometría previamente modelada.

La Versatilidad del Color en la Arquitectura Contemporánea

La tesis doctoral de Serra Lluch (2010) más allá de buscar la denotación exacta de los colores presentes en la arquitectura contemporánea, busca entender el dónde, cómo y porqué de su aplicación en las superficies que componen los edificios. Esto lo lleva a desarrollar un método de análisis que comienza investigando el contexto artístico y social que influyó externamente a la toma de decisiones de los arquitectos, y continúa con el cuestionamiento de los fines plásticos que perseguían, así como las motivaciones detrás de sus propuestas. A continuación, se presenta a manera de resumen, las aproximaciones utilizadas en su investigación para el estudio del color: las estrategias y las intenciones cromáticas.

Estrategias Cromáticas

"En este apartado de la investigación se atiende al color desde un punto de vista "formal"; Se atiende a las capacidades que el color ofrece como medio plástico para la arquitectura a partir del conocimiento de algunos de sus aspectos que son invariantes y conforman las reglas de su gramática y su sintaxis. En este apartado de la investigación se describen las maneras, los modos, al margen de la intención final del artista vinculado a su contexto cultural o estilístico." (Serra Lluch, 2010, pp. 83–84)

El autor clasifica estas estrategias en tres grupos:

- El color como estrategia para interferir en la percepción de las propiedades visuales de la forma.
- El color como estrategia para la descripción del objeto arquitectónico
- El color por su valor intrínseco

El color como estrategia para interferir en la percepción de las propiedades visuales de la forma.

Esta estrategia estimula la respuesta primaria del espectador, el cual, sin tomar conciencia puede hacer una distinción entre el fondo y el objeto arquitectónico, así como identificar los colores que está observando. Serra Lluch (2010) señala las tres propiedades visuales que se ven influenciadas con la aplicación del color en las edificaciones:

El color como estrategia para interferir en la percepción de la geometría del objeto

Mimetismo/ singularidad (con relación al entorno)

Hablamos de **mimetismo** cuando los colores de la arquitectura permiten que se integre visualmente al entorno, a niveles que incluso lo hacen pasar como desapercibido. Esta estrategia puede servir tanto para conservar el paisaje y evitar elementos que interrumpen abruptamente su continuidad, como para ocultar elementos que visualmente sean perturbadores para el contexto donde se emplazan.

Por otro lado, el uso del color puede tener una intención completamente opuesta, buscando destacar sobre el entorno que lo rodea. A esto se denomina **singularidad**, la cual se emplea para destacar o dar jerarquía al hecho arquitectónico, y puede servir para generar puntos de interés en lugares que no cuentan con elementos visuales interesantes, así como para desviar la atención del espectador de entornos que pueden resultar desagradables.



Figura 2 Museo de Sitio de la Cultura Paracas .
Autores: BARCLAY&CROUSSE Architecture.
Fuente: ArchDaily.



Figura 3 Museo Tumbas Reales del Señor de Sipan. Fuente:
<https://andina.pe/agencia/galeria.aspx?GaleriaId=24247&FotoId=1126104>

Integración/ desintegración (con relación a las partes componentes)

El empleo del color también puede alterar la percepción de la forma de la arquitectura, en este caso hablando de un todo o conjunto versus las partes y elementos que lo componen. Se puede hablar de una aplicación que busca la **integración** de la forma, reforzando la volumetría y generando una imagen global del edificio, cuando se utiliza un mismo color para todos componentes. Esto permite disimular las diferencias en geometría, acabados e incluso funciones.

En el caso contrario, cuando se busca la **desintegración**, el empleo de distintos colores permite distinguir cada una de las partes que la componen. Esta “destrucción” del todo se puede dar en distintos grados según la cohesión que mantenga el conjunto tras el empleo de la estrategia. Es comúnmente utilizado por los arquitectos para individualizar los elementos constructivos y compositivos de las edificaciones. Sobre estas dos estrategias, Serra Lluch (2010) establece la siguiente conexión:

“Mimetismo y singularidad son estrategias cromáticas relacionadas con el contexto físico, mientras que integración y desintegración atienden exclusivamente a la lógica formal del objeto arquitectónico en sí mismo, sin referencia con su entorno.” (p. 330)

Distorsión (con relación a la geometría de cada cuerpo)

La tercera estrategia es aplicada a las partes individuales del conjunto arquitectónico para alterar la percepción de su geometría a manera de efectos ópticos. Donde los colores percibidos por el espectador no coinciden con los esperados. De las propiedades visuales del color, la luminosidad es la que más influye en esta estrategia, se establece que los colores de mayor valor pueden aportar una sensación de proximidad a los elementos más alejadas y en el sentido contrario, los de menor valor, intensifican la sensación de profundidad de los más cercanos pudiendo dificultar la distinción entre objetos bidimensionales y tridimensionales. La aplicación gradual de estos cambios de color puede dar un efecto cóncavo o convexo a las superficies, mientras que el empleo de un patrón complejo puede **distorsionar** la forma geométrica del objeto.

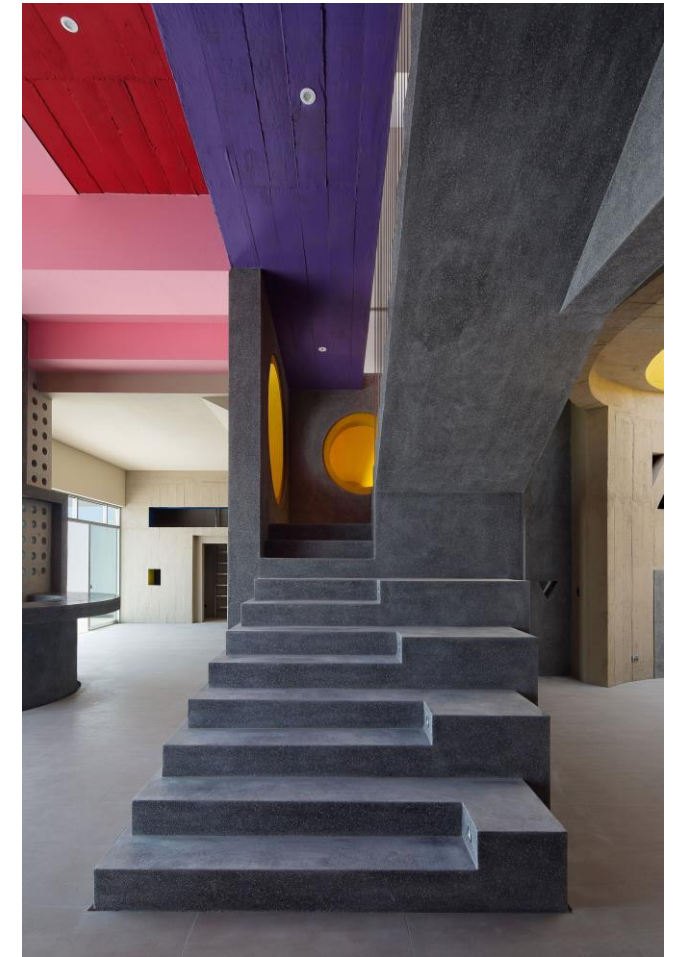


Figura 4 Casa Atrapasueños. Autor: Longhi Architects. Fotografía: Juan Solano. Fuente: ArchDaily.

El color como estrategia para interferir en las dimensiones del objeto/ espacio

Cambios en el tono, valor o croma pueden originar contradicciones entre las dimensiones reales y las dimensiones aparentes de la arquitectura, lo que se refiere no sólo al objeto construidos en sí mismo sino a la relación de distancia que se establezca con respecto a otros objetos coloreados. El color interfiere en la relación de proporción entre sus distintas medidas (alto, ancho, largo); su valor respecto a un elemento de referencia (escala) y la distancia a otros cuerpos (distancia). (Serra Lluch, 2010, p. 337)

A manera de conclusión, Serra Lluch (2010) menciona:

"En términos generales, los tonos de bajas longitudes de onda y los poco cromáticos tienden a distanciarse del observador, mientras que los tonos de altas longitudes de onda y los muy cromáticos tienden a aproximarse a él. Respecto al valor del color, en condiciones normales de iluminación, los valores altos de color (luminosos) se perciben más lejanos que aquellos con valores bajos de color (oscuros), mientras que en condiciones de poca iluminación se produce el efecto contrario, a mayor valor de color, mayor sensación de proximidad." (p.342)

El color como estrategia para interferir en el peso visual del objeto

Entendiendo como peso visual: la percepción subjetiva que tiene el espectador sobre la masa que puede tener un hecho arquitectónico, el color no altera la masa, sino que puede hacerlo parecer más "pesado" o "ligero" según el color empleado. Sobre ello, Serra Lluch (2010) señala que:

"A partir de las manifestaciones de los distintos autores referidos anteriormente, puede concluirse que existen coincidencias respecto a la influencia del tono del color en el peso visual de los objetos: a mayor longitud de onda (rojos) corresponde mayor peso visual. Respecto a la cromaticidad del color parece existir, así mismo, bastante unanimidad: a mayor saturación mayor peso visual. En lo que se refiere al valor del color, los distintos autores parecen coincidir al afirmar que a mayor oscuridad corresponde mayor peso visual." (Serra Lluch, 2010, p. 347)

Es importante mencionar que el peso visual también verse influenciado por las estrategias previamente mencionadas, por ejemplo:

- Una arquitectura que se mimetiza con el entorno adquiere un menor peso visual.
- La fragmentación de un edificio con el uso de distintos colores en sus componentes, disminuye la sensación de volumen.
- El empleo de colores que alteren las dimensiones del objeto también influenciar la sensación del espectador.

El color como estrategia para interferir en la textura del objeto

“El color puede ser dispuesto para sugerir una textura distinta del acabado superficial de la arquitectura. Se trata de un recurso extensamente empleado en la historia de la arquitectura para imitar materiales nobles o de gran valor, mediante el empleo de un medio económico como es la pintura.” (Serra Lluch, 2010, p. 348)

Dado que la imitación de estuvo presente históricamente en el Perú antiguo, esta estrategia no se tomará en cuenta para la presente investigación.

El color como estrategia para la descripción del objeto arquitectónico

Esta estrategia requiere una participación activa del espectador, en un nivel consciente de pensamiento. El espectador debe decodificar e interpretar la información que el color transmite en lo referente a la funcionalidad del edificio y su composición.

Se da prioridad a la capacidad de la coloración para definir, ordenar o delinear los elementos arquitectónicos frente a criterios plásticos de tipo estético o decorativo. Se busca la sencillez cromática, con una clara diferenciación entre las diferentes coloraciones y una disposición convencional, atendiendo a estándares en lo referente a su significado: el rojo indica calor o peligro, el azul indica frío, etc... De esta manera el edificio queda mejor dibujado, mejor representado y por lo tanto mejor definido, pudiendo definir tanto, aspectos de funcionalidad, como aspectos compositivos o formales. Debe

destacarse que esta estrategia es habitual encontrarla en la arquitectura industrial, en los que se encuentra una gran utilidad dada la priorización de las medidas de seguridad y el empleo eficiente de las instalaciones.

Descripción funcional

Este tipo de descripción se da por motivos funcionales, sobre todo para ayudar, mediante códigos de color, a aclarar aspectos organizativos en edificios públicos en los que los visitantes no están familiarizados con la arquitectura, permitiendo así una fácil orientación a través esta. Algunos ejemplos de uso son la diferenciación de cada planta de un edificio en altura, el uso asignado a cada puerta de acceso, identificar las circulaciones de personas y maquinarias, etc.

Al igual que las organizaciones contemporáneas se identifican mediante sus propios logotipos y colores corporativos, en la arquitectura antigua esta diferenciación se daba mediante símbolos que identificasen el carácter de un edificio y el linaje de sus propietarios, tal como podrían ser los escudos heráldicos, decoraciones, ornamentos, etc.

Descripción formal

Por otro lado, este tipo de descripción se realiza con la intención de comunicar aspectos relativos a la concepción del edificio que de otra manera no serían evidentes. Algunos de estos aspectos pueden ser la descripción de la métrica del edificio, describir su sistema estructura o la lógica de las operaciones formales utilizadas en su concepción.

- ◉ Entendemos por "métrica del edificio" a sus dimensiones, es decir, altura, anchura y profundidad; así como las relaciones de proporción entre ellas. Mediante patrones geométricos de color (cuadrados, triángulos, y otras figuras sencillas), se identifica una repetición modular, o por el contrario destacan la diferenciación de tamaño relativo entre varios elementos.
- ◉ Por otro lado, el color puede emplearse para definir el sistema estructural de la arquitectura, que en ocasiones no resulta perceptible una vez finalizado el edificio. El color busca expresar esta estructura, describiendo su sistema de sustentación. Es un recurso habitual en las arquitecturas en las que se ha tenido un especial cuidado en la

proporción de la métrica estructural, de modo que la expresión de este orden forma parte de la belleza de la composición. Para conseguir este fin, se utilizan colores contundentes, abstractos y puros, que acompañan a elementos lineales del edificio, como canalizaciones, grúas, pescantes, etc.

- El color también puede ser empleado como estrategia para describir las operaciones formales llevadas a cabo en el diseño de la arquitectura, es decir mecanismos como la unión, sustracción, yuxtaposición o la jerarquía establecida entre las partes de los componentes.

El color por su valor intrínseco.

“El color se emplea por su valor intrínseco en la arquitectura cuando el proyectista recurre a él con el fin de embellecer la construcción. De modo que el color entendido por su valor intrínseco supone un adorno arquitectónico, un añadido superficial innecesario en términos compositivos o funcionales. Su disposición no tiene mayor implicación con otras propiedades físicas o funcionales del edificio que su propio atractivo visual.” (Serra Lluch, 2010, p. 371)

Se puede decir que el color empleado mediante esta estrategia adquiere un carácter auto justificativo, ya que no existe un esfuerzo discursivo que pretenda respaldarlo esgrimiendo razones compositivas más que argumentos de tipo referencial o alusivo, interviniendo referencias simbólicas vinculadas a otras realidades arquitectónicas o, incluso, extra arquitectónicas. En ocasiones el autor recurre a referentes imaginativos que facilitan el proceso de diseño y le sugieren determinadas gamas cromáticas en fase creativa que más tarde, una vez acabada la obra, no resultan fáciles de rastrear ni constituyen un referente evidente. Otras veces la estrategia decorativa consiste en asumir el edificio como un lienzo en blanco sobre el que desarrollar un cuadro a gran escala.

Intenciones Cromáticas

Sobre las intenciones cromáticas, Serra Lluch (2010) desarrolla una metodología de análisis para identificar y agrupar las motivaciones de los arquitectos detrás de la aplicación del color en sus obras.

En el periodo de la arquitectura que analiza, estas se basaban dos categorías, las que buscan la versatilidad del color, explorando todas las posibilidades del material, la iluminación, el movimiento y la descomposición de elementos para generar dinamismo en las composiciones; y por otro lado las que expresan la libertad creativa del arquitecto, despojándose de parámetros o reglas que justifiquen sus decisiones y buscando crear sensaciones desde el placer hasta la provocación.

Dado que estas categorías responden al contexto social y tecnológico de la arquitectura europea contemporánea, es necesario realizar el ejercicio de trasladar o traducir las motivaciones mencionadas a las que condicionaron el uso del color en las culturas del Perú antiguo donde sea posible, y en su defecto establecer nuevas categorías que vayan más de acuerdo a la realidad de la época estudiada.

Con tal fin, se realiza una búsqueda en capítulo II.C de la tesis doctoral, que desarrolla las Intenciones Cromáticas, donde se destacan algunas citas que hacen referencia a las arquitecturas de la antigüedad. A continuación, se transcriben y se hace la reflexión que las conecta con la presente investigación.

En el apartado de fragmentación entre estructura y acabado, se menciona lo siguiente:

“En uno de sus primeros textos, “Reflexiones del pasado en torno a la policromía en la arquitectura y la escultura de la antigüedad” publicado en 1834 (Semper, Mallgrave et al., 2004), Semper hace un estudio profundo del color en la arquitectura clásica al que no sólo asigna una función protectora del material de construcción, sino que está convencido de su papel simbólico como medio de expresión de “los conceptos más misteriosos de la religión”.

Según Semper, cuando la arquitectura evoluciona y se hace más sólida permanece la capa de pintura como continuación de esta tradición de los textiles, como una “transferencia material” (Stoffwechsel) gracias a la cual se conforma el espacio. El material de soporte estructural es ocultado porque donde reside la verdadera iconología es en el color.” (Serra Lluch, 2010, p. 417)

En el Perú antiguo, si bien las manifestaciones artísticas llegaron a niveles muy altos, existe el debate si puede ser considerado “arte” en sí, ya que los artesanos encargados de llevarlas a cabo no expresaban sus propias intenciones en las obras, sino que replicaban diseños e iconografía para transmitir mensajes religiosos o políticos a la sociedad. Por ejemplo, muchos de los diseños encontrados en los murales de los templos, también se encuentran en las superficies de vasijas o en el diseño de textiles, con la intención de que el mensaje reciba la máxima exposición y siempre esté presente en el día a día de las personas.

Por otro lado, en cuanto al uso del color la gran mayoría de referentes de investigación seleccionados señalan que estuvo ligado al significado simbólico que le asignaba cada cultura. Cada tono podía representar un elemento de la naturaleza, una deidad, un animal, un sexo, la vida, la muerte, etc. Además de ello, no era sólo el color aislado el que podía aportar un significado, sino que ciertos pares o grupos de colores también tenían sus propias interpretaciones, esto se ve evidenciado en los patrones repetitivos o en forma de ajedrez que estuvieron presentes en muchas de las culturas.

Tomando en cuenta lo mencionado, no podemos hablar de una “libertad creativa” detrás de las intenciones cromáticas sino de “significado cultural” que convertían a los colores en referencias visuales a la ideología religiosa y política de cada sociedad, por ello dentro de esta categoría se analizará el color de dos formas: por su significado simbólico, entendido como cada color aislado, y por las disposiciones simbólicas, entendidas como la agrupación de múltiples colores y los patrones geométricos. Una cosa es el color y la otra es la composición

En el apartado de Intenciones relacionadas con la versatilidad del color, se menciona lo siguiente:

Posiblemente la arquitectura es la expresión artística pensada para tener una vida más longeva. Esto exige poder adaptarse a lo largo del tiempo a las distintas necesidades y circunstancias y por otro, evidencia su rotunda permanencia, su inercia hacia lo estable, su duración. Desde tiempos remotos, la mejor manera de actualizar las estructuras arquitectónicas a unas nuevas circunstancias sobrevenidas es cambiar su color: un cambio de dueño, la subdivisión de una propiedad o un simple cambio de gusto estético son motivos habituales para alterar el color de un edificio y adaptarlo. (Serra Lluch, 2010, p. 397)

El concepto de renovación está presente en todas las culturas estudiadas, teniendo en cuenta que su desarrollo se dio durante muchos siglos, sufrieron invasiones, expansiones, conquistas, desastres naturales y más, era inevitable que la arquitectura no sufra modificaciones a lo largo del tiempo. Lo que destaca de los edificios precolombinos era que en su mayor parte nunca se destruían para volver a ser edificadas, sino que las construcciones nuevas se superponían a las anteriores. Es por ello que en muchos de los sitios arqueológicos a analizar se pueden identificar múltiples etapas o fases constructivas de un mismo recinto, donde las diferencias se evidencian en los colores utilizados y los cambios en la iconografía de los murales. Si bien la motivación de estas remodelaciones está más relacionada con cambios en el gobierno o en la religión, resulta de interés, analizar el papel del **color como indicador temporal y cultural**, donde su aplicación puede funcionar para **identificar un periodo específico** de la cultura y **evaluar si su significado se transformó también con este cambio**.

En el apartado de Transformaciones en la fuente lumínica, se menciona lo siguiente:

“La percepción del color depende inevitablemente de la naturaleza de la fuente lumínica que incide sobre una superficie coloreada, así como del ángulo de inclinación de los rayos lumínicos respecto del objeto y el observador. Esta circunstancia ha sido evidente en toda la arquitectura construida desde la antigüedad, que ha visto alterados sus colores a medida que evoluciona el día, a medida que cambian las condiciones atmosféricas o el ángulo de incidencia solar.”
(Serra Lluch, 2010, p. 400)

Y relacionado al mismo tema en el apartado de Movimiento Cromático, se menciona lo siguiente:

“Desde la antigüedad, el juego de luces y sombras sobre las superficies de los edificios se interpretó como la expresión del sentido del tiempo (la cuarta dimensión). No obstante, a ese desplazamiento de sombras sobre los planos de fachada de la arquitectura deben sumarse los movimientos cromáticos que acercan y alejan dichos planos en relación con su contexto, ya sea a consecuencia de una determinada disposición de tonos, ya sea a consecuencia de un cambio en las condiciones de iluminación. El movimiento del sol a lo largo del día o el paso de la luz diurna a la nocturna pueden alterar el estatismo de la arquitectura generando un movimiento visual, un movimiento plástico, una sensación de desplazamiento de los medios expresivos.” (Serra Lluch, 2010, pp. 435–437)

En las culturas estudiadas en la presente investigación, el condicionante más importante para su arquitectura ha sido en entorno natural, ya sea para definir el emplazamiento de centros ceremoniales o para convertir a los elementos que lo conforman en deidades a las que se les dedicaban templos y rituales. Podemos encontrar al sol, el mar, la tierra, la luna y la vegetación representados en la iconografía de todas ellos, evidenciando su importancia dentro de la religión y la vida de los habitantes, sin embargo, poniendo de lado el aspecto simbólico, resulta de interés analizar como ciertas **superficies pintadas de**

la arquitectura eran destinadas a interactuar con estos componentes del entorno. Por ejemplo, existen muros que funcionaban como calendarios solares o astronómicos con disposiciones cromáticas particulares, geometrías de la arquitectura que creaban juegos de sombras sobre muros coloreados, y aplicaciones de color según los puntos cardinales.

Realizando este ejercicio de aproximar los conceptos desarrollados en la tesis doctoral de Serra Lluch (2010) sobre las Intenciones Cromáticas al contexto histórico del Perú antiguo se determinan las siguientes categorías de análisis:

- ⦿ Intenciones Relacionadas al Significado Cultural del Color
- ⦿ Intenciones Relacionadas al Color como Identificador Temporal y Cultural
- ⦿ Intenciones Relacionadas a la Interacción del Color con el Entorno

4. MARCO TEÓRICO

A continuación, se desarrolla un marco teórico para la presente investigación, que permita tener un panorama general de la arquitectura en el Perú antiguo. En primer lugar, se tratará el **contexto histórico** que la condicionó, a través una **línea de tiempo** donde se identifican las distintas etapas culturales en las que se divide esta época, indicando las culturas que florecieron en cada una de ellas, así como las características de sus asentamientos y construcciones.

Más adelante se hablará del **rol de la arquitectura** señalando las principales motivaciones que influenciaron su desarrollo, así como las tipologías funcionales y formales que emergieron en la época. Aquí se observará, que muchas de ellas contaron con **pinturas murales** en sus edificaciones, cuyo propósito trascendía la ornamentación para convertirse en medios de comunicación religiosos y políticos. Se observará que la pintura mural en las culturas prehispánicas, destacaba por su policromía y el desarrollo de un lenguaje visual a través de la iconografía y las disposiciones de colores en patrones específicos. A partir de este punto se comienza a hablar sobre el **color**, describiendo las principales gamas de colores y el simbolismo que las acompañaba.

Es importante tener en cuenta que, este apartado desarrollará estos temas de manera general, donde se han tomado referentes bibliográficos que hablen del Perú en conjunto, ya que en los casos de estudio serán profundizados y se utilizarán fuentes específicas a cada uno de ellos.

El Perú Antiguo

Cronología de las Culturas Desarrolladas en el Perú Antiguo

Se representa de manera gráfica las etapas culturales señaladas por Kauffman Doig, pp. (2002, pp. 34–37) con énfasis en las características arquitectónicas de cada una. En rojo se señalan los casos de estudio que serán tratados posteriormente.

(Kauffman Doig, 2002, pp. 34–37)

AÑO	4000 AC						2000 AC			1500 AC			1000 AC			200 AC			600 DC			1000 DC			1450 DC 1532 DC						
NOMBRE PERIODO	Período de la Agricultura Rudimentaria						Épo Auroral de la Civiliza			Período Transicional			Período de Florecimiento			Etapa de Apogeo Cultural			Etapa de Expansionismo Político-Económico			Etapa de Resurgimiento Regional			Etapa Inca						
CONTEXTO SOCIOCULTURAL	Inicio de la agricultura con técnicas primitivas y la ganadería con especies útiles La nueva estabilidad en la producción de alimentos se vio reflejada en un crecimiento poblacional, y este a su vez en la aparición de las primeras manifestaciones de civilización.									Consolidación de las civilizaciones, originada por el aumento poblacional y la necesidad de organización para la producción alimentaria. Se desarrollan geográficamente en la parte centro del Perú en las regiones costa y sierra.						Gran desarrollo de las artes con énfasis en la artesanía. Destacan las culturas Moche y Nazca. Temáticas religiosas y mágicas que rendían culto a los elementos de la naturaleza representados como dioses. La Pacha Mama (Madre tierra) es representada con una figura escalonada.			Se establecen gobiernos que abarcaban grandes territorios, donde destaca el Tahuano-co-Huari. Esto que permitía afrontar las condiciones climáticas desfavorables y escasez de tierras fértiles con sistemas de organización estrictos.			Desintegración de las grandes unidades de gobierno que fueron reemplazadas por agrupaciones regionales que desarrollaron su propia cultura, como los chimú en la costa, los Taro en la sierra. Se comienza a formar en cuizzo la cultura Inca.			Tras afrontar enfrentamientos entre agrupaciones por la expansión de sus territorios, se vuelve a generar una consolidación política, que da lugar al imperio incaico. El cual, tras un siglo de desarrollo, es conquistado por España, disolviendo toda su organización política y cultural.						
ARQUITECTURA	Comienzo de la vida sedentaria. Formación de clanes distribuidos en intervalos regulares.						Comienzo de la arquitectura monumental, desempeñando funciones administrativas, ceremoniales y de culto. Componentes formales básicos de esta arquitectura son las plataformas o pirámides truncas, sistemas de andenes o terrazas de cultivo y las plazas circulares y rectangulares hundidas, así como las plantas en forma de U al final del período.			Centros de administración y culto alcanzan su apogeo. Decoración simbólica y con presencia esporádica. Continuación de la arquitectura monumental pero con construcciones no claramente identificables como pertenecientes a este período.			Presencia de estilo artístico vigoroso y altamente simbólico.			Se produce un notable desarrollo en la arquitectura monumental, reflejando una planificación urbana avanzada y una organización social compleja. Destaca la arquitectura ceremonial y administrativas de la cultura Moche, con sus imponentes huacas; los templos y centros ceremoniales de la cultura Nazca, así como las líneas de Nazca; y la arquitectura defensiva y ceremonial construida en piedra de la cultura Recay; y el uso del adobe y planificación con plazas y zonas habitacionales de la cultura Lima.			Destaca la arquitectura Wari, entendiéndose como una manifestación de Estado centralizado y planificado, con influencia religiosa y simbólica. Planificación urbana ortogonal, reflejando una planificación estatal avanzada y administración centralizada. Combinación de piedra sin tallar y barro, con muros revestidos de enlucido fino frecuentemente pintados en rojo y blanco. Presencia de canales y acueductos en los centros urbanos. Creación de mausoleos subterráneos.			Notable desarrollo arquitectónico. Cultura Chimú: Resalta sus ciudades amuralladas, las huacas decoradas con relieves de estuco, construyeron la ciudad de adobe más grande de América (Chan Chan). Cultura Lambayeque (Sicán): Monumentalidad construcciones de adobe, planificación urbana compleja (Pirámides de Tucume). Cultura Chachapoya: Adaptación al terreno como en Kuélap, fortaleza de piedra notable por sus murallas de gran altura en un entorno montañoso, y en los Mausoleos de Revash y sarcófagos de Karajá, estructuras funerarias excavadas en acantilados. Cultura Chincho: uso de arquitectura monumental con tapia y adobe, plazas, recintos administrativos, templos... (Ila			A pesar de incorporar alguna excepción de construcción en piedra, material característico de la arquitectura incaica, en la costa se continuó utilizando los materiales tradicionales (adobe, adobón y quincha). Algunas de las características de su arquitectura son: Mampostería ciclópea y poligonal. Integración con el entorno natural: Se caracterizó por su armonía con el paisaje, claro ejemplo es Machu Picchu. Uso de la forma trapezoidal: Proporcionaba a valor estético y estructural. Utilizada en puertas, ventanas, nichos... Centros administrativos y religiosos: Mostraban la organización del imperio con núcleos administrativos, militares y religiosos como Tambo Colorado. Infraestructura vial y de almacenamiento: Se trazó una red de caminos, el Qhapaq Ñan, que conectaba todo el imperio, construyendo tambos (posadas) y colcas (almacenes) a lo largo de esta red.						
CULTURAS	NORTE		CENTRO		SUR		NORTE		CENTRO		SUR		NORTE		CENTRO		SUR		NORTE		CENTRO		SUR		NORTE		CENTRO		SUR		
	Las Haldas Los Chinos Sechín Alto Huaca Prieta Huaca Ventarrón		Áspero El Paraiso Sechín Alto (Chuquitanga) Caral Moxeque		Otuma Chaviña		Chavín de Huantar Caballo Muerto Cupisnique Sechín		Garagay Supe-Ancón		Paracas / Ocucaje		Moche Spán/Moche Vicos/Moche Salinar Gollinazo		Maranga Nazca Paracas		Lamba yeque I (Tahuano-co-Huari)		Pachacámac (Tahuano-co-Huari)		Tahuano-co-Huari		Chimú Cavacotupe (a) Lambayeque II		Chancay Chancay/BRN		Chincha (o Ica) Estuquina Pacheco Ocoña		Inca Cavacotupe (b)		Pachacámac (Templo del Sol y de la Luna) Inca Tambo Inga Tambo Colorado

Figura 5 Time-Line de los periodos históricos del Perú, su contexto sociocultural, culturas y arquitectura. Elaboración Propia.

La Arquitectura en el Perú Antiguo

El Rol de Arquitectura en las Culturas del Antiguo Perú

Para hablar de arquitectura en el Perú Antiguo se debe hablar de los factores que condicionaron su desarrollo y evolución a través del tiempo:

En cuanto al aspecto funcional, siempre estuvo ligada al ámbito político y religioso de las culturas. Por un lado, requerían de centros administrativos desde donde controlar las actividades productivas que las sustentaban, y por otro lado debían contar con templos donde puedan realizar ofrendas y rendir culto a las deidades que les iban a proporcionar las condiciones adecuadas para subsistir. (Kauffman Doig, 2002)

Sobre las condicionantes geográficas, el entorno inmediato también fue moldeando las distintas tipologías de edificios desarrolladas en la época. Para la presente investigación se mencionarán las desarrolladas en la costa, que corresponden a los casos de estudio. En cuanto al desarrollo urbanístico Vergara Montero, p. (2007, p. 21), citando al arqueólogo Duccio Bonavia identifica:

" 1) el área nor-central con edificios públicos nucleados y con villorrios instalados alrededor y, 2) las áreas septentrional y meridional con villorrios dispersos y sin edificios públicos"

En cuanto al tipo de construcciones, también se encuentran dos vertientes, la primera son grupos de viviendas aisladas, sin conectarse a ninguna construcción piramidal o en plataformas; mientras que la segunda, son módulos edificadas sobre plataformas artificiales que integraban los edificios públicos a las zonas residenciales. (Vergara Montero, 2007)

En cuanto al aspecto formal y compositivo, dos configuraciones principales fueron identificadas en múltiples culturas a pesar de pertenecer a periodos y contextos geográficos distintos, la primera es la pirámide escalonada con un pozo circular que existieron desde los 3000 a.C. hasta las 1000 d.C.; y la segunda son construcciones en forma de "U" contando con un núcleo central y dos alas laterales, datan de los 2000 a.C. hasta los 200 a.C. (Vergara Montero, 2007)

Teniendo este panorama general sobre las motivaciones y condicionantes de la Arquitectura en el Perú Antiguo, se procede a elaborar una línea de tiempo basada en las investigaciones KF2002, que establece

periodos cronológicos más precisos, describiendo los cambios que experimentan las edificaciones y los factores socio-culturales que los propiciaron. (Kauffman Doig, 2002)

El Arte Mural presente en las construcciones del Perú Antiguo

Flores Ochoa et al. (1993) destacan que, a lo largo de la historia de la humanidad, el hombre nunca ha podido desligarse del elemento decorativo en sus espacios de vida. Sobre todo, en el ámbito de la arquitectura, donde el componente ornamental le otorga mayor jerarquía y presencia, diferenciándola de construcciones utilitarias o meramente funcionales.

Dentro de las múltiples manifestaciones artísticas que se han utilizado con estos fines, se encuentran: la pintura mural, los relieves y las esculturas. En muchos casos las propuestas ornamentales eran diseñadas en función al espacio arquitectónico disponible y de forma recíproca, la geometría propuesta en la arquitectura debía contar con superficies adecuadas para mostrarlas. Los autores hacen la analogía con las iglesias, que son un claro ejemplo de la integración entre pintura mural y arquitectura, las cuales, en conjunto deben seguir discurso iconográfico y litúrgico para ser transmitido a los fieles.

En el contexto del Perú antiguo, Bonavia (1985) señala que esta relación ha estado presente desde las pinturas de arte rupestre hasta las grandes construcciones ceremoniales, que decoraban con frisos polícromos sus fachadas e interiores. La iconografía representada mostraba las creencias religiosas y el modo de vida de cada cultura, basado en la repetición de patrones gráficos. Es importante entender estas expresiones como un lenguaje visual propio desarrollado por cada sociedad, ya que las mismas imágenes que se podían encontrar en la arquitectura, también han sido identificadas en piezas de cerámica, textiles y orfebrería.

El Color en la Arquitectura del Perú Antiguo

Dentro de todo el territorio peruano, las culturas que desarrollaron la pintura mural en sus construcciones se encontraron principalmente en la costa, donde el color rompía con la monotonía de las zonas áridas o contrastaba con el verde de los valles y el ocre de las montañas. (Bonavia, 1985) Si bien esta descripción señala una intención de destacar o singularizar las construcciones a través del uso del color, también es importante mencionar que los pigmentos empleados provenían del entorno natural que rodeaba los asentamientos, sobre ello Wright, pp. (2014, pp. 183–184) afirma lo siguiente:

“Diversidad de colores abundan en la naturaleza que nos rodea. En este universo policromo, el hombre americano siempre buscó productos capaces de plasmar el color de manera perenne. Mezclando materiales de origen animal, vegetal o mineral a varios soportes, el ser humano nos transmitió vestigios cromáticos testigos de sus creencias, su vida, su sociedad y su mundo.”

Pigmentos y Técnicas Empleados en el Arte Mural

Los primeros registros del uso del color, vienen de crónicas españolas, que describen algunas costumbres observadas en los asentamientos indígenas, en su recopilación, Wright (2014) menciona dos relevantes a este apartado: el uso de pigmentos como ofrendas a la naturaleza, donde el blanco representado por la harina de maíz y el rojo en forma de arcilla eran arrojados al mar; y por otro lado la descripción de canteras denominadas como “tierras coloradas” donde se podían obtener pigmentos de tonos amarillos, rojos, negros, azules y verdes, siendo los tres primeros los predominantes en las pinturas murales, indicando una preferencia por las tonalidades cálidas.

Por su parte, Bonavia (1985) uno de los referentes de la investigación de Wright, precisa en su publicación algunas usos comunes, connotaciones simbólicas y tendencias sobre el uso del color:

- El negro era el color predilecto para el contorno de figuras y definir incisiones, otorgando un efecto de profundidad a la composición.
- El rojo, fue uno de los colores observados en la gran mayoría de las estructuras de la costa, de manera especial en los templos, lo cual lo vincula a un valor sagrado.
- De todas las culturas observada, la Moche fue la que utilizó la paleta de colores más variada.
- Destaca los sitios arqueológicos donde se ha encontrado el mayor número de colores, Puncuri (9) y Pañamarca (12).
- Distingue patrones uso de los colores según la división cronológica de la historia del Perú establecida por el arqueólogo John Rowe. Los cuales se resumen en la siguiente tabla:

GAMAS CROMÁTICAS EMPLEADAS EN EL PERÚ ANTIGUO				
ETAPA	AÑOS	EQUIVALENCIA EN LAS ETAPAS DE LA ARQUITECTURA	COLORES MÁS UTILIZADOS	COLORES USADOS DE MANERA OCASIONAL
Horizonte Temprano	900-200 a.C.	Periodo de Florecimiento	Rojo, Azul y Blanco	Amarillo y Negro
Periodo Intermedio Temprano	200 a.C.-600 d.C.	Etapa de Apogeo Cultural	Rojo, Negro, Blanco y Amarillo	Marrón y Naranja
Horizonte Medio	600-1000 d.C.	Etapa del Expansionismo Político-Económico	Amarillo, Rojo, Blanco y Azul	Negro
Periodo Intermedio Tardío	1000-1470 d.C.	Etapa de Resurgimiento Regional	Rojo y Blanco	Negro y Azul
Horizonte Tardío	1470-1532 d.C.	Etapa Inca	Rojo, Negro y Amarillo	Verde y Blanco
Rowe, J. H. (1962). Stages and periods in archaeological interpretation. Southwestern Journal of Anthropology, 18(1): 40-54.		Kauffman Doig, F. (2002). <i>Historia y arte del Perú antiguo</i> (Primera Edición). PEISA.		Bonavia, D. (1985). <i>Mural Painting in Ancient Peru</i> . Indiana University Press.

Tabla 1 Gammas Cromáticas Empleadas en el Perú Antiguo. Elaboración Propia.

En cuanto a las técnicas utilizadas para las pinturas murales, Wright, p. (2014, p. 193) describe lo siguiente:

“Es interesante constatar que, a lo largo del tiempo, los artesanos pintores utilizaron pigmentos de origen mineral y vegetal (carbón de madera) empleados bajo su forma natural. Se observa una cierta continuidad espacio-temporal en la elección de estos materiales colorantes y de los adyuvantes, tales como cargas y aglutinantes, reflejándose similitudes en la tecnología pictórica desarrollada por estas sociedades prehispánicas.”

El Significado del Color vinculado al Arte Mural

El uso color en las culturas del Perú Antiguo no correspondía a decisiones aleatorias, como se ha mencionado, el arte mural estaba íntimamente ligado a un discurso político y religioso, por lo que el componente cromático debía estar alineado a estas intenciones y aportar un significado específico según la cosmovisión de cada sociedad. Siracusano et al. (1990) han identificado algunas de las posibles temáticas que se habrían intentado transmitir a través de los colores:

- Representar la luz de los astros, en específico el sol y la luna, así como la luz transformada en arco iris. Se encontraban en escenas relacionadas a deidades o ceremonias donde participaban los gobernantes de más alto rango.
- Demostrar la jerarquía social, evidenciada en colores específicos asociados ciertos grupos sociales como la nobleza o los prisioneros o a cargos específicos como sacerdotes, vasallos y vírgenes.

La Iconografía empleada en el Arte Mural

Si bien el componente de mayor relevancia para la investigación es el color, resulta importante mencionar el discurso iconográfico sobre el que se empleaba, comprender de dónde venía y cómo fue evolucionando a través del tiempo.

Sobre el origen intelectual de la iconografía, De Lavallo & Lang, pp. (1979, pp. 22–43) señalan lo siguiente:

“Las imágenes gráficas pre-colombinas brotaban desde un universo. muy diferente al nuestro. Un “más allá” capaz de causar fenómenos inexplicables, un politeísmo y panteísmo y una creencia y reverencia animista lograron una mitología poblada de dioses, seres antropomorfos y zoomorfos y caracterizada por asociaciones simbióticas y metamorfosis de índole ilógico.

Lo que nos impresiona es que el pintor pre-colombino logró resultados muy similares, pero con una diferencia fundamental: no lo inspiró una polémica ni artística ni social del tipo que ha impulsado frecuentemente al arte moderno. Actuaba solamente bajo los dictados de su creencia y filosofía existenciales y con ojos purgados de lo superfluo. “

En cuanto a la evolución a través del tiempo, se toma la investigación de (Bonavia, 1985) quien de la misma manera en la que agrupa las gamas cromáticas según la etapa en la que se desarrollaron, describe de la siguiente manera los cambios en el tratamiento estilístico de los murales:

ICONOGRAFÍA EMPLEADA EN EL PERÚ ANTIGUO				
Etapas	Años	Equivalencia en las etapas de la arquitectura	Características de la iconografía	Cultura o sitio arqueológico correspondiente
Horizonte Temprano	900-200 a.C.	Periodo de Florecimiento	Realista: con personajes de perfil, solían ser animales y con un nivel de detalle bajo.	Felinos y Peces en el Cerro Sechin
			Convencional: presenta rostros y personajes de perfil, solían ser de temáticas semi-naturales, y con formas estilizadas	Casa Grande Huaca Lucía
Periodo Intermedio Temprano	200 a.C.-600 d.C.	Etapas de Apogeo Cultural	Figuras de perfil, similares a las encontradas en cerámicas, dentro de composiciones complejas. Al no conocer la perspectiva, jugaban con el tamaño para dar una sensación de profundidad	Cultura Lima Cultura Moche
Horizonte Medio	600-1000 d.C.	Etapas del Expansionismo Político-Económico	Similares al periodo anterior, pero ya no van dentro de escenas sino representan a personajes aislados	Cultura Moche
Periodo Intermedio Tardío	1000-1470 d.C.	Etapas de Resurgimiento Regional	Simple y estilizado, formas de aves	Cultura Chimú
Horizonte Tardío	1470-1532 d.C.	Etapas Inca	Elementos geométricos	Huaca Centinela, Fortaleza Paramonga
			Escenas basadas en elementos antropomórficos y zoomórficos	Pachacamac Maranga
Rowe, J. H. (1962). Stages and periods in archaeological interpretation. Southwestern Journal of Anthropology, 18(1): 40-54.		Kauffman Doig, F. (2002). Historia y arte del Perú antiguo (Primera Edición). PEISA.	Bonavia, D. (1985). Mural Painting in Ancient Peru. Indiana University Press.	

Tabla 2 Iconografía Empleada en el Perú Antiguo. Elaboración propia.

Las Remodelaciones del Arte Mural

Un último aspecto, que va a permitir una mejor comprensión de los sitios arqueológicos estudiados y de las pinturas murales que albergan, es entender que pasaron por múltiples periodos de ocupación. Bonavia (1985) señala que en edificaciones que fueron utilizadas por la misma cultura a lo largo de muchos años, era común encontrar paredes repintadas, donde se cubría el diseño anterior con una capa de yeso y se repetía el proceso de pintado, pudiendo tener o no cambios en el color y la iconografía. Esto respondía a motivos de mantenimiento, y va a resultar en pinturas murales con distintos **momentos pictóricos** que deben ser debidamente identificados para poder ser estudiados.

Por otro lado, cuando ocurría algún evento de mayor relevancia cultural como un cambio de gobierno, una conquista por parte de otra cultura o alteraciones en el aspecto religioso, podía resultar en el entierro de las edificaciones existentes para levantar nuevas y más grandes encima de ellas, cubriendo los murales existentes con otra pared donde se pintaba un nuevo diseño. Para ello será fundamental, identificar las **fases constructivas** de los sitios arqueológicos e identificar en cual están situadas los murales a analizar.



5. CASOS DE ESTUDIO

SITIOS ARQUEOLÓGICOS POR CULTURA

Periodo Formativo:

- 1 Pacopampa Pandanche
- 2 Huaca Lucía
- 3 Collud - Zarpan
- 4 Huaca Ventarrón
- 5 Cerro Blanco / Kuntur Wasi
- 6 Montegrande / Las Huacas
- 7 Huaca Prieta
- 8 Huaca de los Reyes
- 9 Cerro Arena
- 10 Salinas de Chao
- 11 Siete Huacas
- 12 Cerro Blanco / Huaca Partida
- 13 Sechin Alto / Cerro Sechin
- 14 Pampa de Las Llamas-Moxeke
- 15 Las Haldas
- 16 Chavin de Huantar Gotush
- 17 Shillacoto Kotosh
- 18 Tutishcainyo
- 19 Aspero
- 20 Caral
- 21 El Paraíso
- 22 Ancón
- 23 Garogay La Florida
- 24 Cardal

Cultura Moche:

- 1 Virú
- 2 Loma Negra
- 3 Pampa Grande
- 4 Sipán
- 5 Úcupe
- 6 Cerro Chepén
- 7 San José de Moro
- 8 Pacatnamú
- 9 Dos Cabezas
- 10 La Mina
- 11 Ascopo
- 12 El Brujo
- 13 Mocollupo y Mayal
- 14 Galindo
- 15 Huanchaco
- 16 Huacas de Moche (Huaca de la Luna)
- 17 Huaca de la Cruz
- 18 Huancaco
- 19 Suchiman
- 20 Tanguche
- 21 Castillo del Santa
- 22 Guadalupe
- 23 Pañamarca

Cultura Ychsma:

- 1a Cajamarquilla
- 1b Pedreros
- 1c Huaycan de Paríachi
- 1d Huaquerones
- 1e Puruchuco
- 1f La Rinconada Alta
- 1g Fortaleza de Campoy
- 2a Mateo Salado
- 2b Maranga
- 2c Caleta de la Cruz
- 2d Huallamarca
- 2e El Olivar
- 2f Armatambo
- 3a Huaycan de Cieneguilla
- 3b Panquilma
- 3c Tijerales
- 3d Pampa de Flores A-B
- 3e Pueblo Viejo
- 4 Pachacamac

Cultura Inca:

- 1 Huarabí
- 2 Huaycán de Cienaguilla
- 3 Armatambo
- 4 Pachacamac
- 5 Guapo
- 6 Huacones-Vilcahuasi
- 7 La Centinela
- 8 Tambó Colorado
- 9 Paredones de Nasca
- 10 Tambó Viejo de Acari
- 11 Sama La Antigua

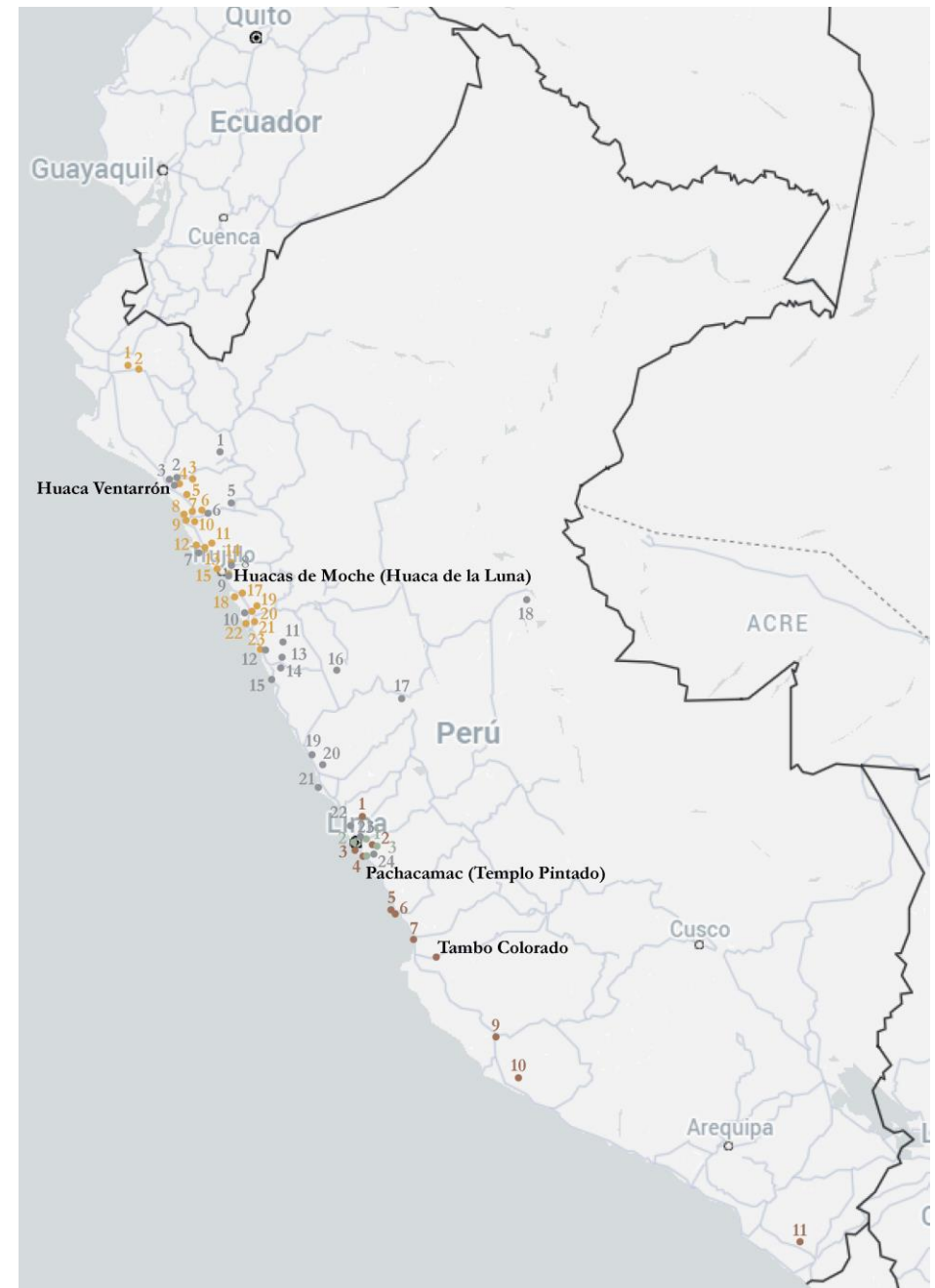


Figura 6 Mapa Sitios Arqueológicos por Cultura. Elaboración propia. Basada en:



1 TEMPLO VENTARRÓN

Complejo Arqueológico Ventarrón

TEMPLO VENTARRÓN

PERIODO FORMATIVO:

Cronología

Las excavaciones en la Huaca Ventarrón evidencian una ocupación ceremonial que se inicia hacia 3000 a.C. y se prolonga, mediante sucesivas remodelaciones, hasta 1700 a.C., lapso que las nuevas propuestas ubican entre el Precerámico Tardío y el Formativo Inicial. Los primeros templos escalonados ya se alzan en la falda oeste del cerro hacia 2500 a.C., y hacia 2000 a.C. sus muros lucen los murales policromos más antiguos conocidos en los Andes, confirmando la relevancia regional que Ventarrón alcanzó durante el Formativo temprano. Alva Meneses (2013).

Ubicación

Briceño (2013) destaca las sociedades que prosperaron en los valles costeros durante el periodo formativo. Entre ellos, Ventarrón, su ubicación en el valle del Río Reque propició el desarrollo de sistemas de riego siendo muy temprano para su época. Sus pobladores tuvieron que enfrentar condiciones climáticas extremas que los obligaron a desarrollar sistemas de persistencia y adelantar avances tecnológicos. Señala que el lugar donde fue de gran relevancia para población, logrando reunir a una gran cantidad de personas

Estilo Arquitectónico

Ventarrón materializa una arquitectura-paisaje cuyos volúmenes replican la silueta del cerro sagrado y se alinean con hitos astronómicos y rutas del valle. Las primeras fases emplean bloques de arcilla compactada dispuestos en celdillas reticulares, solución pre-adobe que nivela la pendiente y genera amplias terrazas ceremoniales; sólo en etapas posteriores se observa el paso a adobes cilíndricos. La planta combina escalinatas frontales, atrios y recintos con esquinas redondeadas, a menudo encapsulados por nuevos

cuerpos escalonados que refuerzan la monumentalidad sin abandonar la materia arcillosa original. El resultado es un laboratorio tipológico donde conviven elementos circulares, plataformas piramidales y contrafuertes rítmicos, testimonio de una búsqueda formal todavía en gestación.

Estilo Artístico

Los murales de Ventarrón introducen una policromía temprana basada en rojos, amarillos y blancos, aplicada sobre enlucidos finos cuando aún estaban frescos; la paleta incluye hematita, goethita y calcita, todos pigmentos minerales locales. En la segunda fase, un programa bicromo rojo-blanco cubre la fachada, mientras que el interior muestra paneles policromos con la célebre “Cacería de venados”, composición reticulada que integra motivos zoomorfos dentro de una red multicolor y expresa la cosmología de la comunidad. La iconografía incorpora también la deidad arácnida y secuencias de bandas que evocan la estratificación geológica del cerro, subrayando la relación templo-paisaje. Técnicamente, los artistas frotaron los pigmentos sobre el revoque húmedo y sellaron la capa pictórica con resinas naturales, procedimiento que explica la conservación parcial de los colores a pesar de la antigüedad.

En conjunto, la cronología prolongada, la arquitectura que dialoga con la montaña y el arte mural innovador convierten a Ventarrón en un hito para entender el nacimiento del color y la monumentalidad en la costa norte del Perú.

TEMPLO VENTARRÓN

Ubicado en la región de Lambayeque, Alva Meneses (2013), el arqueólogo peruano que lideró las investigaciones en este complejo arqueológico, destaca el complejo nivel de desarrollo que alcanzó en comparación con otras culturas contemporáneas que también se ubicaron en valles. Con una antigüedad de entre 2035 y 2300 a.C. en su fase inicial, durante el periodo Arcaico esta región se convirtió en el centro de influencia de toda la zona norte del país, gracias a un clima privilegiado y acceso a recursos que le permitieron sostener su evolución durante siglos y por ende perpetuar sus manifestaciones culturales. Prueba de ello es que este centro alberga al mural con mayor antigüedad registrada en el país.

Si bien todo el complejo abarca 1 kilómetro cuadrado de extensión, para el presente análisis se seleccionó la Huaca Ventarrón, por poseer el mayor número de elementos arquitectónicos con pintura mural.

La arquitectura, como representación colectiva, nace de manera efectiva, de la montaña, como una proyección de sus formas, hasta saturar el espacio-tiempo sagrado. En ese momento, el nuevo ciclo cultural se reinició de forma gradual, necesariamente cerca de la montaña originaria, y comenzó la edificación de un nuevo centro neutral que surgió como síntesis entre la noción de ancestralidad ligada al paisaje y la creciente esfera de interacción macrorregional. (Alva Meneses, 2008, p. 114)

Este templo fue estratégicamente ubicado en un cerro del mismo nombre, cuya forma se extiende horizontalmente y es plana en la cima, con orientación hacia el norte y en medio de dos ríos. Estas características lo hacían fácilmente reconocible desde el exterior y a su vez le permitían controlar visualmente todo el paisaje circundante desde el interior. Estos factores le permitieron establecerse como el núcleo de todo el centro ceremonial desde el cual se dirigían las actividades productivas y sociales que se llevaban a cabo en él.



Figura 7 Cara oeste del Cerro Ventarrón, formaciones simétricas, alineadas y coloridas. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).



Figura 8 Ubicación Templo Ventarrón.



Figura 9 Cerro Ventarrón y curso del Río Reque. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

Contexto Arquitectónico y Secuencia Constructiva

Según las investigaciones del arqueólogo Alva Meneses (2013) a lo largo de la vida útil del edificio se han identificado al menos 10 fases, tras las constantes remodelaciones por las que pasó, sin embargo, sólo se identificaron tres fases principales en las que un nuevo templo era superpuesto al anterior, resultando en una forma escalonada. La constante que se mantuvo en todas ellas fue su entrada norte y un recinto principal en la cima que se complementaba con salas a los costados. A continuación. Indicamos un breve resumen de lo ocurrido en cada fase:

La primera fase el diseño respondió al lugar donde se emplazaba, manteniendo su orientación noroeste y dejando a la vista parte de las formaciones rocosas.

En segunda fase, hay un cambio en los procesos constructivos, que destaca por el uso exclusivo de bloques de arcilla unidos con mortero de barro, y el enlucido de los muros que conformaban la fachada. Esta técnica permitía un fraguado a mayor rapidez que fue un factor clave para alcanzar mayores alturas verticales. Esta técnica mantendría su vigencia en las culturas posterior convirtiéndose en el estándar constructivo de todo el norte del país.

Durante esta fase, el Templo Ventarrón es conocido como el Templo Rojo-Blanco, que obtiene su nombre por los colores utilizados en sus caras exteriores en forma de zigzag. Adquiere monumentalidad y se abre hacia el norte. Para acceder, desde la plataforma baja se erige una escalera de 12 m de ancho con 11 pasos, a través de la cual se llega a la cima o plataforma central de 30 m. x 40 m. donde se construye un recinto culminante cuyo patrón bicolor en zigzag da nombre al templo.

La tercera fase consistió en el relleno total del Templo Rojo y Blanco, que se convirtió en la plataforma base para la nueva construcción. Para esto se apoyaron de muros de contención ligeramente inclinados reforzados con contrafuertes que sobrepasaron los 6 metros de altura. Brindando un imponente aspecto al nuevo templo con una volumetría trapezoidal que generaba un juego de sombras en la arquitectura relacionada con un sistema de calendario solar.

El nuevo recinto central mantuvo los criterios de diseño que el anterior, pero destaca el uso del color verde obtenido del óxido de cobre con el que se cubrieron todas sus paredes exteriores. Debido a ello en esta fase de le conoce como “Templo Verde”

Fase I

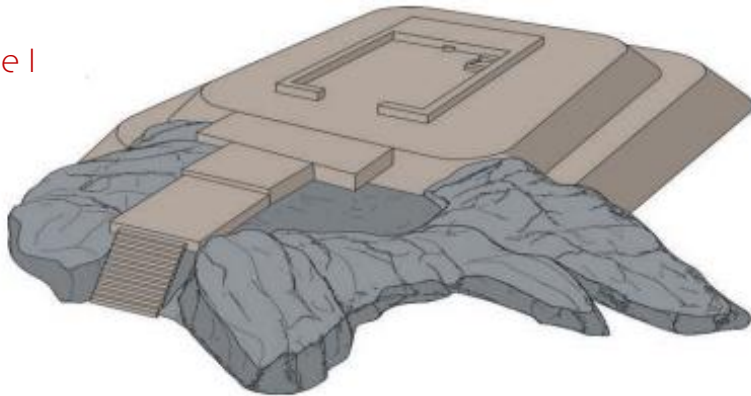


Figura 12 Recreación de la primera fase del templo Huaca Ventarrón. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

Fase II

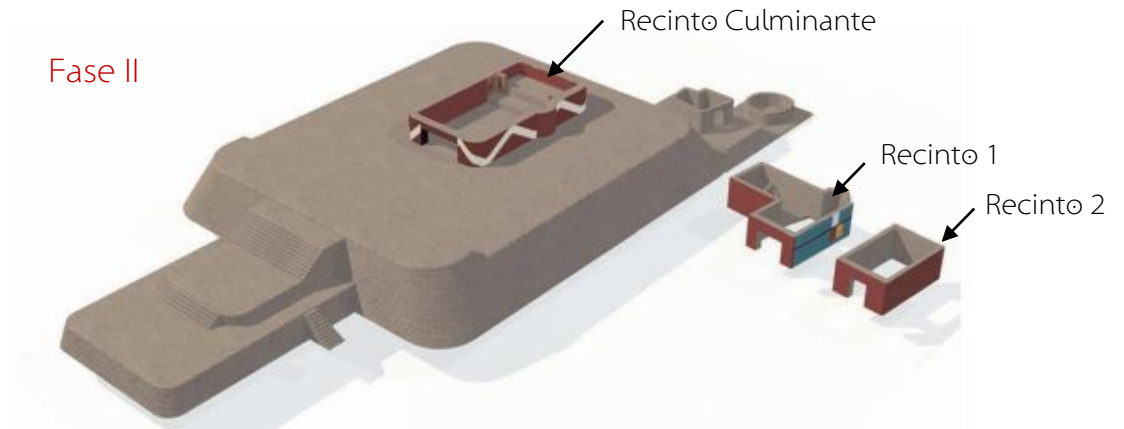


Figura 11 Recreación de la segunda fase del templo Huaca Ventarrón. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Marcado de los recintos Propio.

Fase III

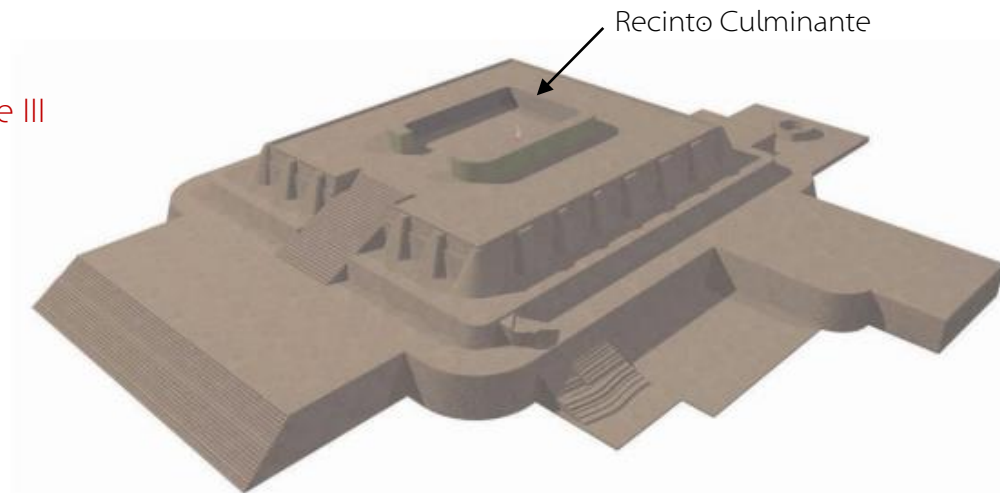


Figura 10 Recreación de la tercera fase del templo Huaca Ventarrón. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Marcado del Recinto Culinante Propio.

Gama de Colores Empleada:

Wright, Meneses, et al. (2015) realizaron investigaciones en Huaca Ventarrón, valiéndose de técnicas de Arqueometría para identificar los pigmentos utilizados y su composición. Para ello tomaron 17 muestras de los colores de fondo fases constructivas distintas. La segunda fase se encontraron los colores: rojo amarillo, blanco, negro y gris. Y en la tercera fase, los colores blanco y verde. Para la presente investigación, se mencionarán los resultados obtenidos en la fase dos, que corresponde a muestras tomadas en el Templo Rojo y Blanco, así como los recintos laterales.

Sobre los pigmentos utilizados para obtener estos colores, se establece que todos fueron de origen mineral, siendo finamente preparados previos a su uso para obtener mezclas homogéneas. En el siguiente listado se resumen los componentes encontrados para cada color:

Técnicas

Durante la segunda fase sólo se aplicaba una capa de pintura con un espesor entre 10-35 µm salvo en dos muestras en donde las capas iban separadas por una de yeso, al ser repintadas.

"La aplicación del color se hizo probablemente a mano, frotándolo cuando el enlucido estuvo fresco; se necesitó gran cantidad de óxido ferroso; el color blanco provenía de cal producida por incineración de moluscos en los fogones ceremoniales. También se notan sobre la superficie pintada muchas huellas y restos de fibra vegetal añadidos al enlucido como anti plástico, luego de descomponerse dejaron improntas en la superficie del mural." (Alva Meneses, 2013, p. 57)

GAMA DE COLORES								
Huaca Ventarrón	Sistema utilizado	Colores						Fuentes
	Aproximación Visual según componentes químicos	Blanco	Rojo	Amarillo	Negro	Gris	Verde	
	Pigmentos	Calcita	Hematita	Goethita	Magnetita	Magnetita	Illita	Wright, V., Meneses, I. A., & Laval, É. (2015). The origins of mural painting in Ancient Peru: archaeometric preliminary study of the Ventarrón mural paintings, Valle de Lambayeque. Heritage Science, 3(1), 31. https://doi.org/10.1186/s40494-015-0059-9 https://artistpigments.org/visualize_colors
		Illita	Illita	Illita	Illita	Illita	Arcilla Verdosa (Glauconita)	
		Arcilla Verdosa	Calcio	Calcio	Hierro	Hierro		

Tabla 3 Gama de Colores en la Huaca Ventarrón. Elaboración Propia.



Figura 13 Mural bícromo, fachada del Recinto Central de la segunda fase, representó la primera gran obra del arte mural. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses)

FASE II – RECINTO CULMINANTE - FACHADA

FASE II – RECINTO CULMINANTE - FACHADA

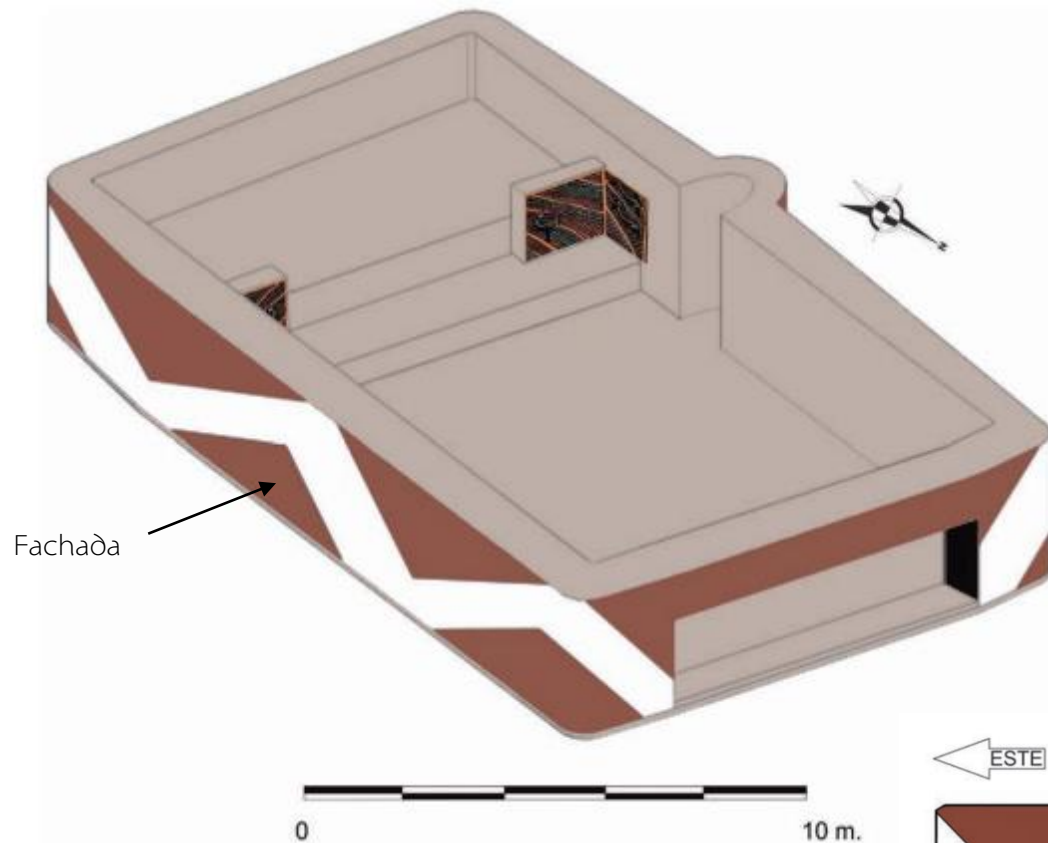


Figura 15 Reconstrucción del Recinto Central fase 2. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).. Señalización propia de la fachada.



Figura 14 Reconstrucción de la portada del Recinto Central fase 2. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

FASE II – RECINTOS CULMINANTE - FACHADA

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

El acceso al recinto se hacía de manera directa, haciendo un recorrido lineal desde la plataforma baja subiendo unas amplias escaleras hasta llegar a la plataforma central, donde se ubicaba el recinto culminante en el centro y con el vano de acceso hacia el norte.

Función y Forma

El recinto culminante era el ambiente de mayor importancia y de carácter sagrado de todo el conjunto. Presenta un área de chimenea, donde se han registrado cenizas de más de 4000 años de antigüedad. Destacando el rol del fuego como elemento de culto desde las culturas más antiguas. (Alva Meneses, 2008)

Su construcción se considera un hito para la arquitectura de la región, ya que el nivel de las expresiones artísticas a través de sus murales, no habían sido registradas en otros lugares durante la época. Aún más, teniendo en cuenta la carga simbólica representada tanto en el color como en los símbolos utilizados en la iconografía. (Alva Meneses, 2013)

Tenía una planta rectangular con las esquinas redondeadas, con unas dimensiones de 9.70 m. x 16.70 m. En la fachada oeste destaca un muro cóncavo que sobresale, dando lugar a la chimenea del fogón. El ingreso se realizaba desde una apertura de 5.80 m de largo orientada al norte, que tenía un gran dintel de barro. (Alva Meneses, 2008)

Partes de Interés Cromático

Para el análisis del recinto culminante, dadas las diferencias notables entre interior y exterior tanto en color como simbolismo, se tratará por separado, la fachada del interior.

La fachada estuvo pintada con un patrón de zigzag, realizado con bandas anchas de color, blanco para el centro y rojas para la parte superior e inferior.



Figura 16 Fachada Recinto Central fase 2, esquina suroeste, mural "rojo-blanco". Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

Estrategias Cromáticas

Debido a la saturación del color rojo empleado en la fachada, así como la escala del patrón utilizado en conjunción con el color blanco, se podría deducir que el empleo de los murales tenía el fin de **individualizar** el recinto, haciéndolo destacar tanto del resto del templo como del entorno que lo rodea. Esta afirmación es respaldada por Alva Meneses, p. (2013, p. 114) que señala el impacto que tuvo este templo para la sociedad de la época:

"El templo debió lucir imponente a la distancia, coronado por el recinto principal pintado de rojo y blanco, tal composición marcó el momento de esplendor del discurso arquitectónico y arte mural. La misma distribución de la plataforma con escalinatas centrales y recinto culminante con dispositivos ceremoniales asumió proporciones monumentales; además de la magnificación de las formas, los cuatro recintos laterales multiplicaron y dividieron simétricamente las funciones del templo y el poder antes centralizado."

En cuanto a la **integración/desintegración**, analizándolo como parte de todo el templo, no se han encontrado restos de pintura en las plataformas inferiores, dando a entender que era un elemento que se quería distinguir del color natural de la arcilla con la que había sido construido. Como elemento aislado mantenía un mismo color y patrón en sus cuatro frentes lo cual le daba una unidad volumétrica como recinto

En cuanto al **peso visual**, el color utilizado de fondo (rojo) tenía un alto nivel de saturación, baja luminosidad y con una mayor longitud de onda, estas propiedades le dan mayor peso visual.

Para el **aspecto funcional**, siendo lo más probable que era de los pocos elementos coloreados de todo el templo, su color realzaba la importancia que tenía como un espacio sagrado destinado a la realización de ritos. Asimismo, al coronar el templo, desde el acceso en la plataforma inferior, visualmente invita al usuario a acercarse. Y desde la



Figura 17 Fachada Recinto Central fase 2, esquina sureste, mural "rojo-blanco". Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

distancia era un mensaje a las poblaciones vecinas del apogeo que experimentaba la cultura de la época

Intenciones Cromáticas

Simbolismo del Color

COLOR	SIGNIFICADO ASOCIADO	FUENTE
BLANCO	El pigmento se obtenía de la quemando caparazones de moluscos en el fuego ceremonial, por lo que representaba tanto el mar como los huesos. Asimismo, las conchas estaban relacionadas con el origen de la vida que se dio en los océanos.	Alva Meneses (2013)
	La pintura blanca se utilizaba en muros orientados al este, que estarían mirando al océano pacífico, determinando una relación directa con el mar	(Wester La Torre, 2010)
	Semen y huesos	Maneiro (2017) Entrevista a Alva Meneses
ROJO	Sangre y menstruación	
	Fuego, porque la tierra al quemarse adquiere ese color	Alva Meneses (2013)
	Sangre como vehículo de vida y vínculo entre los seres humanos	
	La vida en contextos funerarios, se cubría el rostro con cinabrio de los individuos que iban a ser enterrados.	

Tabla 4 Simbolismo Cromático en la Fachada del Recinto Culinante del Templo Ventarrón. Elaboración Propia.

Composiciones Cromáticas

DISPOSICIONES CROMÁTICAS			
Dualidad	Rojo-Blanco	Terrestre-Marino	Alva Meneses, 2013)
		Solar-Lunar	
		Compenetración Carne y Hueso	
		Asociado al sol	Narváez Vargas (2014)
	Rojo-Blanco	Masculino-Femenino	Maneiro (2017) Entrevista a Alva Meneses
Patrón en Zigzag	Rojo-Blanco	Representa la unión y compenetración de la dualidad	Alva Meneses, 2013)
		El blanco al centro del rojo, simboliza el hueso recubierto de la carne.	
		Representa la interdependencia terrestre-marina. Alianza entre comunidades del valle con las del litoral	
		La luna (blanco) influye en la menstruación (rojo) en la tierra (rojo) e influye en la marea en el mar (blanco)	
		Los colores corresponden también al arco iris y el concepto de axis mundi	

Tabla 5 Composiciones Cromáticas en la Fachada del Recinto Culminante del Templo Ventarrón. Elaboración Propia.

Interacción del Color con el Entorno

El recinto culminante estuvo diseñado para interactuar con la luz sol, donde a través del alineamiento de las sombras con sus elementos arquitectónicos se podían marcar el recorrido solar y posiblemente movimientos de los astros, sobre ello Alva Meneses, p. (2013, p. 65) señala lo siguiente:

“Al abrir las portadas al norte las sombras transversales causadas por el curso del sol de este a oeste producen ángulos que recorren diariamente los muros y paredes uniendo ciertos vértices de la estructura: el umbral, los escalones; los tabiques transversales sobre la banqueta alinean su sombra en los equinoccios, y luego la proyectan adelante o atrás en cada estación del año”



Figura 18 Mural de Ventarrón. Fotografía: Enrique Jara

FASE II – RECINTO CULMINANTE - INTERIOR

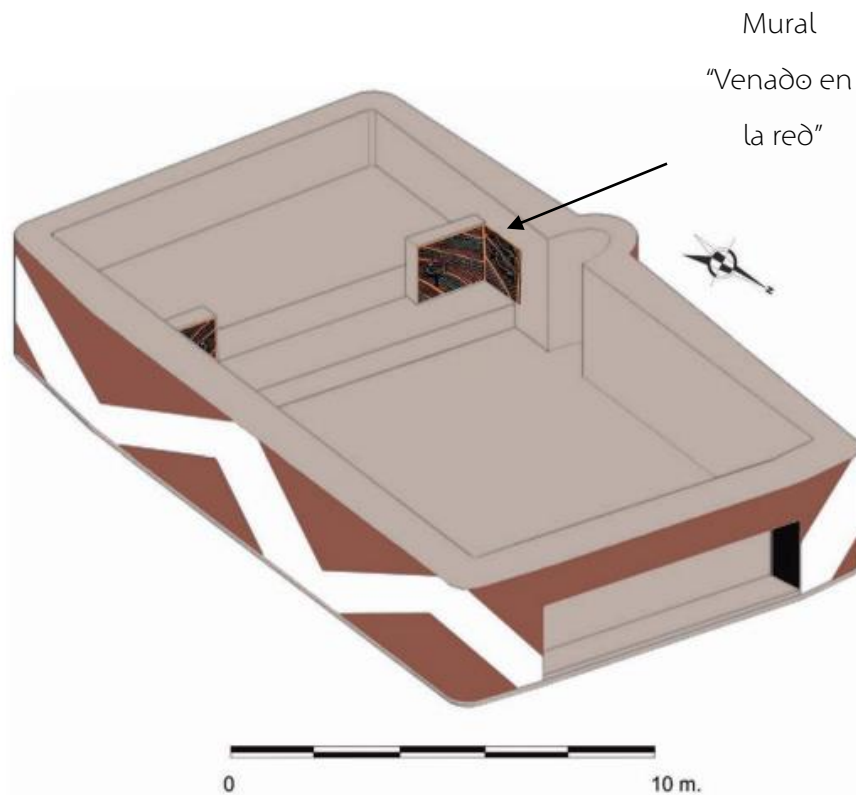


Figura 21 Reconstrucción del Recinto Central fase 2. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses. Señalización propia del mural "Venado en la red").



Figura 20 Mural en Huaca Ventarrón, escena de cacería de venados con redes. Fotografía: Jose Carlos Orrillo



Figura 19 Interior del Recinto Central fase 2, se aprecia la banqueta corrida. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

FASE II – RECINTOS CULMINANTE - INTERIOR

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

Desde la puerta de acceso la sucesión de ambientes es lineal y no hay divisiones con muros, sí que es importante mencionar que la diferencia de alturas hubiera requerido una escalera o rampa que no se observa. Visualmente los murales en L entre la segunda y tercera plataforma reciben al usuario desde el ingreso, el cual los puede observar de frente desde el acceso y observar cómo se extienden a los muros laterales al ir acercándose.

“Podemos notar que, desde su origen, las imágenes no encabezaban el centro de un altar como signos de culto, sino más bien enmarcaban el espacio central de reunión, mando y entrega de ofrendas al cosmos.” (Alva Meneses, 2013, p. 69)

Función y Forma

Si bien los muros perimetrales configuraban un solo espacio, la planta del recinto es rectangular y la diferenciación de funciones y jerarquía se hizo a través de la altura de las plataformas:

La plataforma de acceso se entiende como una plaza abierta desde donde se observaban los actos realizados en las plataformas superiores. Tiene el fogón al lado derecho, haciendo un muro cóncavo.

Las siguientes plataformas están compuestas por dos bancas corridas a diferentes alturas. La primera de 1,30 de ancho estaba delimitada por un muro en cada extremo, donde se ubicaban los murales "Venado en la Red", que continuaban de manera perpendicular hacia los muros perimetrales formando una L, con la temática de la caza que era de gran relevancia para la sociedad de la época. La segunda se encuentra a mayor altura y tiene un ancho de 3.35 m. Ambas plataformas se entienden como estrados desde los cuales se

dirigían dichos actos. Destacando la presencia de los murales polícromos en L que se encontraban entre ellas. Alva Meneses (2008)

Partes de Interés Cromático

El mural se organiza a través de bandas de color amarillo, saturado y de valor medio, que crean un marco y también dividen el espacio en secciones oblicuas. Dentro de cada sección se aprecia un diseño de red, realizado con líneas más finas de color negro, que sigue la misma inclinación que las bandas previamente mencionadas, con ligeras curvaturas e irregularidades. Este patrón de red, vuelve a dividir el espacio en pequeños cuadrados a los cuales se les aplican colores distintos. La secuencia de aplicación de color es la siguiente, comenzando desde la más baja: dos filas de color rojo de bajo valor y poca saturación, le siguen dos filas de color amarillo saturado y de valor medio, contiguas van dos filas de color rojo de saturación media y de valor medio/bajo, y finalmente dos filas de color gris con un valor medio y con ligeros matices verdosos.

El siguiente elemento del mural son los animales capturados en la red, que han sido identificados como venados, con el cuerpo en color negro; dientes, garras y ojos en color blanco; y un detalle en el pelaje en color gris que podría ser una coloración natural de la especie.

Cabe resaltar que mientras el diseño de red venía a ser el fondo del mural, algunas de las filas de color previamente mencionadas, pasaban por encima de los personajes, dando un efecto de profundidad o tridimensionalidad a la composición.

Sobre la percepción del usuario, (Alva Meneses, 2013, p. 68) afirma que, desde lejos, la imagen se lee como una red multicolor, mientras que de cerca se empiezan a notar los elementos que la componen como los venados, y las bandas.

Estrategias Cromáticas

Los murales buscaban **individualizarse** y generar puntos de interés en el interior del recinto y al colocarse uno a cada extremo enmarcaban la visual de la zona del estrado. No se

tiene registro de que otras paredes hayan estado cubiertas de color dentro del recinto. Así que resaltaban y se leían como **elementos distintivos (desintegración)** no sólo por ser los únicos elementos por color sino por el uso de prácticamente toda la gama de colores registrada y con variaciones en el valor y la saturación.

En cuanto a la **distorsión geométrica**, en el mural del "Venado en Red", entre las franjas amarillas diagonales se pintó un patrón de red en color negro, y cada uno de los recuadros que lo conformaban fue rellenado con colores. Analizando uno de los paños que constaba de 8 filas, se observa la aplicación de un color distinto cada dos filas. Notándose en los extremos colores con menor saturación y mayor valor (gris y rosa); y en el centro colores más saturados y de menor valor (rojo y amarillo). Esto generaría un efecto óptico de concavidad, reforzando la sensación de profundidad entre la red y los venados representados siendo atrapados en ellas. En otro de los paños, las dos filas pintadas de amarillo parecen pasar por encima del animal, reforzando aún más el efecto tridimensional de la composición.

Al ser los únicos elementos pintados del recinto tenían un mayor **peso visual**, destacando el patrón de red y los venados que estaban pintados en un color negro, de muy bajo valor, así como las bandas de colores rojo y amarillo que son colores de mayor longitud de onda y tenían más saturación.

Para el **aspecto funcional**, se maneja la teoría debido a la temática de los murales que estas paredes polícromas designaban a la banca como un trono para los cazadores, una actividad de gran importancia para la época. Esto quiere decir que el color no solo le daba jerarquía al elemento arquitectónico, sino que también hacía alusión a las personas que debían utilizarlo. (Alva Meneses, 2013, p. 68) describe unos de los rituales que se realizaban en el recinto:

"El rito estacional organizado por los «jefes de la cacería» aposentados en la banqueta central, se convirtió en modelo el de cohesión social y gobierno, la hazaña de caza permitía renovar los vínculos de los representantes de la

comunidad con las fuerzas naturales y legitimar su autoridad mediante esta forma organizada de liderazgo patriarcal” (Alva Meneses, 2013, p. 68)

Intenciones Cromáticas

Composiciones Cromáticas

DISPOSICIONES CROMÁTICAS			
Patrones en red	Negro-Amarillo	Buscan señalar la importancia de las redes como herramientas productivas que eran parte fundamental del sostén de la población. Representan también, una metáfora a la organización del territorio, que debe funcionar como una red en sintonía con el entorno que los rodeaba.	(Alva Meneses, 2013)
Dualidad	Rojo-Blanco	Terrestre-Marino	Alva Meneses, 2013)
		Solar-Lunar	
		Compenetración Carne y Hueso	
	Amarillo-Negro	Asociado al sol	Narváez Vargas (2014)
		Asociado a las profundidades marinas	
	Rojo-Blanco	Masculino-Femenino	Maneiro (2017) Entrevista a Alva Meneses

Tabla 6 Simbolismo Cromático en el Interior del Recinto Culminante del Templo Ventarrón. Elaboración Propia.

Interacción del Color con el Entorno

En cuanto a la interacción del color con el entorno se maneja la teoría que la trama utilizada era en diagonal porque en ciertos momentos del año coincidía con los ángulos proyectados por la sombra que generaba el sol al toparse con la geometría del espacio. Asimismo, respecto al mural del “Venado en la red”, menciona que tanto las bandas amarillas como las líneas negras que formaban la red, llegaban a conjugarse durante un momento específico del año con los ángulos generados por la sombra del sol.

“La arquitectura ceremonial constituyó a partir del periodo Inicial el principal catalizador social. Probablemente el modelo, dimensión y secuencias de cada centro variaba en función a su jerarquía, determinada por ubicación estratégica, cantidad y calidad de recursos circunscritos en el valle; el diseño estaba sujeto a un complejo discurso cosmológico articulado por el paisaje sagrado con referentes geológicos exactos; en este sentido el templo no tiene parangón en cuanto a los aspectos técnicos y simbólicos de la construcción, la ubicación al pie de la colina central inspiró el diseño, orientación y arte mural.” (Alva Meneses, 2013, p. 114)



Figura 22 Archaeological complex of Ventarrón in northern Peru. Fuente: Peruvian temple hints at origin of ancient civilization in Peru (Agencia Peruana de Noticias)

FASE II – RECINTOS 1 Y 2

Recinto 1

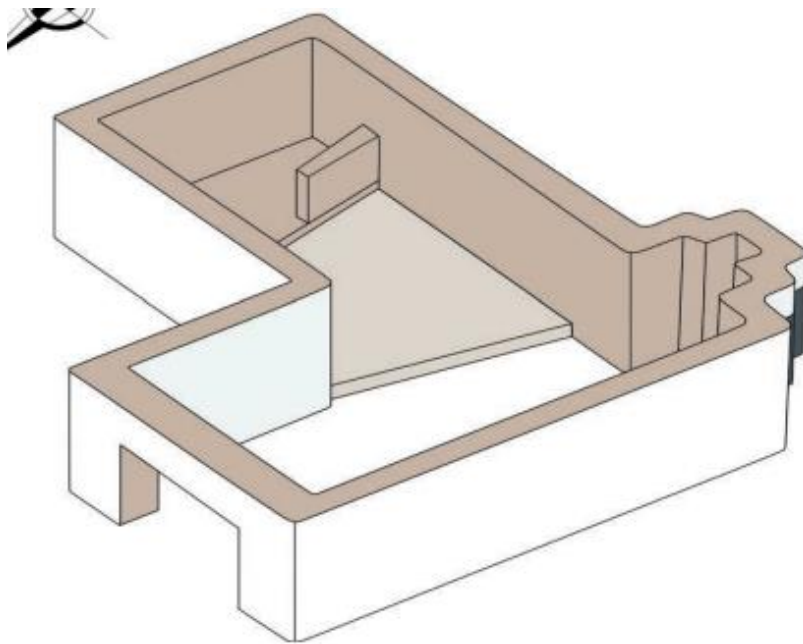


Figura 24 Reconstrucción axonométrica del recinto escalonado, vista desde la portada orientada al norte; las paredes en blanco tienen murales no descubiertos. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red".

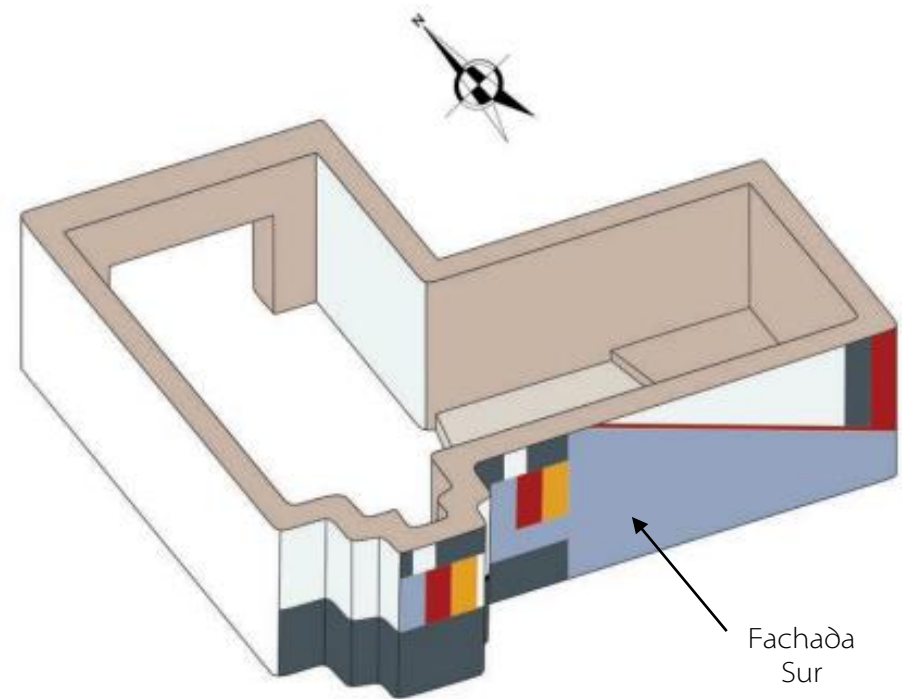


Figura 23 Reconstrucción axonométrica del recinto escalonado, vista desde la pared sur, las paredes en blanco tienen murales no descubiertos. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". Marcado de Fachada sur Propio.

Recinto 2

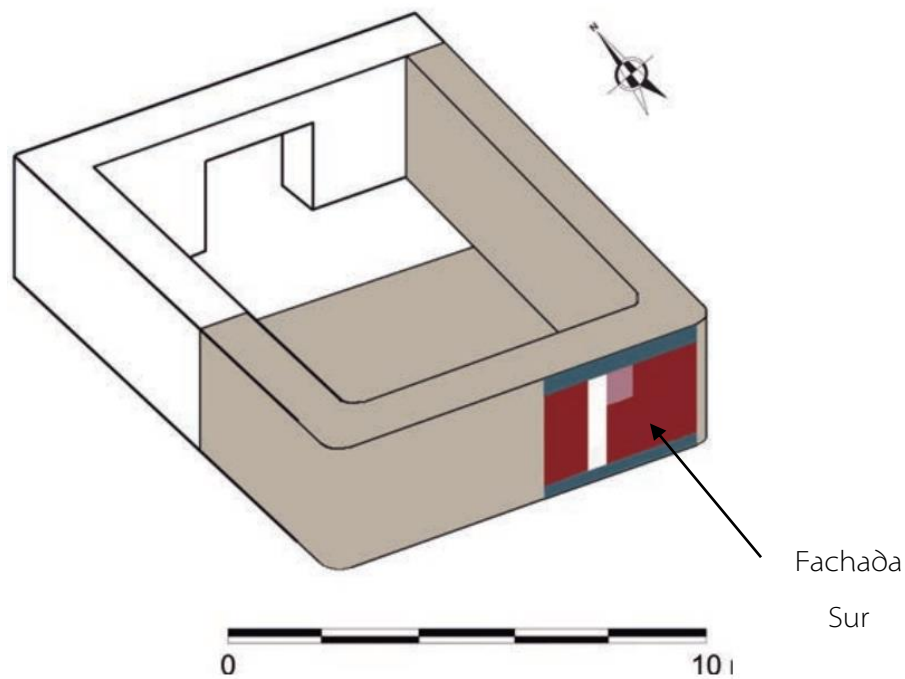


Figura 25 Reconstrucción axonométrica del Recinto 2, con la sección de mural. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". Marcado de Fachada sur Propio.



Figura 26 Pared sur del Recinto 2, tratamiento de conservación del mural polícromo. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).. Señalización propia del mural "Venado en la red".

FASE II – RECINTO 1 y 2

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

En cuanto al recorrido, esta área fue duramente afectada por el saqueo, por lo que su acceso desde la plataforma baja no queda esclarecido, lo que se conoce es lo siguiente:

El recinto 1 presentaba una abertura hacia el norte, al igual que el recinto principal. Estaba separado de la plataforma principal por un corredor y en relación al recinto 2 también estaba separado por un corredor y un muro en forma de C. Esto podría indicar que se quería contar con un espacio de transición antes de ingresar al recinto o generar cierta privacidad y filtro que expresara la jerarquía.

Función y Forma

Tanto el recinto 1 como el recinto 2 sirvieron al recinto culminante, creando un Ala Oeste de funciones que complementaban a la principal, esto implicaba que tuvieran similitudes en cuanto a su forma y elementos.

Es una planta en "L" con el espacio del fogón enfrentando el ingreso, destaca este elemento por su planta cruciforme, distinta a la del recinto principal con un significado simbólico importante. Internamente se desarrolla en 3 plataformas que dividen el espacio de manera ligeramente oblicua y cuenta con un trozo de muro al lado izquierdo previo a la última plataforma.

Dada la presencia de un mural con características de calendario solar en su fachada sur, es posible que este recinto haya sido utilizado para realizar ofrendas buscando un equilibrio con el cosmos y la naturaleza. (Alva Meneses, 2013, pp. 85–86)

Añadido al simbolismo y uso que pudiera tener el mural, el mismo autor destaca la relevancia que tenía haber sido pintado sobre paredes que forman una cruz en planta también tendrían un significado especial añadido. En las culturas antiguas de los andes, la

cruz era el eje del cosmos y el centro geográfico de todo elemento que la contenga. Se señala que el fogón que albergaba era un dispositivo para realizar ofrendas a la naturaleza, donde el fuego se encargaba de enviarlas hacia el cielo. Asimismo, se han encontrado restos de moluscos incinerados, señalando posibles ofrendas al mar, y confiriendo al recinto las cualidades de un espacio sagrado donde se conectaban el mar, el cielo y la tierra.

Partes de Interés Cromático

Recinto 1

Se indica que la fachada estuvo pintada en un momento en su totalidad, posiblemente del mismo color rojo empleado en el recinto principal. Pero el mural que ha sido estudiado el que abarca todo frente sur de la fachada incluyendo las caras exteriores del fogón de forma cruciforme.

“El diseño del mural en la sección correspondiente a la chimenea es de gran riqueza cromática, distribuido en una serie de bandas y escalones: en los paneles frontales de la estructura cruciforme que miran al sur, franjas verticales cortas de colores rojo, amarillo y azul se ubican sobre una banda horizontal azul, que junto a la vertical del mismo color forman un escalonado; en los paneles laterales se observan campos blancos superiores separados por una delgada franja horizontal negra de la banda horizontal azulada que recorre la parte baja.” (Alva Meneses, 2013, pp. 88–89)

Recinto 2

La fachada del recinto 2 al igual que el recinto 1 también tuvo pintada un calendario solar en el muro sur, medía 2.70 m. de altura y tenía un diseño de menor complejidad geométrica que el primero. El fondo era de color rojo, tenía dos franjas azules horizontales, en el extremo inferior y superior y dos bandas blancas verticales. (Alva Meneses, 2008, p. 104)



Figura 27 Fachada decorada del Recinto 1 con chimenea de planta escalonada, se aprecian los colores de la pintura mural de diseño geométrico. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural “Venado en la red”.

Se encontraron fragmentos de otro diseño que tenía el fondo de color rojo y círculos blancos sobre él, al parecer tenían una temática relacionada al cielo y las estrellas, sin embargo, el nivel de deterioro que presenta no ha permitido realizar más investigaciones al respecto. (Alva Meneses, 2013, p. 95)

Estrategias Cromáticas

Se podría hablar de una búsqueda de la **individualización** por el tratamiento de la fachada, si bien es cierto, que no competía con del recinto culminante desde el norte, desde el sur, sí que destacaba más por los colores utilizados que son propios a estos dos recintos: un azul de bajo valor y uno de alto valor, ambos desaturados.

Estos colores también destacaban en relación al resto de muros que conformaban la fachada, los cuales, según las reconstrucciones digitales realizadas por el Proyecto Arqueológico Ventarrón, habían estado pintadas enteras de color rojo. Esto hacía notorio que el muro con diseño geométrico cumplía una función distinta a los demás, **desintegrándolo** del resto del conjunto

Por otro lado, en cuanto **mimetismo** con el entorno, Alva Meneses, pp. (2013, pp. 88–89) señala lo siguiente:

“La gama de color y diseño del mural fue inspirada en la conformación geológica del cerro Ventarrón de donde asume también la forma escalonada.”

Las imágenes y los análisis de colorimetría señalan que los colores utilizados eran de una saturación media y de valor alto, y que cuanto a la superficie que ocupa el color, el blanco y el azul grisáceo son los que tienen mayor presencia, a diferencia de las aplicaciones puntuales de colores más saturados como rojo y el amarillo. Estas propiedades, contribuyeron a que pueda **integrarse visualmente con el paisaje**; y también redujeron el **peso visual** que podría tener ante la complejidad de la composición geométrica.

En cuanto a la **descripción funcional** del edificio, Según el patrón utilizado se establece que la disposición de los colores señalaba el uso de esta fachada como un gran calendario solar.

Intenciones Cromáticas

Composiciones Cromáticas

DISPOSICIONES CROMÁTICAS		
Azul-Amarillo-Rojo	Discurso referido a la montaña, recreaba progresión cromática y se disponía de manera escalonada, haciendo alusión a la forma del Cerro Ventarrón.	Alva Meneses, 2013)
	Los colores corresponden también al arco iris y el concepto de axis mundi	

Tabla 7 Composiciones Cromáticas en los Recintos I y II en el Templo Ventarrón. Elaboración Propia.

Interacción del Color con el Entorno

En cuanto a la interacción con el entorno, (Alva Meneses, 2013, pp. 88–89) describe el funcionamiento del mural con diseño geométrico como un calendario solar:

“El diseño geométrico lograba proyectar sombras producidas por el tránsito anual del sol sobre los campos de color, a manera de reloj solar; entonces la forma y el color del templo permitía “atar” las sombras del sol, patentando de esa manera tan sofisticada para la época el simbolismo de “centro”.” (Alva Meneses, 2013, pp. 88–89)

Asimismo, los colores hacen referencia a la composición mineral del Cerro Ventarrón, que tenía una variación de color en toda su extensión vertical. Se distinguen tres zonas de color con tonos similares: grises azulados en la parte inferior, amarillentos en la parte central y rojizos en la parte superior. Estos colores fueron utilizados en los murales del templo evidenciando la estrecha relación que tenía la arquitectura con el paisaje:

“La enorme huaca, que tiene tres fases claramente marcadas, guarda en su interior los primeros murales policromados de América, pinturas que, imitando a la montaña sagrada, están hechas de azul, amarillo y rojo. Además, su construcción también es novedosa en la costa del Perú, por las técnicas y materiales utilizados, originarios del mismo valle y sus ríos. El paisaje se mimetiza en el trabajo arquitectónico. Es quizá la primera construcción cuyo diseño nace de este entorno natural que la rodea.”
(Briceño, 2013)

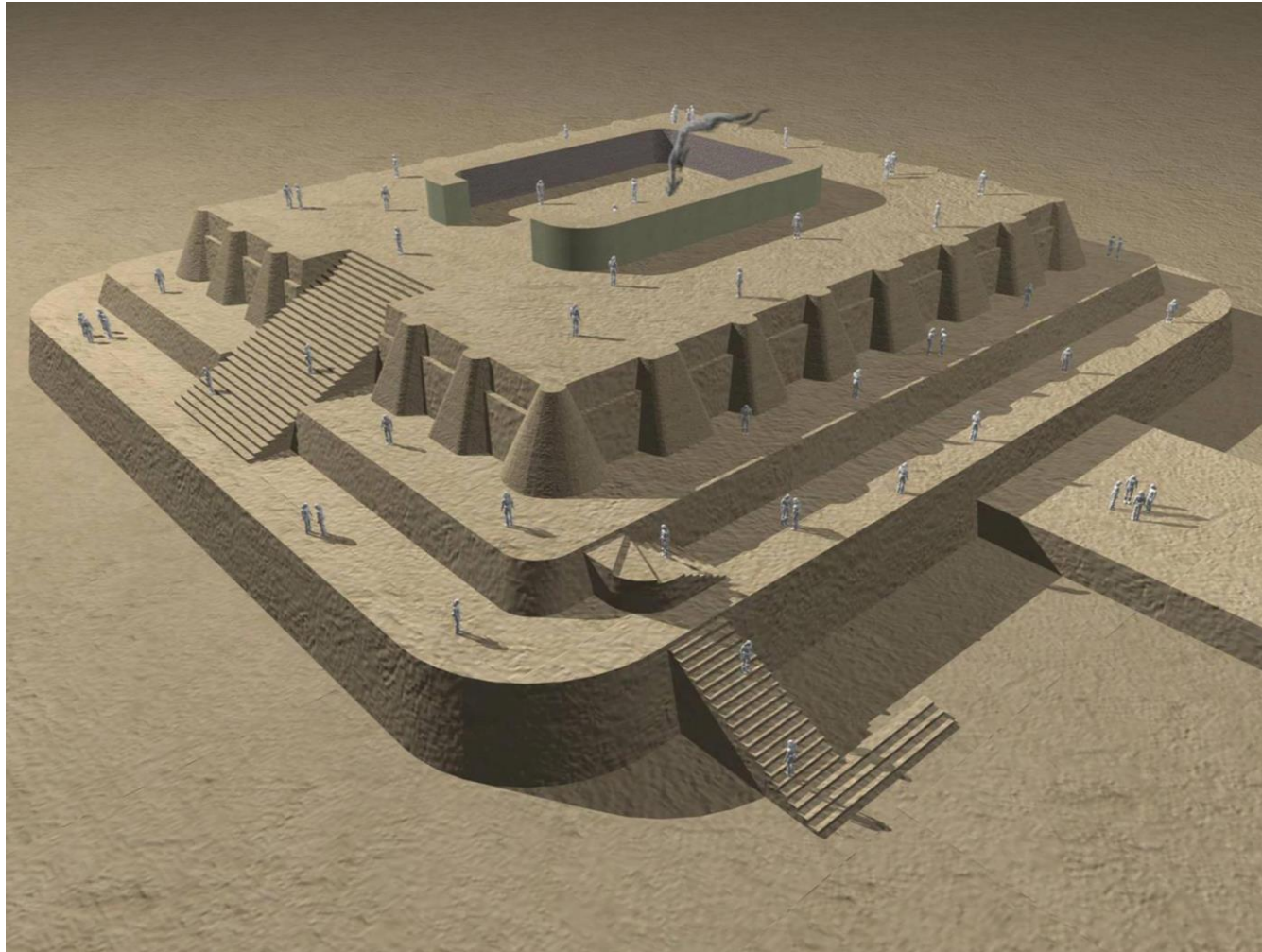


Figura 28 Huaca Ventarrón. Reconstrucción virtual de la fase 3. Elaboración del arte: César Piscoya; Museo Tumbas Reales de Sipán.

FASE III – RECINTO CULMINANTE

FASE III – RECINTO CULMINANTE

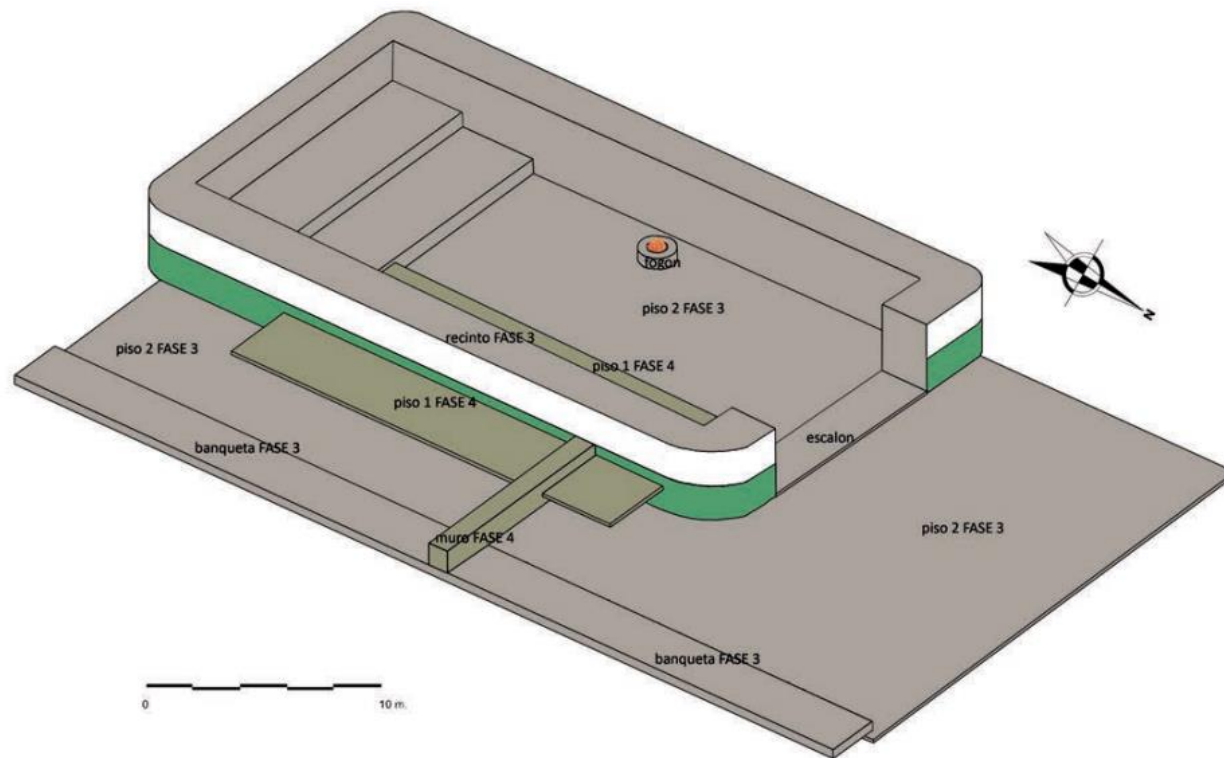


Figura 29 Reconstrucción del Recinto central Fase 3 y sus remodelaciones. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

Conserva la apertura hacia el norte, para esta fase el recinto estaba aún más elevado y con un acceso a través de escalinatas anchas y empinadas. En el interior mantenía su configuración de un monoespacio con tres zonas diferenciadas por la altura del suelo, se pudieron encontrar elementos en la parte exterior del recinto como una gran banca al lado oeste.

Función y Forma

Mantiene la planta rectangular con las esquinas curvas y en el interior tres plataformas a distintas alturas. La diferencia con el recinto anterior, se encuentra sobre todo en que el fogón ya no es un elemento incorporado a una de las paredes, sino que se ubica directamente en el suelo en una base circular. Tampoco se observa los muros que solían enmarcar a las zonas superiores.

Cabe destacar que se analizarán dos momentos en la fase tres, uno original y una remodelación del recinto que fueron diferenciadas con un cambio de color.

Partes de Interés Cromático

El objeto de análisis de este recinto será la fachada, la cual es descrita por (Alva Meneses, 2013, pp. 48–49), de la siguiente manera:

“El recinto estaba decorado con pintura mural en la fachada, se usó una gama de tres colores: negro, blanco y verde de una tonalidad tenue, semejante al óxido de cobre; al parecer la pintura tuvo varias renovaciones y se superpusieron capas de colores distintos en función a remodelaciones de la arquitectura.”

Sobre las remodelaciones mencionadas en relación al color, el autor establece dos momentos: el primero que sería el original, tenía todos los muros pintados de color verde con un tono cercano a la aguamarina que se obtiene con el óxido de cobre; en el



Figura 30 Pintura mural verde y blanca en la pared oeste del Recinto. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).

segundo, se cubrió el piso de la fase anterior a una altura de 90 cm, pero mantuvo los muros, pintándolos de color blanco para evidenciar el cambio.

Estrategias Cromáticas

Sobre todo, en el estado original que el verde podía **mimetizarse** mejor con el paisaje que rodeaba al templo, así como el blanco de la remodelación, que debido al incremento en la altura a la que se ubicaba el recinto, se podía integrar mejor con el cielo de fondo.

Según los hallazgos se utilizó un mismo color para toda la fachada y sin color para el interior. Observando el recinto como elemento aislado se lee como un volumen monocromático **integrado**. Por otro lado, en relación a todo el templo, **destaca por ser el único elemento** coloreado pero el contraste con el color natural del adobe es menor que en la fase anterior.

En el estado original, el verde, un color de bajo nivel de onda, desaturado y de valor medio, No se afirmaría que la pintura haya aumentado el **peso visual** del objeto arquitectónico. Posteriormente, tras la remodelación donde se utilizó el color blanco, al tener el valor más alto técnicamente no añade al peso visual, pero según la pureza del blanco podría haber generado un mayor contraste con los colores naturales del adobe. Sobre la motivación detrás el uso de estos colores, Alva Meneses, p. (2013, p. 114) señala lo siguiente:

“Sobre el atrio se edificó el nuevo recinto central, similar al anterior en las proporciones del vano, esquinas curvas, fogón contra la pared oeste y banquetas; sus paredes, pintadas de color verde pálido se alejan de la fuerza expresiva y contraste de la fase anterior, la espectacularidad del arte mural decae temporalmente frente al crecimiento de la arquitectura”

Intenciones Cromáticas

Identificador de periodos

En este caso el uso del color **se utilizó para marcar una remodelación**, quizá no de las más relevantes, ya que solo se enterró 90 cm el piso original, pero para la cultura de la época fue importante dejar una marca que señalara el cambio realizado, a través del color, pasando del verde al blanco, sobre el significado simbólico de las renovaciones, Alva Meneses, p. (2013, p. 114) señala lo siguiente:

“El monumento como testimonio afrontaba y revelaba procesos de cambio y continuidad, cada remodelación era un acto de renovación ante el desgaste físico y simbólico de la obra, concebida como el modelo temporal del concepto cosmológico esencial; la reconstitución como alegoría de la reinstauración del orden civilizatorio constituía la única fórmula para señalar tangiblemente el cambio cíclico del tiempo; la reconstrucción implicaba una serie de actividades revestidas de ceremonialidad, que rememoraban y reivindicaban mitos del origen y las alianzas, ratificando la unidad cultural y vínculos productivos.”



2 HUACA DE LA LUNA

Complejo Arqueológico Huacas de Moche

HUACA DE LA LUNA

CULTURA MOCHE:

Cronología

La cultura moche fue una de las grandes civilizaciones del Antiguo Perú, se desarrolló aproximadamente entre los años 50 y 850 a.C. a Fueron pioneros en desarrollar sistemas hidráulicos para la agricultura y tuvieron un alto desarrollo artístico en la cerámica, orfebrería y arquitectura. (Uceda Castillo et al., 2016)

Ubicación

El patrón de ocupación de la sociedad moche fue establecer sus centros ceremoniales y políticos en los valles de la costa norte del Perú. Entre ellos se encuentran los valles: Chicama, Jequetepeque, Piura, Virú, Nepeña y Moche. Siendo este último donde se establecía el poder central y donde se encuentra la Huaca de la Luna. (Kauffman Doig, 2002)

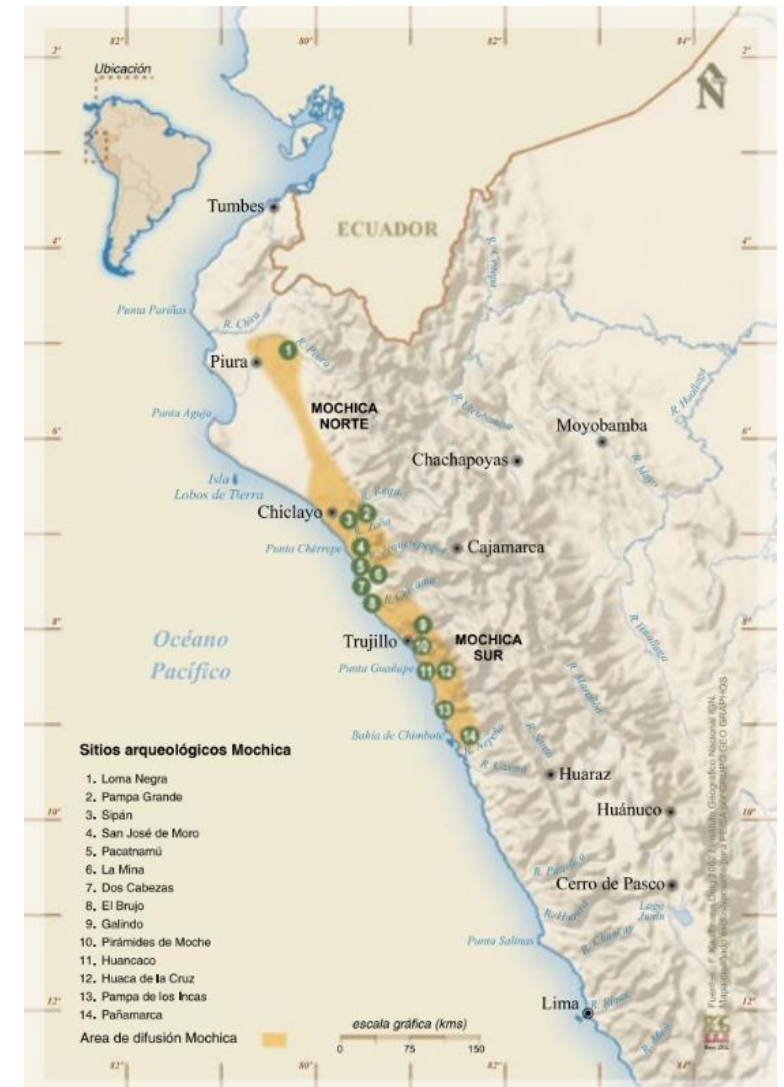


Figura 31 Mapa de ocupación de la sociedad moche. Fuente: Kauffmann Doig 2002, pg. 253



Figura 32 Ubicación Huaca de la Luna. Elaboración Propia.

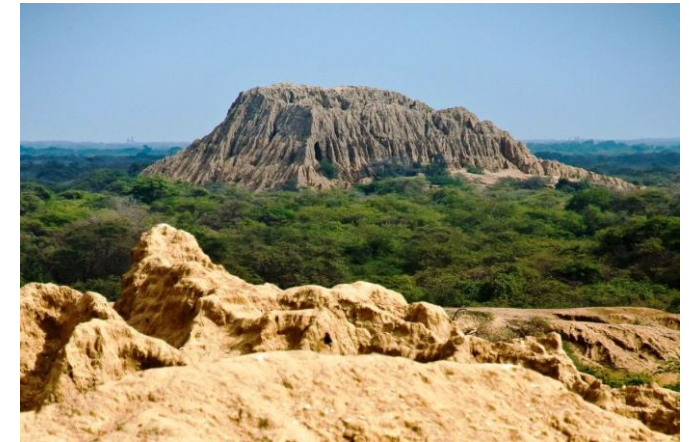


Figura 33 Santuario histórico Bosque de Pómac, en la provincia de Ferreñafe, Lambayeque. Fuente: <https://www.myguideperu.com/es/cosas-por-hacer/santuario-historico-del-bosque-de-pomac>



Figura 34 The best of Perú: Huacas del Sol y de la Luna in La Libertad - Trujillo. Fuente: Perú en Moto

Estilo Arquitectónico

Destacan sus obras de arquitectura pública, de formas escalonadas con recorridos a través de rampas y adornadas con pintura mural polícroma. (Bonavia, 1985). El tamaño y la vistosidad de sus construcciones refleja una fuerza laboral con un alto nivel de organización, así como lazos culturales entre los cacicazgos de cada valle, ya que compartían entre todos, la misma iconografía, técnicas constructivas y características de diseño. (Kauffman Doig, 2002)

Gamboa Velásquez (2008) señala que arquitectónicamente en la cultura moche se llegaron a consolidar dos modelos de construcciones públicas: Las plataformas con plazas frontales y las cercaduras.

Las plataformas se diseñaban para que puedan ser vistas con facilidad desde zonas donde se pudiera concentrar a un gran número de personas.

Por otro lado, las cercaduras permitían conformar recintos anexos a la plaza o encima de las plataformas donde se realizaban funciones específicas de las ceremonias, que requerían de grados de privacidad y control de acceso más restringidos.

Adicionalmente, Tufinio (2008) hace mención de los patios como una tercera denominación de espacio arquitectónico, que son amplios espacios abiertos configurados por muros, de menores dimensiones de las plazas, que forman parte de un conjunto arquitectónico mayor, y suelen tener una variedad de vanos que los comunican con otras estancias. Pueden presentar galerías con coberturas y murales en las paredes.



Figura 35 Vista de la Huaca del Sol y las excavaciones en la parte central del complejo Huacas de Moche. Fuente: <https://www.denomades.com/blog/huacas-sol-luna/>

Estilo Artístico

Son diversos los temas representados en las múltiples manifestaciones artísticas desarrolladas por la cultura moche. Pero el elemento que los une es la iconografía, presente en diversos formatos y soportes, para el caso de la arquitectura, a través de relieves y pinturas murales. Las temáticas tratadas son las siguientes:

Temas existenciales, ya sea para retratar las percepciones instantáneas que tenían de la realidad, capturando el instante del suceso, o para tratar temas del paso del tiempo y la mortalidad como un estado transitorio.

Son abundantes las representaciones artísticas de transformación entre especies, de la mortificación del cuerpo humano con vida y de las actividades dentro del mundo de los muertos y los "muertos vivos." (Dean et al., 2023, p. 125)

Temas religiosos, representaban aspectos sagrados, con símbolos y discursos que vienen siendo representados desde las culturas más antiguas del Perú en el periodo formativo. Muestran seres vivos y objetos que transitan entre la vida y la muerte, entre mundos reales o imaginarios. Funcionan a manera de lenguaje comunicando los mitos, relatos e información cultural que fundamentaban las creencias de la época. (Flores Ochoa et al., 1993)



Figura 36 Mural "Danza de los prisioneros" en el complejo arqueológico El Brujo. Fuente: <https://southamericaplanet.com/el-brujo-sra-de-caio-1-2-day/>

HUACA DE LA LUNA

La principal función de la Huaca de la Luna como centro ceremonial era la realización de rituales, donde destacaban los sacrificios humanos. En los murales policromos se retrataba todo el proceso que se seguía, desde la captura de prisioneros hasta la culminación en la cima con el sacerdote mayor mostrando la copa de sangre que había recogido y ofreciéndosela al “Dios de la Montaña”, la principal deidad a la que se le rindió culto en este templo. Los actores involucrados en los rituales mencionados, los objetos utilizados y las deidades a la que se les hacía las ofrendas estaban retratados en la iconografía de los murales policromos que decoraban la arquitectura. Morales Gamarra (2003) señala que estas imágenes se habían convertido en una especie de lenguaje a través de la cual los gobernantes transmitían sus ideologías y ejercían su poder ante la sociedad.

Sobre la importancia e influencia a nivel territorial, de esta edificación, Tufinio (2008) señala que era el lugar de residencia de líderes religiosos a los cuales acudía la población del lugar y la de los poblados anexos para obtener profecías y dar ofrendas vinculadas la agricultura y la reproducción. Identifica al sitio arqueológicos Huacas de Moche como la capital del imperio Mochica Sur y a la Huaca de la luna como su templo ceremonial de mayor importancia. Cronológicamente, Rengifo Chunga et al. (2022) señala que este complejo tuvo dos secuencias constructivas: el Templo Viejo entre los años 0 y 600 d.C y el Templo Nuevo desde los años 650 hasta los 850 d.C. Para la presente investigación se tomará como objeto de estudio, el Templo Viejo, que cuenta con la mayor cantidad de muros con aplicación de iconografía a color en sus superficies.

Para el análisis de las estrategias utilizadas en este caso de estudio, se han seleccionados los siguientes espacios:

- La Plaza Ceremonial y la fachada de la Plataforma I que corresponde a la categoría de plataforma con plaza frontal.
- El Recinto Esquinero de la Plaza Ceremonial y Altar Mayor en la cima de la Plataforma I, dentro de la categoría de cercaduras
- El Patio de Rombos dentro de la categoría de patios.

AÑO	PERIODO	HUACA DE LA LUNA			NÚCLEO URBANO		HUACA DEL SOL	
		TEMPLOS	SECUENCIA CONSTRUCTIVA	ESTILOS CERÁMICOS	SECUENCIA OCUPACIONAL	ESTILOS CERÁMICOS	SECUENCIA CONSTRUCTIVA	ESTILOS CERÁMICOS
1450	POST MOCHE TRANSICIONAL	CHIMÚ	TEMPLO VIEJO	REOCUPACIÓN PARA ENTERRIOS		¿?	REOCUPACIONES DE LA ARQUITECTURA EXISTENTE	CHIMÚ IMPERIAL
1400								
1350								
1300								
1250								
1200								
1150								
1100								
1050								
1000								
950	SEGUNDO PERIODO: ESTADO SECULAR	CHIMÚ	TEMPLO VIEJO	REOCUPACIÓN PARA ENTERRIOS		¿?	REOCUPACIONES DE LA ARQUITECTURA EXISTENTE	CHIMÚ MEDIO
900								
850								
800								
750								
700								
650								
600								
550								
500								
450	PRIMER PERIODO: ESTADO TEGUATICO	CHIMÚ	TEMPLO VIEJO	REOCUPACIÓN PARA ENTERRIOS		¿?	REOCUPACIONES DE LA ARQUITECTURA EXISTENTE	TRICOLOR Y OTROS ESTILOS
400								
350								
300								
250								
200								
150								
100								
50								
0								

Figura 37 Cuadro cronológico y secuencia de ocupación del complejo arqueológico Huacas de Moche. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Contexto Arquitectónico y Secuencia Constructiva

Su organización espacial se basa en dos plataformas principales de adobe y tres plazas con funciones predominantemente ceremoniales. La Plataforma I es la de mayor importancia, tiene una forma aterrazada decorada con pinturas murales en todos sus niveles, en la cima se ubicaban los recintos más sagrados como el Patio de Rombos y el Altar Mayor. Tiene una conexión directa con la Plaza 1 o Plaza Ceremonial, que es la más extensa y alberga los accesos al templo. La Plataforma II, de menor jerarquía, se asocia a la Plaza 3 o Plaza de los Sacrificios. La Plaza 2, al este, se divide en dos sectores (2a y 2b). El templo pudo comprender "más de setenta unidades espaciales" (F. Castillo et al., 2020)

La Huaca de la Luna es producto de una secuencia constructiva por superposición de edificios. Esta práctica consistía en el "entierro" del templo antiguo, rellenando sus espacios para crear una nueva explanada sobre la cual construir. Se han identificado al menos cinco edificios superpuestos en el Templo Viejo. El cubrimiento de las iconografías policromadas se realizaba con extremo cuidado, evidenciando un respeto por su contenido y una suerte de renovación y proyección del poder que representan, sugiriendo una renovación cíclica más que cambios ideológicos abruptos. Morales Gamarra Perú (2014).

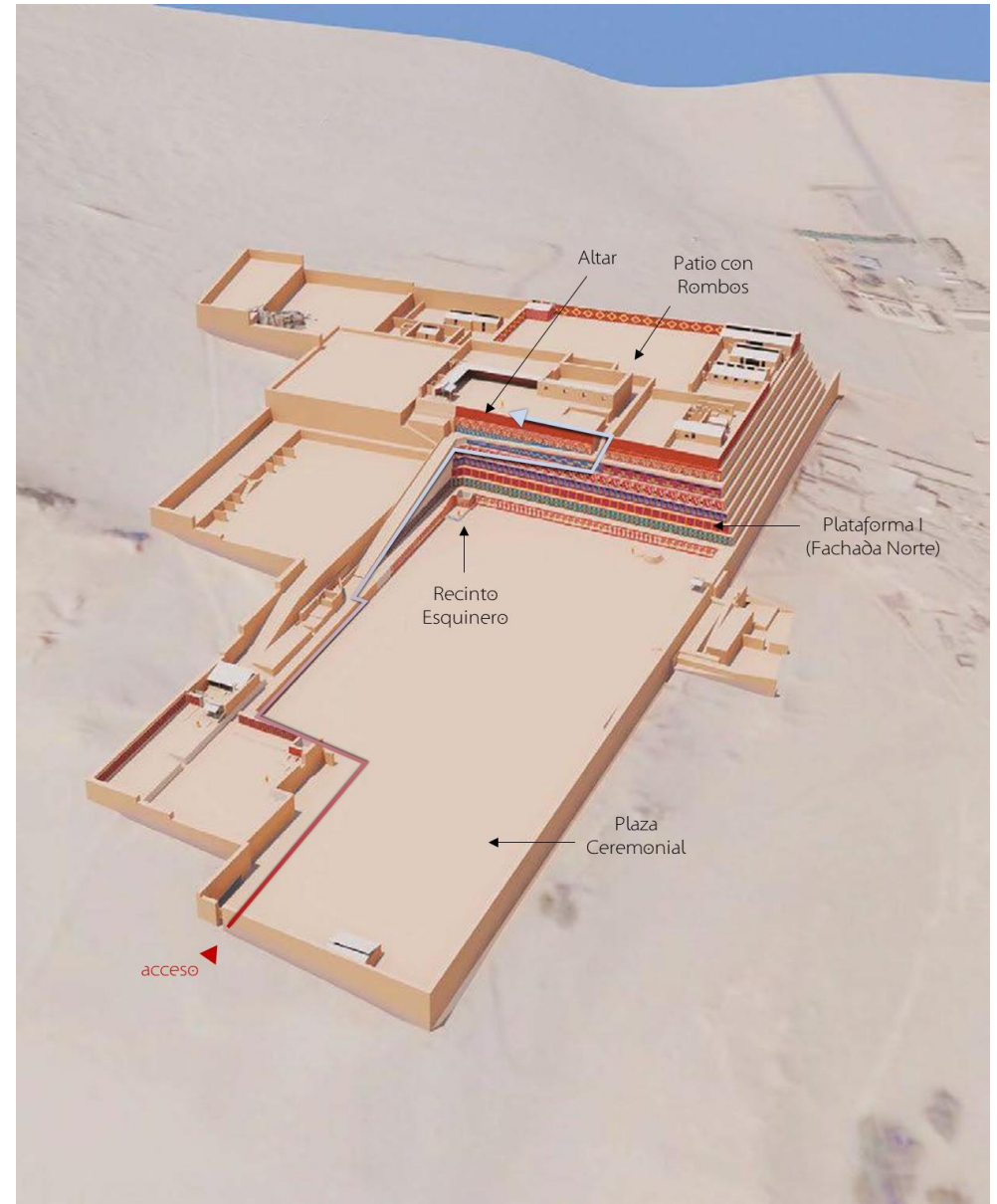


Figura 38 Reconstrucción virtual del templo viejo de Huaca de la Luna, vista de norte a sur. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

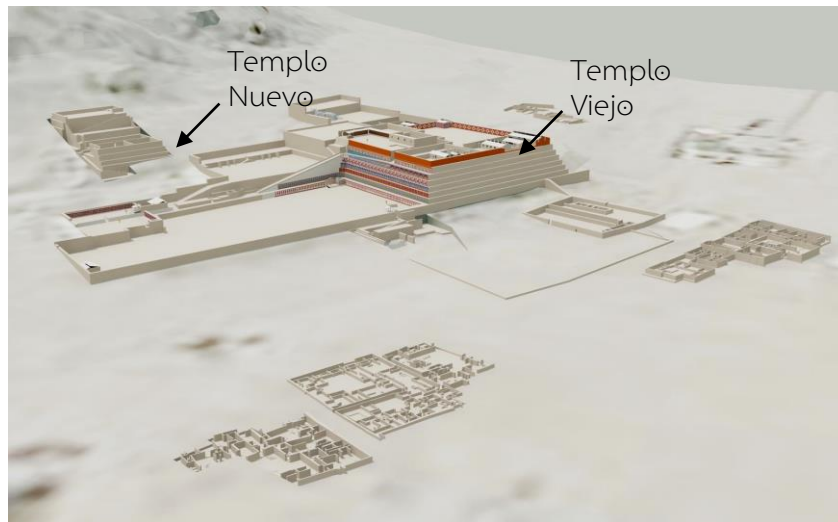


Figura 39 Secuencia Constructiva de la Huaca de la Luna. Fuente: Santiago Uceda y Ricardo Moralees para el Coloquio: Gestión del Patrimonio Arqueológico en la Costa Norte

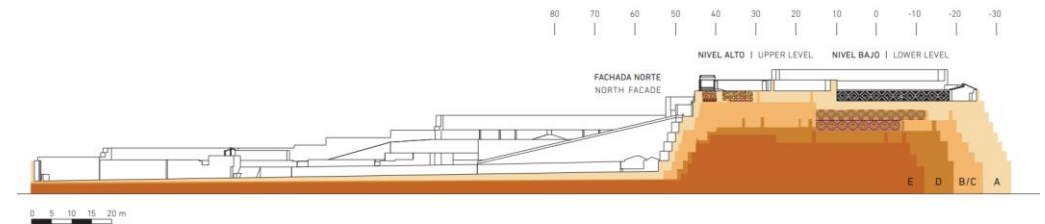


Figura 40 La superposición de cinco edificios registrados en el templo viejo de Huaca de la Luna. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Gama de Colores Empleada:

GAMA DE COLORES EMPLEADA									
Huaca de la Luna	Sistema utilizado		Colores					Fuentes	
	Mu nsell	Ubicación/ Color	Blanco Amarillento	Rojo Anaranjado	Amarillo	Negro	Azul (Gris)	Verde	
		Murales Varios							Morales Gamarra, R. (1982). Técnica mural Moche. Histórica, 6(2), 217-226. https://doi.org/10.18800/historica.1982.02.003
			10YR 8/2	10 R 5/4	7.5 YR 6/8	2.5 YN 4	2.5 YN 2		
		Edificio E							Wright, Véronique. (2008). Étude de la polychromie des reliefs sur terre crue de la Huaca de la Luna Trujillo, Pérou. 10.30861/9781407302959. https://artistpigments.org/visualize_colors
			10 YR 9/2	2.5 YR 5/8	10 YR 7/6	5 PB 4/1			
		Edificio D							
			10 YR 8/2	2.5 YR 6/6	10 YR 7/8	5 PB 9/1	5 PB 4/2		
		Edificio B/C (Norte)							
			10 YR 8/1	2.5 YR 6/6	10 YR 7/6	10 YR 3/1	5 PB 5/1		
		Edificio B/C (Unidades)							
			10 YR 9/1	2.5 YR 5/6	10 YR 7/8	5 PB 3/1			
		Edificio A							
			10 YR 9/1	2.5 YR 6/8	10 YR 7/6	5 PB 4/1	5 PB 6/1	No codificable	
				2.5 YR 6/6		5 PB 3/1			
		Plataforma III (Zorros)							
			10 YR 9/1	2.5 YR 7/6	10 YR 7/4	5 PB 4/1			
			5YR 8/2						
Pigmentos		Caolonita	Hematita	Goethita	Carbón Vegetal	Carbón Vegetal	Atacamita		

Morales Gamarra, R. (1982). Técnica mural Moche. *Histórica*, 6(2), 217-226. <https://doi.org/10.18800/historica.1982.02.003>

Wright, Véronique. (2008). *Étude de la polychromie des reliefs sur terre crue de la Huaca de la Luna Trujillo, Pérou*. 10.30861/9781407302959.

https://artistpigments.org/visualize_colors

		Illita	Caolonita	Caolinita	Calcita	Carbonato de Calcio	Malaquita
		Yeso	Illita	Illita	Illita (Edificio A)	Yeso	*Cuarzo, Aluminosilicatos, Sulfuro de Mercurio, Óxido de Hierro, Inclusiones en Metales
		*Halita, Cuarzo, Albita, Tierras Raras, Inclusiones en Metales	Yeso	Yeso	Caolinita (Edificio A)	Illita (Edificio A)	
		*Cuarzo, Albita, Sulfato de Hierro, Tierras Raras, Inclusiones en Metales	*Cuarzo, Albita, Sulfato de Hierro, Tierras Raras, Inclusiones en Metales	Yeso (Edificio A)	Caolinita (Edificio A)		

Tabla 8 Gama de Colores Empleada en la Huaca de la Luna. Elaboración Propia.

Origen de los Pigmentos:

Wright (2010) señala que sus investigaciones determinan que los minerales utilizados para la elaboración de pigmentos, provenían de canteras cercanas al sitio arqueológico manteniéndose dentro del valle donde se encontraba el templo.

ORIGEN DE LOS PIGMENTOS			
Cantera de Conache (a 1,5 km al noroeste de la Huaca de la Luna	Hematita Goetita Ilita Yeso Calcita Monacitas Inclusiones metálicas de cobre/estaño	Pigmentos rojos, amarillos, blancos, grises y arcillosos	Wright (2010)
Lejana	Caolinita	Blanco	
Minas de Huancavelica / Minas de Sal del Valle de Chao	Cinabrio	Rojo	(Wright, 2008a)

Tabla 9 Origen de los Pigmentos Empleados en la Huaca de la Luna. Elaboración Propia.



Figura 41: Yacimiento de pigmento del Cerro de las Pinturas, a 2 km al sureste del complejo arqueológico de Sipán, en el valle de Lambayeque. Fuente Wright (2008a)



Figura 42 Wright (2008a). Fuente: Yacimiento de pigmentos de Conache, a 1,5 km al noreste de la Huaca de la Luna, en la orilla del río Moche, aún explotado actualmente por pintores y artesanos locales

Técnicas

Morales Gamarra (2003) destaca el papel de los textiles como maquetas o bosquejos de los murales. Demostrando un planeamiento previo donde se distribuían previamente los elementos iconográficos y seguían unidades de medida para crear módulos de repetición. Cuentan como evidencia un boceto en la cara de un adobe, realizado con líneas incisas donde se planificaba el diseño a seguir en el mural.

Asimismo, señala unidades de medida que solían utilizar tanto para las estructuras y vanos, como para los murales, que seguían múltiplos de 30 y 90 cm. Por ejemplo, los rombos en el patio de rombos median 2.70 m y para los murales que tienen un patrón ajedrezado como en el altar XX, se utilizaban módulos de 30 cm.

Otro factor que se veía representado en el orden de los patrones seguidos era la cantidad de imágenes repetidas, que podría estar ligada a los ciclos agrarios o los calendarios.

Sobre las técnicas utilizadas, Wright (2010) señala lo siguiente:

“El muro de adobe habría sido alisado con un enlucido o revoque, sobre el cual se habrían plasmado los diseños con incisiones. De realizar una pintura, el artista habría aplicado un fondo blanco y en seguida los colores, en función de las zonas delimitadas. Si ejecutó un relieve, habría modelado los volúmenes con barro, sobre los cuales habría puesto el fondo blanco y luego los colores.”

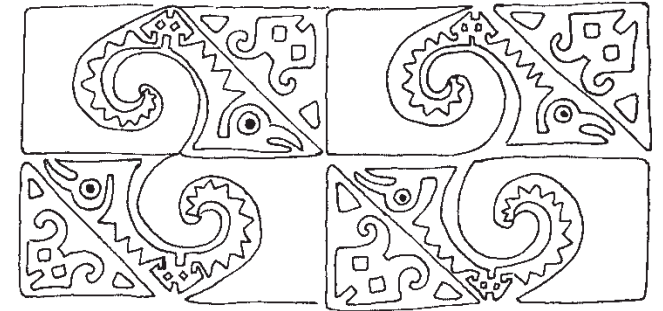


Figura 43: Relieves del recinto esquinero de la Plaza Ceremonial Interior del Edificio C, Plataforma I, Huaca de la Luna, valle Moche (Moche III) Fuente: Morales Gamarra (2003)



Figura 44: El boceto inciso de una iconografía mural ejecutado sobre uno de los lados de un adobe, demuestra los intentos por definir ab initio el lenguaje iconográfico y la proporción del futuro mural. Fuente: Morales Gamarra (2003)



Figura 45 Fachada norte del templo viejo con los escalones decorados y las cubiertas actuales que lo protegen. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica)

PLAZA CEREMONIAL Y PLATAFORMA I – FACHADA NORTE

PLAZA CEREMONIAL Y PLATAFORMA I – FACHADA NORTE



Figura 46 Reconstrucción virtual de la fachada norte, con la ubicación del recinto esquinero (1) y “trono” (2). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica)



Figura 48 Vista hacia Fachada Norte de la Plataforma de la Huaca de la Luna. Autoror: Renan Greinert

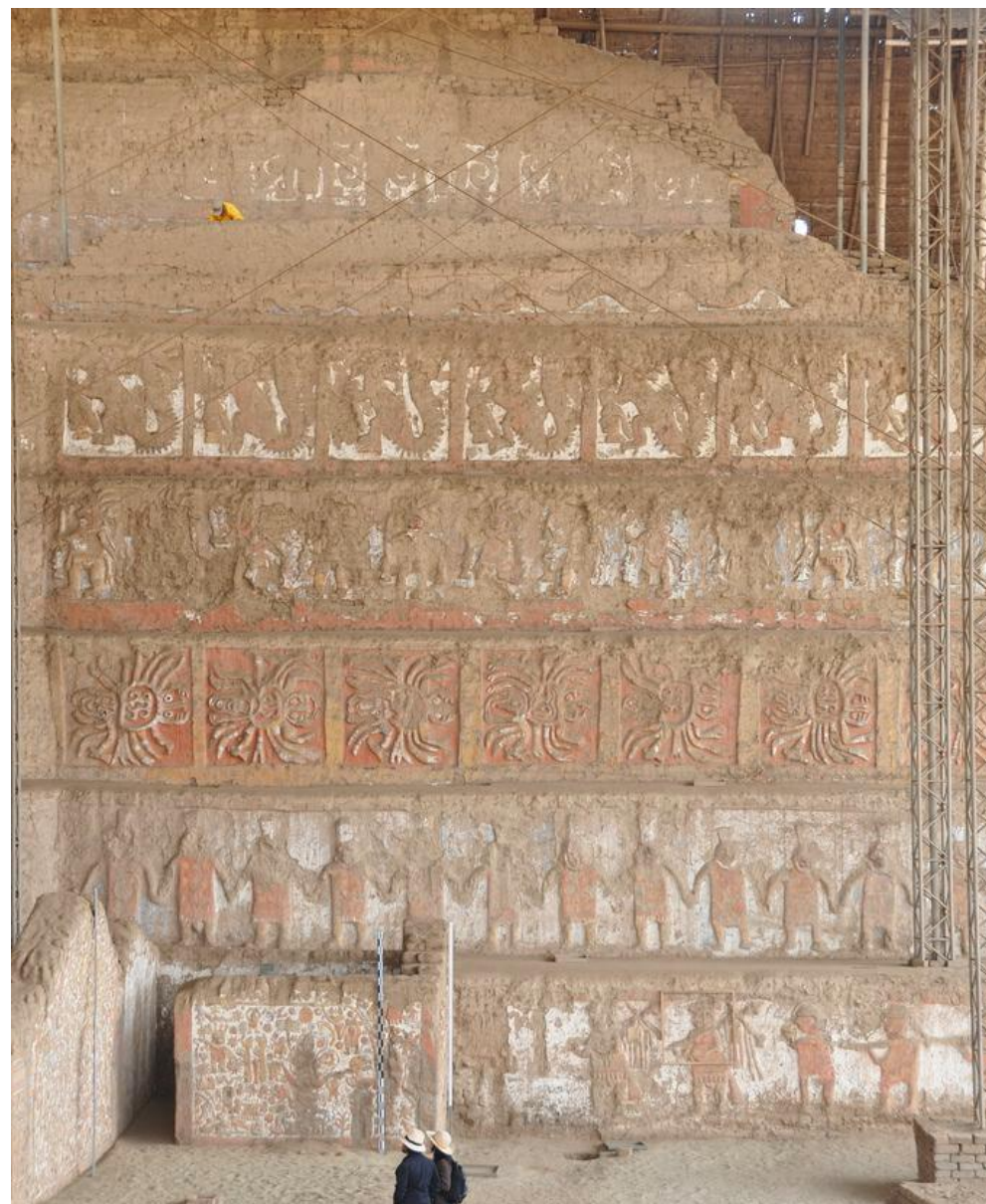


Figura 47 Estado Actual de los Murales de la Fachada Norte de la Plataforma de la Huaca de la Luna. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/nicstang/6266772713/in/album-72157627944574624>

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

La plaza ceremonial contaba con dos accesos:

El principal, desde el norte, se realizaba de manera indirecta, pasando por un corredor de 1.90 m de ancho que daba a un espacio de control previo donde se especula que guardianes filtraban el acceso hacia las actividades ceremoniales.

El acceso secundario se debía desde el lado oeste, de manera más directa, que al parecer está conectada a espacios aún sin excavar que serían zonas auxiliares, donde los sacerdotes y prisioneros se preparaban antes de ingresar. (F. Castillo et al., 2020)

Según el análisis de sintaxis espacial de F. Castillo et al. (2020), señala las diferencias en el ángulo de visión que se producía desde cada acceso, estableciendo que el norte (46°) permitía apreciar la monumentalidad de la fachada norte de la Plataforma I, que contenía los 7 escalones con iconografía religiosa, permitiendo transmitir el mensaje ideológico de manera más fácil. Por otro lado, el acceso oeste (22°), limitaba la visibilidad de la plaza a los paramentos de las rampas que conducían a la cima de la Plataforma I y de fondo a otros patios de ceremonias.

Asimismo, en este análisis, establecen que la distancia ideal del espectador hasta la fachada de la Plataforma I que permitiría visualizar de forma integral los rituales y la iconografía de fondo, se encuentra entre 40 y 80 m. Se establece que, durante las ceremonias, no se ocupaba toda la plaza, sino que había espacio para desplazarse entre los diferentes actos que se celebraban.

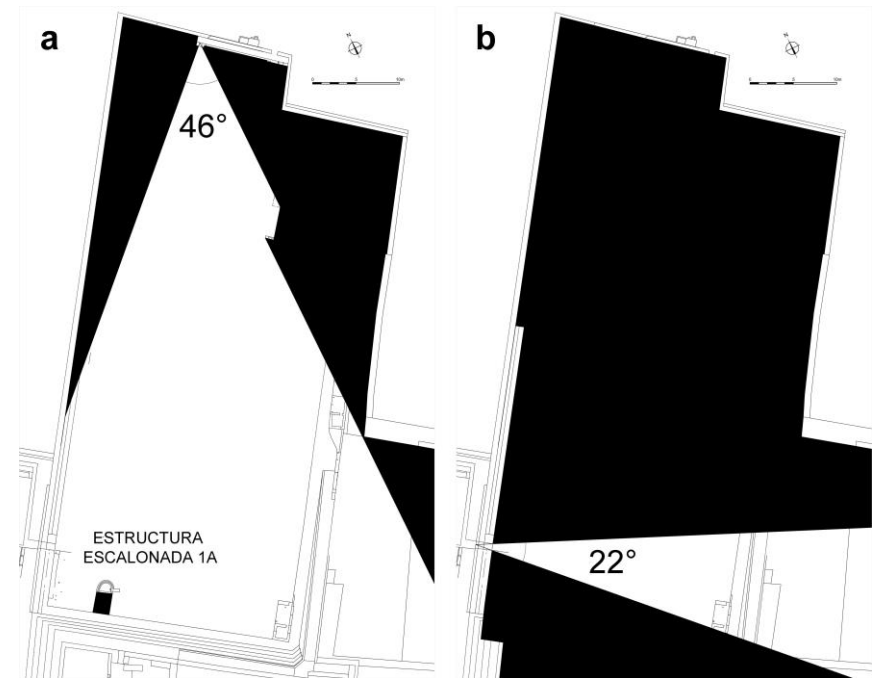


Figura 49 A. Isovista del acceso norte de la plaza ceremonial. B. Isovista del acceso oeste de la plaza ceremonial. Fuente: El templo viejo de Huaca de la Luna (Perú): una aproximación desde la aplicación de la sintaxis espacial. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2020.007>

Función

Al ser un espacio destinado para el uso público su diseño debía permitir la conglomeración de grandes masas, pero a su vez establecer un control a los accesos a los demás recintos para los dirigentes de los actos ceremoniales.

Entre las funciones que pudieron haberse desarrollado en esta plaza, Tufinio (2008) describe las principales actividades que fueron identificadas y esta información se complementa con algunas anotaciones de (F. Castillo et al., 2020):

- En la plaza se realizaba el primer momento del ritual más importante del templo, el ritual de la Copa de Sangre, los prisioneros capturados durante los combates rituales, eran exhibidos ante los sacerdotes de alto rango y simbólicamente a través de ellos, a las deidades del templo. Realizaban una procesión dando la vuelta a todo el perímetro de la plaza antes de pasar a los siguientes recintos.
- Mientras se realizaba el ritual, la plaza era una zona de espera, donde los asistentes a los eventos ceremoniales, debían esperar en esta gran plaza hasta que el sacerdote mayor termine el ritual, donde el más importante era cuando aparecía con una copa de sangre
- Otros rituales que se realizaban eran los vinculados al ascenso hacia las plazas y recintos de mayor jerarquía como las plazas de sacrificios y el altar. Y también rituales funerarios de ofrendas y entierros.

Forma

La plaza tenía forma de L, 175 m. x 75 m. y ocupaba una superficie de 10.601,8m². En la orientación noroeste sus límites lo conformaban dos terrazas/patio elevadas. Hacia el este, sur y oeste, era un escalón elevado de 2,5 m de ancho que servía de corredor y tenía las caras laterales pintadas iconografía de prisioneros y guerreros. Hacia el sur este escalón se convertía en el primer nivel de la Plataforma 1, continuando hasta llegar a 6 y convirtiéndose en el elemento visual más importante del templo. (F. Castillo et al., 2020)

En cuanto a la Plataforma 1 a la cual pertenece el gran mural escalonado, tenía en su base una dimensión de 95 m. y de altura alcanzaba los 28 m. donde cada escalón tenía

de 2.70 m. a 3.00 m. de altura. (Uceda Castillo et al., 2016). Asimismo, las excavaciones permitieron identificar 6 edificios que fueron construidos uno encima de otro a lo largo de 600 años de ocupación, donde todos ellos tenían la fachada norte decorada con iconografía en color en cada escalón. Para su correcta denominación, los edificios identificados fueron, en orden de más reciente a más antiguo: A, B, C, D, E y F. (Tufinio, 2008)

Para la presente investigación se analizarán los murales de la fase A que es la capa más superficial y ha sido objeto de un mayor número de estudios. Sin embargo, se harán menciones puntuales de algunos murales que corresponden a los edificios B y C para comparar analizar los cambios que se produjeron.

Partes de Interés Cromático

A continuación, se describen los murales de cada escalón del edificio A de la fachada norte de la Plataforma I, cabe mencionar que los diseños de los dos primeros escalones se extienden también a los muros Plaza Ceremonial:

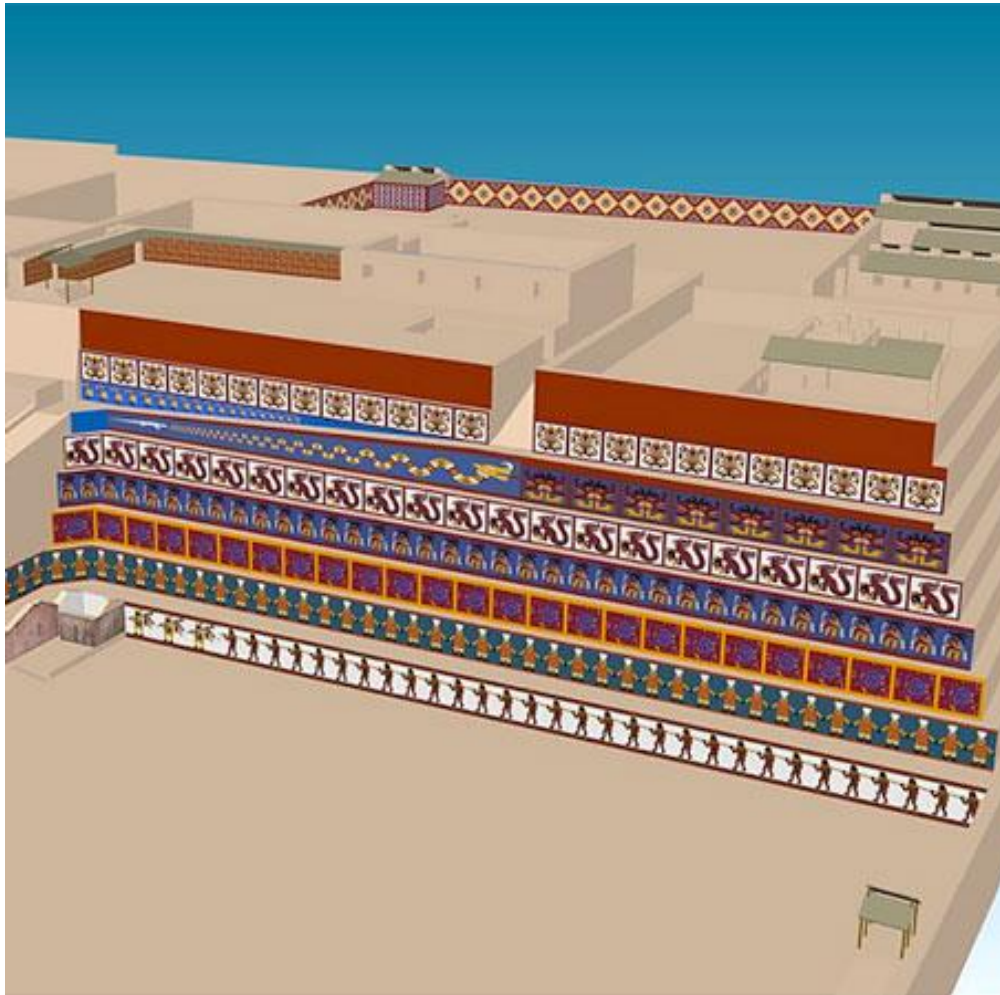


Figura 51 Reconstrucción Escalones del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I.
Fuente: The Moche. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.755>

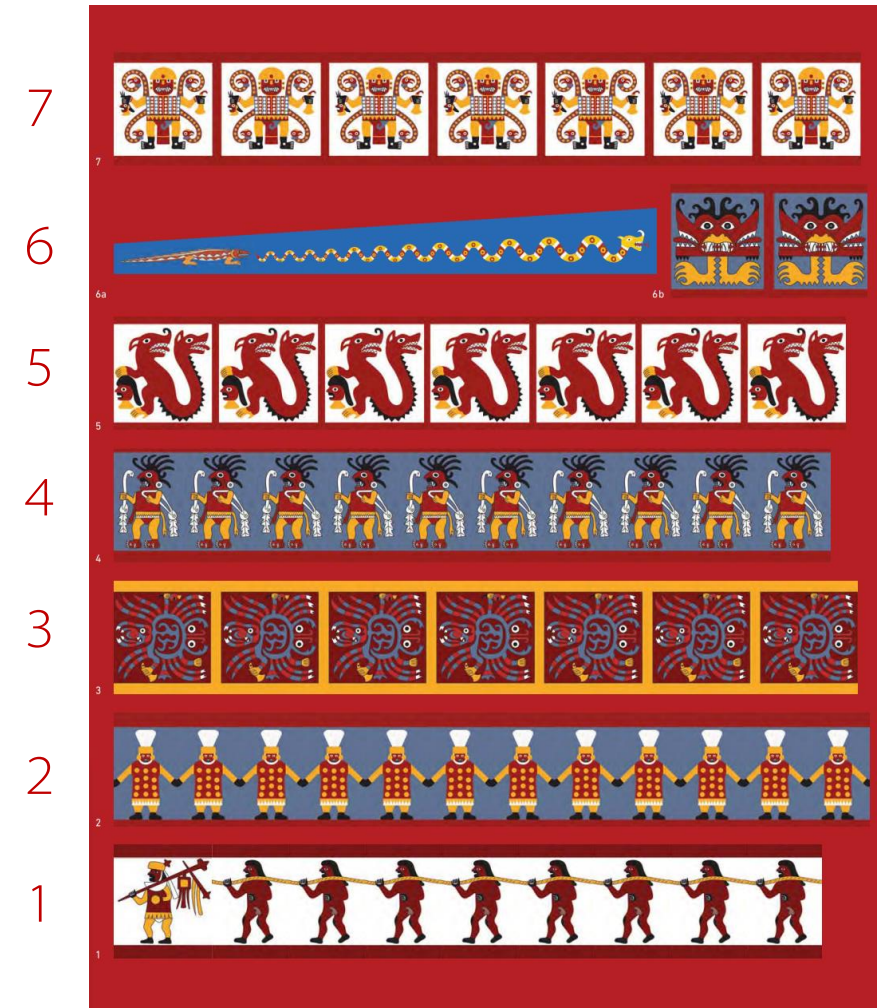


Figura 50 Diseño Escalones del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica)

Primer Escalón

Presenta un desfile de victoria, encabezado por guerreros con sus respectivos uniforme y tocado, junto a sus armas, van colgando las rendas de los prisioneros. Por su parte, los prisioneros van amarrados por el cuello con una soga, no llevan vestimenta y muestran los genitales. Esta secuencia comienza desde el acceso oeste, sigue por la fachada de la Plataforma I y gira hacia norte llegando hasta la rampa de acceso a las zonas superiores. (Uceda Castillo et al., 2016)

Se han identificado 43 personajes a lo largo de todo el mural, y estaban realizados en alto relieve. (F. Castillo et al., 2020)

En cuanto al color, el diseño presenta un fondo en color blanco con un marco rojo. Para los personajes se utiliza el rojo, amarillo y negro. Donde el rojo se utiliza en su mayoría para representar la piel, el amarillo la vestimenta, y el negro para los pies, las manos y la cabellera, cabe destacar que los prisioneros tienen manchas negras en las rodillas.



Figura 52 Estado Actual Primer Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia.

Segundo Escalón

En este escalón se retratan a los oficiantes religiosos, encargados de preparar a los prisioneros para el sacrificio. (Tufinio, 2008) Estos personajes van tomados de las manos, que podría dar la imagen de que están realizando una danza y a su vez recibiendo a los ganadores y seleccionando entre los perdedores de los combates rituales a los que serán sus víctimas. (Uceda Castillo et al., 2016)

La secuencia comienza a la altura de la rampa de la fachada. Se han identificado 93 personajes a lo largo de todo el mural, y estaban realizados en alto relieve. (F. Castillo et al., 2020)

En cuanto al color, el diseño presenta un fondo en color gris azulado con un marco rojo. Para los personajes se utiliza el rojo, amarillo, negro y blanco. Donde el rojo se utiliza en su mayoría para representar la piel y la túnica; el amarillo para elementos metálicos de la vestimenta, como discos en la túnica y aretes; el negro para los pies y las manos; y finalmente el blanco para las plumas del gorro y los flecos de la túnica. (Uceda Castillo et al., 2016)

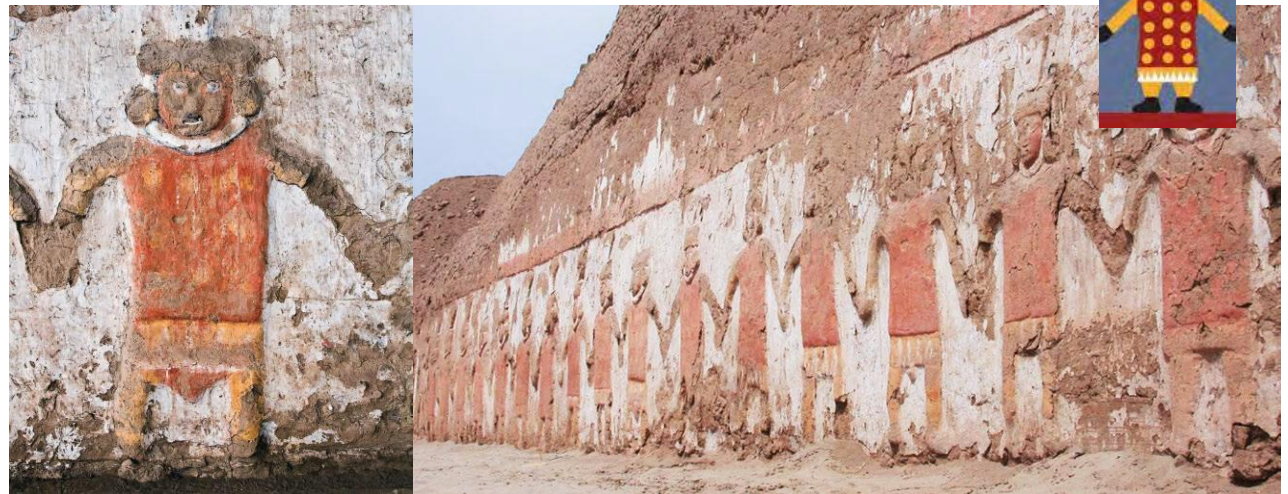


Figura 53 Estado Actual Segundo Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia.

Tercer Escalón

El diseño de este escalón representa a un ser mítico que mezcla rasgos de araña con rasgos humanos. Ha sido denominada "Araña decapitadora". El patrón combina la forma de una araña vista de perfil con una vista desde arriba. La de perfil tiene una cabeza humana y brazos que sostienen un cuchillo ceremonial y una cabeza decapitada a manera de trofeo, mientras que la vista desde arriba mantiene las características convencionales de una araña. (Uceda Castillo et al., 2016)

La secuencia consta de 32 arañas. (F. Castillo et al., 2020)

En cuanto al color, el diseño presenta un fondo en color rojo con marcos en color amarillo que dividen el espacio en cuadrados. Para los personajes se utiliza el rojo con dos variaciones de valor, el gris azulado, el amarillo, el negro y blanco. Donde el rojo de valor más bajo y el gris azulado se utilizan para el cuerpo de la araña que tiene un diseño de franjas que intercalan los colores; el amarillo se utilizaba en las manos humanas y en el cuchillo ceremonial; el blanco para las uñas de las patas de araña y los ojos; y el negro para las pupilas y el cabello de la cabeza trofeo.



Figura 54 Estado Actual Tercer Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia.

Cuarto Escalón

Este escalón presenta a una deidad pescadora que combina características humanas y animales. Está vinculada a los sacrificios al mar, en agradecimiento a los alimentos que le proporcionaba y también a la obtención del guano de islas que se utilizaban en la agricultura. El personaje está realizado en altorrelieve y mira hacia el este, sus rasgos se describen de la siguiente manera:

Tiene dientes felínicos; los cabellos están representados de forma radiante; en la mano derecha sostiene un báculo con cuerpo de serpiente, rematado en la parte superior en cabeza de zorro, en la parte inferior del báculo sostiene un pez estilizado, la otra mano está pegada al cuerpo y sostiene una cuerda de la cual pende un pez estilizado; de la cintura salen cinturones de serpientes que rematan en cabezas de zorro. (Tufinio, 2008, p. 464)

En posteriores investigaciones, este personaje recibe el nombre el de “Mellizo marino”. (Uceda Castillo et al., 2016) y la secuencia se compone de 45 personajes. (F. Castillo et al., 2020)

En cuanto al color, el diseño presenta un fondo en color gris azulado con un marco rojo. Para el personaje, se utiliza el rojo, el amarillo, el negro y blanco. Donde el rojo se utiliza para la piel del rostro y los pies, así como para la vestimenta y uno de los cinturones; el amarillo se utiliza para las piernas, los brazos, patrones de la vestimenta y el cinturón restante; el blanco, para los peces y los elementos que se utilizaban para sostenerlos; y el negro para el cabello y las pupilas.



Figura 55 Estado Actual Cuarto Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia.

Quinto Escalón

Presenta a un personaje felino de dos cabezas que está vinculado a sacrificios humanos, se le relaciona con un animal lunar que aparece en otras culturas. (Tufinio, 2008). En el diseño, la parte convencional es un felino mirando hacia el oeste que sostiene una cabeza trofeo, mientras que la parte sobrenatural es su cola de saurio que termina convirtiéndose en la segunda cabeza, que en este caso es de un zorro. (Uceda Castillo et al., 2016)

Este escalón tiene 90 personajes que están organizaos en paneles de forma cuadrada. (F. Castillo et al., 2020)

En cuanto al color, el diseño presenta un fondo en color blanco con marcos en color rojo que dividen el espacio en secciones. Para los personajes se utiliza el rojo, el amarillo, el negro y blanco. Donde el rojo se utiliza para el cuerpo del felino y el rostro de la cabeza trofeo; el amarillo, para las manos y los cuchillos, el negro, para las pupilas, nariz y púas caudales del animal, así como para el cabello de la cabeza trofeo; y finalmente, el blanco para los dientes, parte interna de las orejas y los ojos.



Figura 56 Estado Actual Quinto Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia.

Sexto Escalón

Este escalón es el que presenta la mayor variedad de personajes, pudiendo identificar 4, y correspondía con la ubicación de la rampa que conduce hacia la cima de la Plataforma I.

En el paramento que define la rampa, se encuentran el cañán y la serpiente con cabeza de zorro, seres que están relacionados con el agua, la fertilidad y también los ríos. Cabe destacar que la serpiente va aumentando de tamaño a medida que se aproxima al escalón.

Al lado derecho de la rampa se encuentran guerreros con porra y escudo que van acompañando el recorrido hacia el altar, mientras que al lado izquierdo aparece el denominado “Dios de la Montaña”, el cual está compuesto por un rostro frontal y dos de perfil unidos en una sola forma, tiene apéndices con formas de ola en la cabeza y de patas de ave que salen desde su barbilla. (Uceda Castillo et al., 2016)

En cuanto al color, tanto en la rampa como en el escalón, el diseño presenta un fondo en color gris azulado con marco en color rojo. Para el personaje del “Dios de la Montaña” el espacio es dividido en secciones cuadradas. Los cuatro diseños utilizan los colores: rojo, amarillo, negro blanco. Donde el rojo se utiliza para la piel del guerrero, la cabeza del dios y parte del cuerpo de la serpiente y el cañán; el amarillo se utiliza para las armas y vestimentas del guerrero, las patas del dios y en el cuerpo de la serpiente y el cañán; el negro se utiliza para las manos y pies del guerrero, las olas, nariz y barbilla del dios, y los ojos de los otros dos personajes; finalmente, el blanco se utiliza para los dientes y colmillos de todos los personajes, así como para algunos patrones geométricos de la piel de los reptiles.



Figura 57 Estado Actual Sexto Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia.

Séptimo Escalón

El diseño del séptimo escalón es la culminación de todo el discurso desarrollado en los anteriores, una divinidad de cuerpo completo, vista de frente, que sostiene un cuchillo ceremonial y una cabeza trofeo portando una vestimenta con múltiples patrones simbólicos, y cuatro cinturones de serpientes que terminan con cabeza de cóndor. (Tufinio, 2008)

Este personaje era conocido como el “Dios de la Montaña”, el de mayor rango dentro del panteón de la cultura moche, se cree que es una variante de otra deidad proveniente de una cultura más antigua, la Cupisnique. Esta representado con colmillos y orejas bilobuladas. Cabe destacar los elementos de la vestimenta que le dan jerarquía al personaje, entre ellos se encuentran: un tocado semicircular, una camiseta con discos metálicos y un taparrabos con un diseño de olas. (Uceda Castillo et al., 2016)

En cuanto al color, el diseño presenta un fondo en color blanco con marcos en color rojo que dividen el espacio en secciones cuadradas. Para los personajes se utiliza el rojo en dos variaciones de valor, el amarillo, el gris azulado, el negro y blanco. Donde el rojo de valor más alto se utiliza para los rostros, tanto del dios como el de los cóndores y el de la cabeza trofeo, así como para algunos diseños de la vestimenta, mientras que el valor más bajo para el cuerpo de las serpientes; el amarillo, para las extremidades del dios, los accesorios metálicos como el tocado y los cuchillos, así como algunas marcas del cuerpo de serpiente de los cinturones; el gris azulado era utilizado solo en la vestimenta del dios, como parte del patrón en líneas de la camiseta y el de olas del taparrabos; el negro para los pies, manos y ojos del dios, y también para los cuellos de la cabeza de cóndor de las serpientes; finalmente, el blanco se utilizaba en los ojos de todos los personajes y en el detalle de la camiseta del dios que tenía un patrón en círculos.



*Figura 58 Estado Actual Séptimo Escalón del Edificio A.
Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moche.
(Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).
Composición propia. Fachada Norte de la Plataforma*

Estrategias Cromáticas

La fachada norte del templo viejo al contener un patrón de iconografía y disposición de colores distintos en cada nivel destacaba de las demás superficies de la Plataforma I, lo cual señala una intención de **individualizar** y dar más **peso visual** a esta fachada a través del color. F. Castillo et al. (2020) hacen la analogía que, si esto fuera una iglesia cristiana, la fachada norte sería el retablo mayor, dejando entender el impacto visual que buscaban las élites para conservar su poder. En este caso su principal estrategia era agregar un significado simbólico a la arquitectura pública a través de las pinturas murales.

En reconstrucciones digitales, aquí como ejemplo la de Castillo Butters et al. (2007), se representa a las demás fachadas pintadas en colores planos rojos o amarillos, lo cual podría disminuir el efecto de diferenciación, pero dado lo cargado que está visualmente, seguiría destacando.

En cuanto a la integración/desintegración, en su relación con la Plaza Ceremonial, podríamos hablar de **integración**, ya que la iconografía y los colores utilizados en los dos primeros escalones de la fachada continuaba también en el muro perimetral que conformaba la plaza. Esto daba continuidad al patrón y unificaba visualmente ambos elementos, haciendo evidente que tanto la plaza como la fachada de la Plataforma I, funcionaban como conjunto para la realización de ceremonias y rituales. Siendo la plaza el lugar para los espectadores, y la fachada, la narradora visual de lo que sucedía en las zonas más sagradas. Sobre la importancia de la plaza para la sociedad mochica:

La plaza ceremonial fue un espacio de convergencia y de interacción social, por el cual, se transitaba para llegar a otras áreas del templo viejo, así como también, un espacio de gran connotación social para los mochicas. (...) Este espacio debió condicionar, modelar y permitir las relaciones e interacciones sociales, construyendo aspectos simbólicos de gran significado: pueblo-grupos de élite y el hombre-espacio construido. (F. Castillo et al., 2020, pp. 15–16)

Por otro lado, si se analiza la fachada norte de la Plataforma 1 de manera aislada podemos hablar de **desintegración**, ya que en cada escalón se utiliza un color distinto de marco, color de fondo y color de personaje, reforzando la composición escalonada del edificio. Al reforzar la comprensión de cada nivel como un elemento distinto, se está produciendo también una **descripción formal** del edificio a través del color.

En cuanto a la **descripción funcional** del edificio, más que por el uso del color en sí, se daba por los motivos iconográficos utilizados, que relataban el ritual de ofrenda de sangre que se realizaba en el altar de la cima de la Plataforma I.

Intenciones Cromáticas

Simbolismo del Color

SIMBOLISMO DEL COLOR		
COLOR	SIGNIFICADO ASOCIADO	FUENTE
BLANCO	La harina de maíz que representaría al color blanco, era ofrecida al mar como ofrenda	(Campana & Morales, 1997) <i>Hermann Leicht</i> (1960: 170)
	La luz del día	
	Relación con la luna llena que controla las olas y los recursos del mar Luna llena=marea intensa=mar hinchado=vientre femenino en gestación Luna opuesta=marea débil=mar retirado en descubierta=se pueden obtener mariscos y algas	(Campana & Morales, 1997)
	Pureza alcanzada luego de la ceremonia del sacrificio	(Wright, 2008b)
ROJO	Se encontraron Fosfatos de Calcio en las mezclas colorantes, el cual podría provenir del polvo de hueso humano, la presencia de estos elementos realzaría aún más el valor simbólico de las escenas pintadas con ellas.	(Wright, 2008b)
	Función dominante y correlación ritual	(Campana & Morales, 1997)
	El pigmento rojo era ofrecido al mar como ofrenda	(Campana & Morales, 1997) <i>Hermann Leicht</i> (1960: 170)
	La sangre	
	Adoración al sol, los hombres se pintaban el rostro con un pigmento rojo mezclado con cera, cuando se disponían a rendir culto al sol	(Campana & Morales, 1997) <i>Padre Arriaga</i> (1920: 47)
	Asociado a la muerte como origen de la vida, se utilizaba en el rostro de personas enterrados, en sus máscaras o sellando sus sepulturas	(Campana & Morales, 1997) <i>Silva Santisteban</i> (1977)
	Ferocidad, violencia y sangre	(Wright, 2008b)
	Muerte y origen de la vida	(Wright, 2008b)Portal, 1999
AMARILLO	Adoración al sol, los hombres se pintaban la nariz con un pigmento amarillo mezclado con cera, cuando se disponían a rendir culto al sol	(Campana & Morales, 1997) <i>Padre Arriaga</i> (1920: 47)
NEGRO	Función dominante y correlación ritual	(Campana & Morales, 1997)
	El negro es el complemento simbólico del rojo y el blanco *	(Campana & Morales, 1997) <i>Hermann Leicht</i> (1960: 170)
	Las profundidades del mar *	
	La oscuridad y la noche eterna *	

Tabla 10 Simbolismo del Color Empleado en la Fachada Norte del Templo Viejo. Elaboración Propia.

Composiciones Cromáticas

DISPOSICIONES CROMÁTICAS			
Triada de Colores	Blanco-Rojo-Negro en sus contrastes más fuertes. (El negro puede ser reemplazado por el azul)	Se ha encontrado en la mayor parte de civilizaciones del mundo. Representa a la Luz-Sangre-Oscuridad respectivamente	(Campana & Morales, 1997) <i>Hermann Leicht</i> (1960: 170)
Patrones en franjas verticales, horizontales y oblicuas.	Varios	La disposición en cualquiera de estas tres formas correspondía a un simbolismo religioso, relacionado al mar, al hombre y a la luna. Destaca la habilidad de los artesanos para realizar cálculos geométricos.	(Campana & Morales, 1997)
Aplicaciones Específicas Individuales	Rojo	Se utiliza mayormente como marco, para estructurar los murales.	(Wright, 2008b)
	Blanco y Blanco Azulado	Casi en su totalidad para fondos	
	Amarillo	Se suele reservar para patrones, no fue utilizado como fondo, sólo puntualmente como marco	
Dualidad	Rojo/Blanco	Establecen una relación cósmica entre la sangre (rojo) y la luna (blanco) para propiciar la fertilidad, relación que se evidencia en mundo real a través de la función biológica reproductiva de las mujeres. Donde las fases de la luna rigen el ciclo menstrual. Es por ello que los espacios arquitectónicos, donde las mujeres realizaban actividades de preparación eran pintados de blanco, ellas eran encargadas de educar a los prisioneros que serían sacrificados, y de purificarlos antes de ser ofrecidos a cambio de fertilidad social y agraria para la población.	(Wright, 2008b)

Tabla 11 Disposiciones Cromáticas Empleadas en la Fachada Norte del Templo Viejo. Elaboración Propia.

Identificador de periodos

IDENTIFICADOR DE PERIODOS				
Lugar	Se mantiene	Se modifica	Motivaciones	Fuente
Repintado de murales	La iconografía que estaba pintada de color amarillo y rojo, siempre se repintaba con los mismos colores	Las zonas pintadas de negro, blanco y gris, si solían ser repintadas con colores distintos.	Estos repintados eran realizados a manera de mantenimiento de las zonas ceremoniales. Según las capas pictóricas encontradas en cada muestra, se puede concluir que: Los colores blanco, gris y negro, recibieron un mayor número de repintados, ya que son más vulnerables a la intemperie y la suciedad. Por otro lado, el número de repintados podría estar relacionado con la jerarquía del espacio, por ejemplo, en el altar se encontraron 11 capas pictóricas, indicando un mantenimiento más estricto en comparación a otros espacios. Asimismo, el mantenimiento también podría ser un indicador del periodo de ocupación y uso que tuvieron estos murales, donde a mayor número de repintados, es igual a una mayor vida útil y uso activo.	(Wright, 2008a, p. 132)

Tabla 12 Identificadores de periodos en la Fachada Norte del Templo Viejo. Elaboración Propia.

Transformaciones entre cambios

Campana & Morales (1997) señalan el papel de los murales como escenografía para los rituales y actos ceremoniales que se realizaban en las plazas, implicando también, que cuando eran enterrados y reemplazados por nuevos, se tenía que cambiar también la dramaturgia ritual, y asociarla a los nuevos gobernantes y sus linajes, así como a las nuevas tecnologías disponibles.

“Si cada plaza es un escenario especializado, tendremos que pensar en el significado representativo de sus imágenes. En qué significado tiene cada una de las formas y sus contextos y qué valor tienen como cantidades. ”

En cuanto a la fachada norte de la Plataforma I, Uceda Castillo et al. (2016) señala que los tres últimos edificios (A, B y C) mantuvieron el mismo diseño arquitectónico y la misma iconografía en los murales policromos.



Figura 59 Reconstrucción virtual que muestra la superposición de las tres últimas fachadas. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Se observa la continuidad del elemento rampa como un constante en todas ellas incluso en el edificio D, sobre ello, Morales Gamarra, p. (2003, p. 468) señala lo siguiente:

El proyecto ubica recurrentemente la rampa de acceso en el ángulo noreste de la plataforma, aprovechando la superficie externa para insertar el icono de la serpiente; mientras que los módulos de la "Deidad de las montañas" con cinturón de cóndores y la marcha de guerreros armados, se distribuyen en las paredes del fondo.

De arriba abajo B,C,D

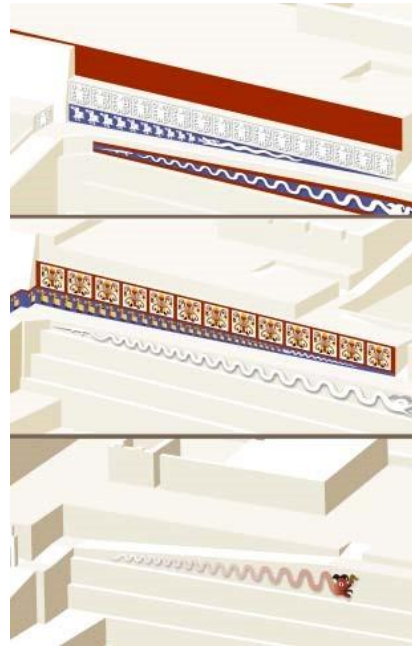


Figura 60 Plataforma I, frontis norte. Huaca de la Luna. El desarrollo de un mismo programa arquitectónicoiconográfico en tres momentos constructivos de la fachada principal. Fuente: Morales Gamarra (2003)

Edificio D

Sobre la fachada durante el edificio D, se han identificado dos elementos: la rampa con el parapeto en diagonal y un diseño de escalón similar al del edificio B con la temática de combate. La rampa estaba pintada de blanco en el interior y con un diseño de serpiente en el exterior, diseño que se mantuvo en todos los edificios posteriores. Según la sección propuesta, el escalonado era de 4 niveles. (Morales Gamarra, 2003)



Figura 61 Recreación de mural en rampa Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. Fuente: Morales Gamarra (2003)

Edificio C

Durante la duración del edificio C, se encontró la versión más antigua del “Dios de las Montañas” con la variación que las cabezas de serpiente al final de los cinturones ahora son cóndores. También se identificaron algunos guerreros con porras, donde los personajes estaban pintados de amarillo y el fondo azul. Esto también fue repetido en el último edificio. (Morales Gamarra, 2003)

Edificio B

En cuanto al edificio B destaca el hallazgo de un mural en el escalón superior, con la temática de combate ritual a la que se hace referencia en el edificio D. Representa al

sacrificio de los guerreros que fueron vencidos a manera de saldo de heridos para propiciar la agricultura. (Morales Gamarra, 2003)

Describiendo más a detalle el diseño del mural, se pueden apreciar dos personajes, uno sería el "Dios de la montaña" identificado por sus cinturones de serpientes; y el otro sería una divinidad marina. Se trataba de mostrar la dualidad y complementariedad entre la tierra y el mar, y por ende entre la agricultura y la pesca. Uceda Castillo et al. (2016)



Figura 63 Mural escalón superior edificio B. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 62 La "Escena del combate ritual" explica la función del edificio y su relación con los sacrificios humanos. Fuente: Morales Gamarra (2003)

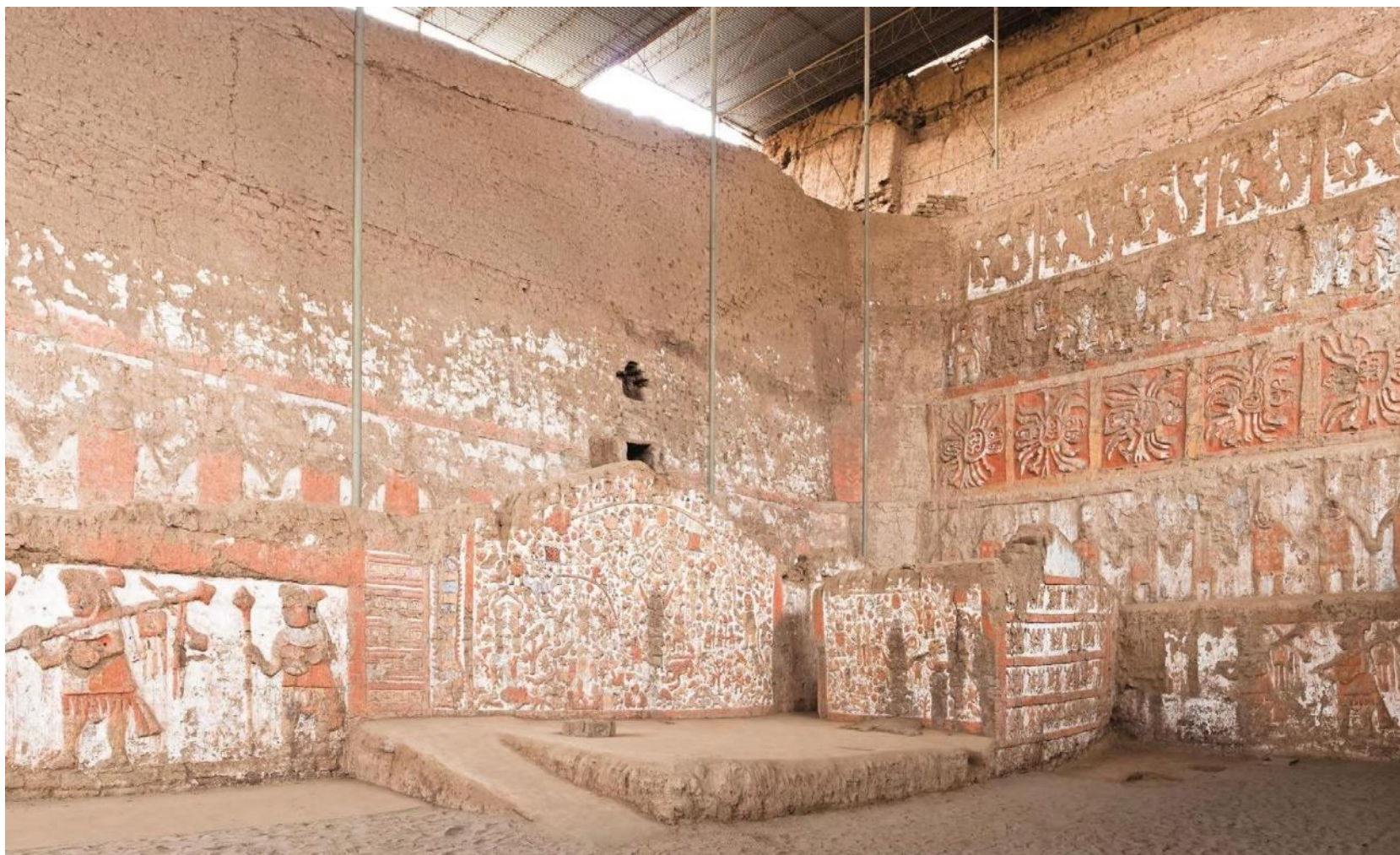


Figura 64 Murales que decoran el recinto esquinero de la Plaza Ceremonial y la fachada del templo viejo. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

PLAZA CEREMONIAL – RECINTO ESQUINERO

PLAZA CEREMONIAL – RECINTO ESQUINERO



Figura 65 Reconstrucción *realizada para la Huaca El Brujo, de la misma cultura y época, pero en otra localización, que contenía el mismo recinto con los mismos patrones. Fuente: Complejo Arqueológico El Brujo

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

Se ubica en la esquina sureste de la Plaza Ceremonial. Está conformada por un atrio más un recinto cerrado. El acceso desde el nivel de la plaza se realizaba a través de una rampa. (F. Castillo et al., 2020)

Función

Uceda Castillo et al. (2016) señalan este recinto era utilizado para ceremonias propiciatorias. Y era un elemento común de encontrar en todas las plazas y patios de la arquitectura Moche.

R. Franco Jordán (2017) explica la tipología de espacio al que pertenece este recinto. En la cultura moche a diferencia de la Inca y otras contemporáneas, no se utilizaban altares o estructuras grandes al interior de la plaza, sino que los recintos esquinero decorados eran los espacios sagrados que se convertían en el foco de las ceremonias públicas.

Forma

El conjunto está compuesto por un atrio con una rampa adosada en el lado izquierdo. En la parte superior, al extremo derecho se encuentra un recinto de planta cuadrada. Ambos tenían cubiertas inclinadas, evidenciadas por los muros con cumbrera en el lado este y oeste. (F. Castillo et al., 2020)

Toda la estructura tiene de largo 11 m. y de ancho 4 m. El recinto solo, tiene 4.80 m y 4 m. (Uceda Castillo et al., 2016)

Partes de Interés Cromático

Los muros que conformaban todo el conjunto habían sido enlucidos y pintados de blanco y decorados con diseños polícromos de personajes y objetos, su escala era considerablemente menor que la de los murales de la plaza.

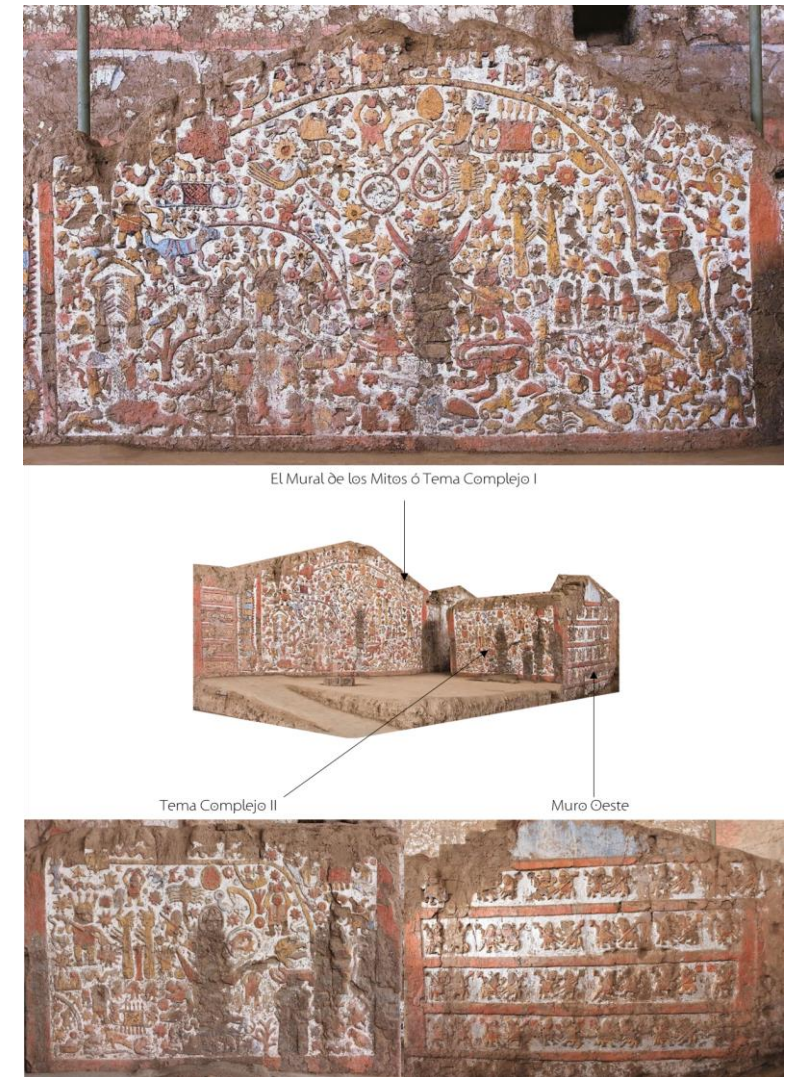


Figura 66 Fotomontaje Propio del Mural del vestíbulo del recinto esquinero de la Plaza Ceremonial. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

A continuación, se describe el diseño de cada paramento:

- El muro oeste exterior del recinto cerrado presenta una escena de combate, donde las figuras fueron realizadas en alto relieve. El espacio fue dividido en 4 franjas, utilizando marcos de color rojo, en cada una de ellas se disponen 5 parejas de guerreros en combate que portan diversas vestimentas y armas.
- En el muro norte exterior de la habitación, está representado un diseño más complejo también en alto relieve, denominado Tema Complejo II
- En el muro que hace de fondo del atrio, cuenta también con un diseño del mismo estilo que el anterior descrito, denominado Tema Complejo I. (F. Castillo et al., 2020)

Para la presente investigación se hará énfasis en el muro que contiene el Tema Complejo I, Uceda Castillo et al. (2016) señalan que es el mural de mayor complejidad, despliegue de técnicas y de mejor conservación. Indica que podrían estar relacionado a los mitos en los que se basaban las celebraciones realizadas en el templo, ya que continúan con la temática de sacrificios y combates rituales.

A continuación, se cita la descripción exacta de los componentes:

La escena del muro este del atrio está dividida por dos cuerdas asidas por un personaje. Una cuerda se asocia a un pez (como si fuera una escena de pesca con cordel) y la otra sujeta a un perro sin pelo. De este modo, las cuerdas delimitan tres espacios con desigual densidad de imágenes: la parte superior y derecha, la parte media —que es la amplia y la que presenta mayores detalles de personajes—, y la parte circunscrita a la esquina inferior izquierda.

En la parte superior predominan las escenas de guerreros con coronas tipo ducales, escenas de combates y sacrificios humanos, así como dos zorros frente a frente. En la parte media son más abundantes las escenas de pesca con redes, mediante caballitos de totora, captura de aves con redes, figuras en forma de “huevos” en cuyo interior aparecen guerreros de alto estatus; escenas de combate y sacrificio, en particular decapitados y amarrados a postes con gallinazos atacándolos. A estas

escenas mayores se agregan de manera indistinta animales de diversas especies, plantas y estandartes. En la escena inferior aparecen guerreros con coronas, escenas de pesca en caballitos de totora, animales y plantas, y dos escenas con personajes sentados en unas banquetas; una de ellas parece tratarse de dos parejas en sus respectivos recintos. Uceda Castillo et al., pp. (2016, pp. 100–101)

R. Franco Jordán (2017) hace distinción de la temática presente en la iconografía representada, divide en tres campos por las sogas que sostienen los personajes más grandes. El campo superior haría referencia a ritos de combate y de transición del mundo terrenal al estelar, el campo medio estaría representando la leyenda de la creación a través de la luna, y los dioses que se relacionan con los seres vivos y sus actividades de supervivencia, finalmente el campo inferior, representa ritos propiciatorios regidos por las constelaciones y las estrellas.

Cabe destacar, que el mismo mural se encuentra en otro complejo arqueológico, la Huaca El Brujo sobre el cual se han realizado más investigaciones que consideran que es de vital importancia para entender la cosmovisión Mochica. (Sánchez Garrafa et al., 2012) señalan que se tratan de marcadores astronómicos que afectan a los cambios de estación, así como representaciones de la dualidad andina. Puntualmente, el mural de la Huaca de la Luna registraría los equinoccios de setiembre y marzo, momentos donde son visibles importantes constelaciones, pero, sobre todo, en la época activa del centro ceremonial, se habría producido un fenómeno donde se pudieron ver 5 planetas alineados junto a una luna en cuarto creciente, que estarían representados como 5 personajes con coronas, porras o bastones de mandos en el mural.

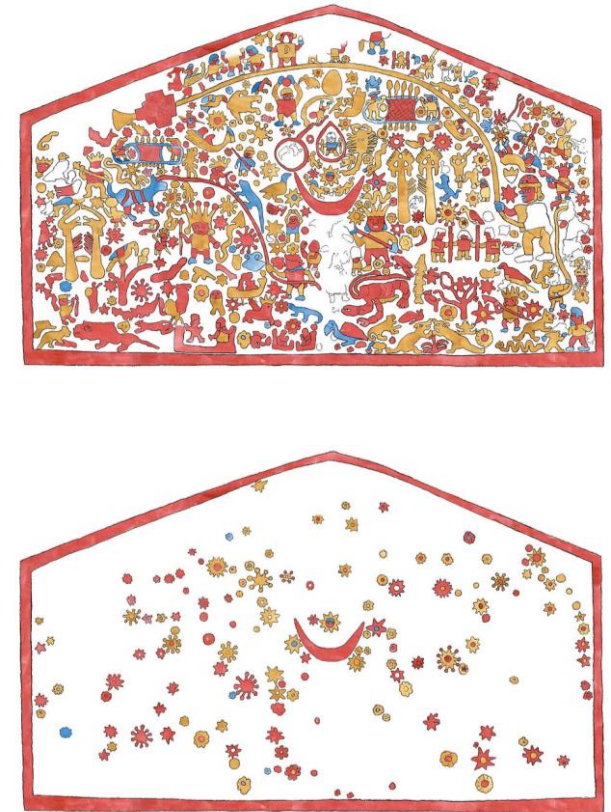


Figura 67 El Mural de los Mitos o Tema Complejo I.
Fuente: (Sánchez Garrafa et al., 2012)

Estrategias Cromáticas

En relación al contexto que lo rodea, el recinto tiene de fondo a la fachada norte de la Plataforma I y a los escalones que rodean la plaza ceremonial, ambos elementos también tienen una gran cantidad de iconografía y superficies pintadas con toda la gama de colores utilizada en este sitio arqueológico, lo cual hace complicado que destaque por estas propiedades, por lo que podemos hablar de **mimetismo**. Lo que la hace diferente es la escala que tienen los elementos que componen el mural, siendo considerablemente más pequeños y diseñados para ser apreciados desde cerca. Los elementos se encuentran muy próximos entre sí y cada uno de ellos presenta múltiples colores, lo cual aumenta considerablemente el **peso visual** del espacio.

Es importante destacar que este recinto cuenta una construcción gemela ubicada en la Huaca El Brujo, que corresponde a la misma época y cultura que la Huaca de la Luna, donde gracias a las reconstrucciones publicadas por R. Franco Jordán (2017), se ha podido obtener una imagen de cómo se hubiera visto con todos sus elementos en pie.

Gracias a ella se observa que este recinto contaba con un cielo raso que también estaba decorado de la misma manera que los muros con los temas complejos, esto genera un espacio con la misma disposición de colores y diseño recargado en la mayor parte de sus caras. Esto podría influir en la percepción de las **dimensiones** del espacio.

Por otro lado, en cuanto la **descripción formal** del edificio, en la reconstrucción se permite observar cómo el color delinea la geometría que compone esta edificación. Los muros tienen pintado un borde grueso de color rojo, mientras que las coberturas inclinadas en sus caras laterales presentan bandas de color amarillo y azul.



Figura 68 Vista del Partio de Rombos. Fuente: <https://www.peru.travel/es/experiencias/tour-arqueologico-en-trujillo-y-alrededores>

PATIO DE ROMBOS

PATIO DE ROMBOS

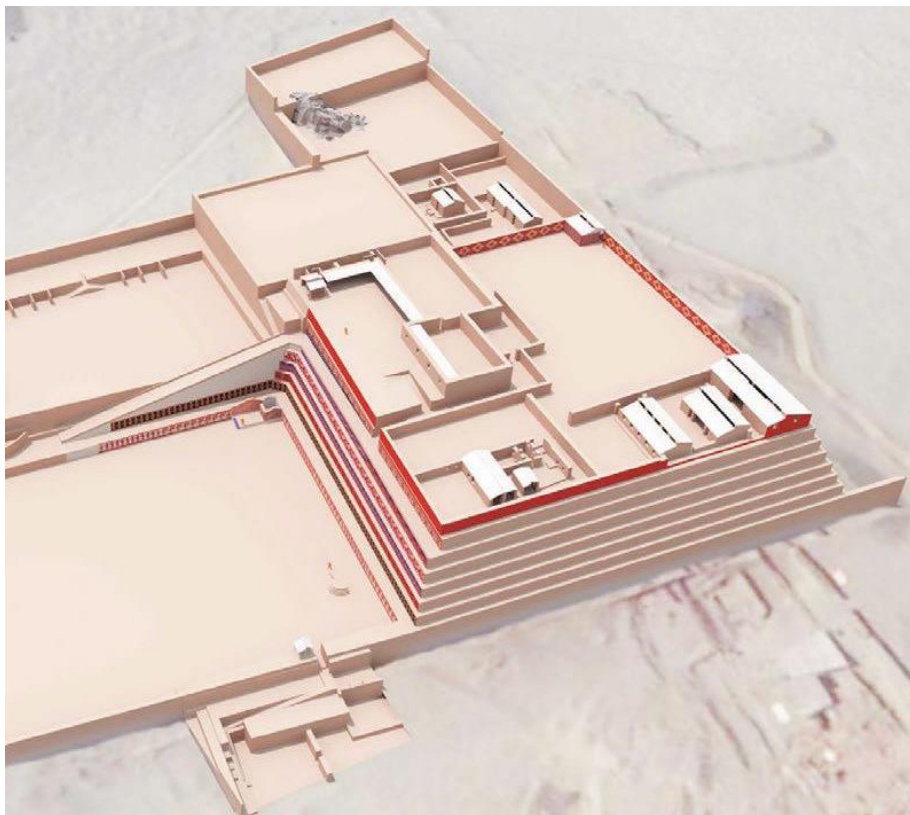


Figura 69 Axonometrías del templo viejo (A) y del templo nuevo (B) con sus plazas y plataformas. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

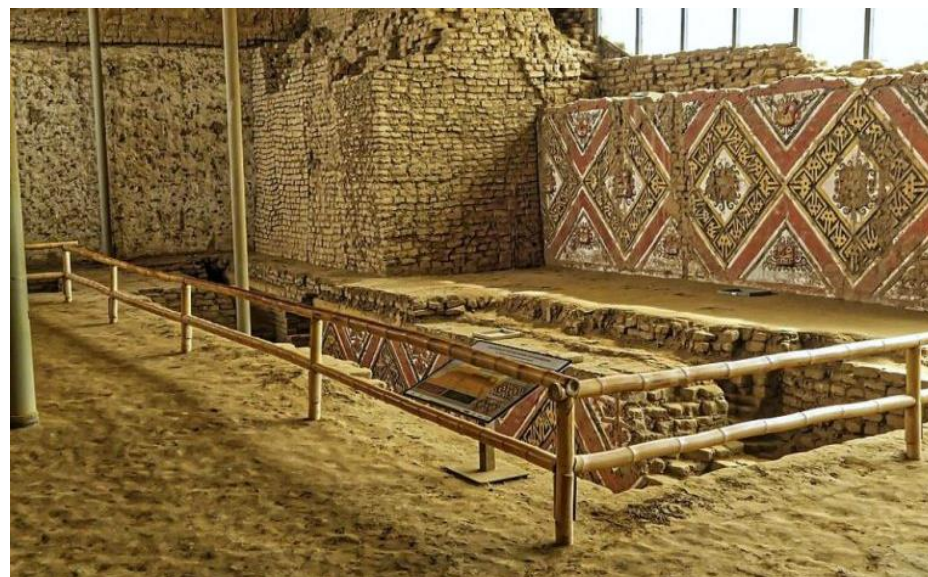


Figura 70 Patio de rombos. Fuente Burkhard Mücke

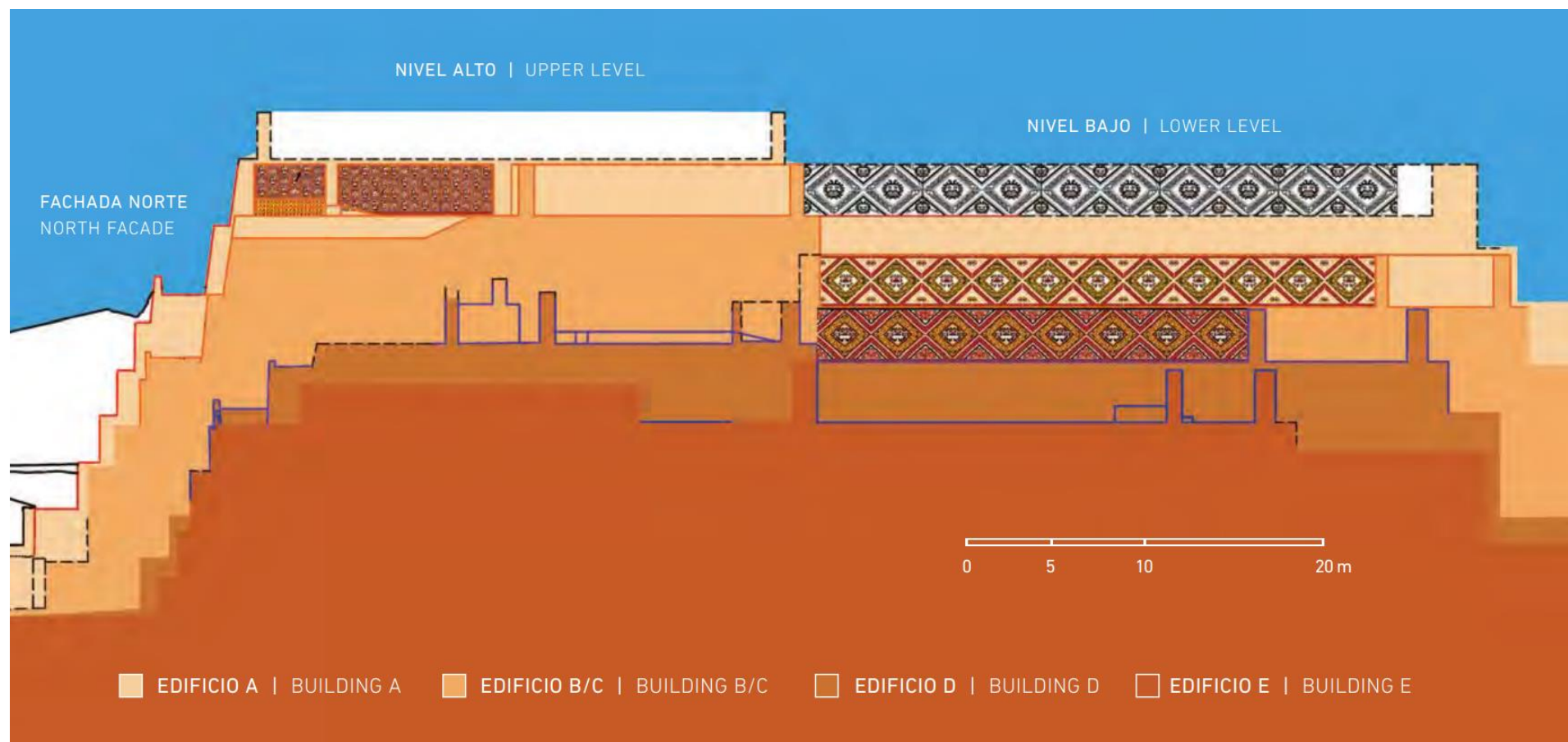


Figura 71 Corte sólido de la superposición de los cinco edificios del templo viejo. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moche. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

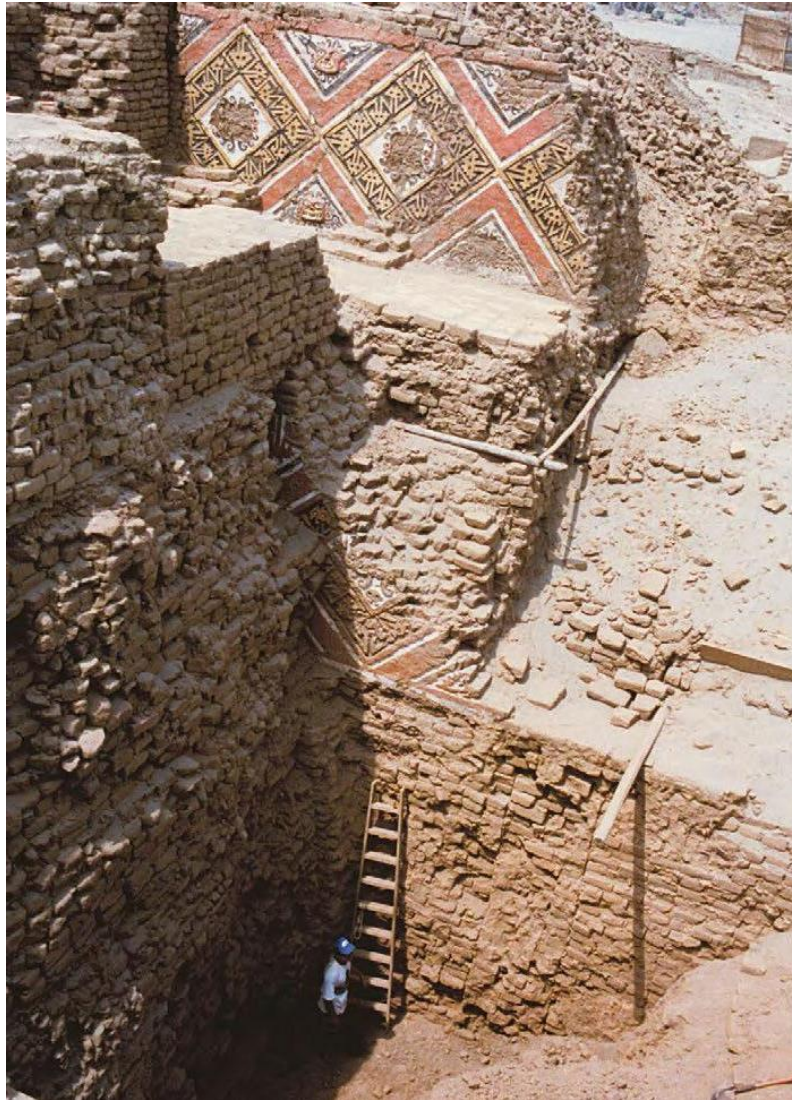


Figura 73 Descubrimiento de la superposición de tres patios decorados del templo viejo en un forado colonial. Año: 1996. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 72 Muros del penúltimo y antepenúltimo edificio del patio con rombos mostrando el rostro del "dios de la montaña". Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

Sobre el recorrido para llegar al Patio de Rombos desde la Plaza Ceremonial, se realizaba a través de rampas; la primera tenía un ancho estimado es de 4 m. y 40 m. de recorrido, y conectaba el segundo escalón del lado este de la plaza hasta el penúltimo escalón de la Plataforma I. Aquí se hacía un giro de 90° a la derecha y se caminaba hasta llegar al acceso. Tras acceder se llegaba a un atrio, a través del cual se podía acceder por el este al altar principal, utilizando una rampa en L, o siguiendo hacia el sur llegar al Patio de Rombos. Cabe destacar que el recorrido descrito pertenece a la etapa de los edificios B/C que son los que han podido conservar la mayor parte de su configuración en pie. (Uceda Castillo et al., 2016)

Función

Siendo una zona pública de mayor privacidad en comparación con la plaza ceremonial, se cree que era el lugar el cual la élite observaba los actos rituales en honor al “Dios de la Montaña”, que estaba representado en todos sus muros (Ramos Muñoz, 2023) tenía comunicación directa con las salas oraculares. (F. Castillo et al., 2020)

Forma

Durante los edificios B y C tenía una planta irregular y unas dimensiones de 60 m. x 47 m y los muros que la conformaban de 3 m de altura. Contaba con zonas cubiertas a manera de galerías en los lados sur, este y oeste. Sus aleros y cumbreras eran decorados con porras de cerámica. Asimismo, la cara superior de los muros perimetrales era decorada con muretes escalonados. (Uceda Castillo et al., 2016)

Como muchos de los patios del conjunto, presenta un recinto esquinero, que está decorado con un patrón de tipo ajedrez con motivos geométricos que hacen alusión al mar como aves y peces, y con una cubierta a dos aguas también decorada con porras. (F. Castillo et al., 2020)

Partes de Interés Cromático

En las zonas de galería mencionadas, los muros estaban decorados con un patrón de rombos que tenía en el centro la imagen del rostro del “dios de la montaña”, además para llenar los espacios entre rombos, se incluían triángulos tanto en la parte superior como inferior también representaban a la deidad, pero con características distintas. Los rombos medían 2,80 en ambos de sus ejes, mientras que los triángulos tenían 2,80 en la base y 1,40 de altura. (Uceda Castillo et al., 2016)

En cuanto a la gama de colores empleada, se utilizaron colores rojos, amarillo, negro y blanco durante los edificios B/C. A continuación, se describe el diseño y los patrones empleados haciendo mención de las partes donde se aplica cada color:

Al interior de los rombos, se inscribía un rombo de 1,40 m medido en sus ejes donde estaba retratado el rostro del dios sobre un fondo blanco, tenía rasgos prominentes y apéndices en forma de olas que le salían de la cabeza y la barbilla, se empleó el rojo para la nariz, el borde de la cara y las orejas que eran bilobuladas; el amarillo se utilizó para el espacio debajo de los ojos; el negro para los apéndices, las pupilas y el espacio entre la nariz y la boca.

Rodeando estos rombos más pequeños, se colocó un marco en color negro con figuras geométricas serpenteantes que culminaban en cabezas de pez o serpiente pintadas en color amarillo.

Respecto a los triángulos hubo ligeras variaciones entre los edificios B/C y el D: Para los primeros, contenían un fondo blanco con el rostro del dios en una versión más pequeña pintada de la misma forma que en los rombos, con la diferencia que los apéndices que le salían eran de color amarillo y tenían dos más de mayor tamaño que culminaban en cabezas de aves; asimismo, una franja amarilla seguía la forma del triángulo dejando un

espacio entre ella y el límite de la figura. Para el segundo, los triángulos contenían un patrón geométrico similar al del marco que rodeaba los rombos principales, pero en este caso en color rojo y las cabezas tenían los ojos amarillos; otro cambio es el color de la franja que en vez de amarilla era negra.

En cuanto al edificio A, lamentablemente sólo se han conservado pequeños fragmentos, pero que determinan un estilo de representación más naturalista que los anteriores, Morales Gamarra (2003), señala que guarda muchas similitudes a uno encontrado en la cima de la Huaca El Brujo, la cual se puede utilizar como referencia visualizar el mural completo.



Figura 75 Reconstrucción del antepenúltimo edificio (Edificio D). Fuente: *Figura 74* Estado actual del antepenúltimo edificio (Edificio D). Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 77 Reconstrucción del penúltimo edificio (Edificio B/C). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 76 Estado actual del penúltimo edificio (Edificio B/C). Fuente: <https://viajerosdelcamino.com/en/la-huaca-del-sol-y-la-luna/>



Figura 78 Reconstrucción del último edificio (Edificio A). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 79. Mural en alto relieve que representa a la deidad moche Ai apaec encontrado en Haca Cao Viejo, similar al encontrado en la Huaca de la Luna (Edificio A). Fuente: Véronique Debord-Lazaro. <https://www.flickr.com/photos/41497284@N00/887693194>

Estrategias Cromáticas

En relación al entorno circundante este recinto debió destacar por la saturación y valor de los colores empleados, así como tamaño de los patrones representados, lo cual además de otorgarle mayor **peso visual**, le permitía **individualizarse** y hacer notoria su jerarquía como plaza ceremonial.

Analizándolo como un objeto aislado, es cierto que tres de sus 4 muros contaban con los patrones de rombo, **integrándolos** como un solo elemento que sólo se veía interrumpido por el recinto esquinero.

En cuanto a la disposición de colores, es importante notar que los espacios estaban divididos por líneas de distintas jerarquías, como señalan Campana & Morales (1997), un elemento divisorio de primera jerarquía serían las líneas rojas que son las de mayor grosor, su presencia se ve reforzada por las líneas blancas más delgadas que la acompañan a cada lado, creando un fuerte contraste, esto refuerza el efecto de relieve y los paños de colores de mayor longitud de onda como el rojo o de menos valor como el negro, se perciben más cercanos. Una segunda jerarquía se aprecia en los triángulos que tienen líneas más delgadas en amarillo o negro según el edificio al que corresponden para reforzar la forma del triángulo, donde se hace más evidente el efecto en las que son de color negro. Esto representa una alteración a la **dimensión** en relación a la **distancia** de los objetos a través del color.

Intenciones Cromáticas

Simbolismo del Color

SIMBOLISMO DEL COLOR		
COLOR	SIGNIFICADO ASOCIADO	FUENTE
BLANCO	La harina de maíz que representaría al color blanco, era ofrecida al mar como ofrenda	(Campana & Morales, 1997)
	La luz del día	Hermann Leicht (1960: 170)
	Relación con la luna llena que controla las olas y los recursos del mar Luna llena=marea intensa=mar hinchado=vientre femenino en gestación Luna opuesta=marea débil=mar retirado en descubierto=se pueden obtener mariscos y algas	(Campana & Morales, 1997)
	Pureza alcanzada luego de la ceremonia del sacrificio	(Wright, 2008)
ROJO	Se encontraron Fosfatos de Calcio en las mezclas colorantes, el cual podría provenir del polvo de hueso humano, la presencia de estos elementos realzaría aún más el valor simbólico de las escenas pintadas con ellas.	(Wright, 2008)
	Función dominante y correlación ritual	(Campana & Morales, 1997)
	El pigmento rojo era ofrecido al mar como ofrenda	(Campana & Morales, 1997)
	La sangre	Hermann Leicht (1960: 170)
	Adoración al sol, los hombres se pintaban el rostro con un pigmento rojo mezclado con cera, cuando se disponían a rendir culto al sol	(Campana & Morales, 1997) Padre Arriaga (1920: 47)
	Asociado a la muerte como origen de la vida, se utilizaba en el rostro de personas enterrados, en sus máscaras o sellando sus sepulturas	(Campana & Morales, 1997) Silva Santisteban (1977)
	Ferocidad, violencia y sangre	(Wright, 2008)
	Muerte y origen de la vida	(Wright, 2008) Portal, 1999
AMARILLO	Adoración al sol, los hombres se pintaban la nariz con un pigmento amarillo mezclado con cera, cuando se disponían a rendir culto al sol	(Campana & Morales, 1997) Padre Arriaga (1920: 47)
NEGRO	Función dominante y correlación ritual	(Campana & Morales, 1997)
	El negro es el complemento simbólico del rojo y el blanco *	(Campana & Morales, 1997)
	Las profundidades del mar *	Hermann Leicht (1960: 170)
	La oscuridad y la noche eterna *	

Tabla 13 Simbolismo del Color Empleado en el Patio de Rombos del Templo Viejo. Elaboración Propia.

Composiciones Cromáticas

DISPOSICIONES CROMÁTICAS			
Triada de Colores	Blanco-Rojo-Negro en sus contrastes más fuertes. (El negro puede ser reemplazado por el azul)	Se ha encontrado en la mayor parte de civilizaciones del mundo. Representa a la Luz-Sangre-Oscuridad respectivamente	(Campana & Morales, 1997) <i>Hermann Leicht</i> (1960: 170)
Patrones en franjas verticales, horizontales y oblicuas.	Varios	La disposición en cualquiera de estas tres formas correspondía a un simbolismo religioso, relacionado al mar, al hombre y a la luna. Destaca la habilidad de los artesanos para realizar cálculos geométricos.	(Campana & Morales, 1997)
Aplicaciones Específicas Individuales	Rojo	Se utiliza mayormente como marco, para estructurar los murales.	(Wright, 2008)
	Blanco y Blanco Azulado	Casi en su totalidad para fondos	
	Amarillo	Se suele reservar para patrones, no fue utilizado como fondo, sólo puntualmente como marco	
Dualidad	Rojo/Blanco	Establecen una relación cósmica entre la sangre (rojo) y la luna (blanco) para propiciar la fertilidad, relación que se evidencia en mundo real a través de la función biológica reproductiva de las mujeres. Donde las fases de la luna rigen el ciclo menstrual. Es por ello que los espacios arquitectónicos, donde las mujeres realizaban actividades de preparación eran pintados de blanco, ellas eran encargadas de educar a los prisioneros que serían sacrificados, y de purificarlos antes de ser ofrecidos a cambio de fertilidad social y agraria para la población.	(Wright, 2008)

Tabla 14 Disposiciones Cromáticas Empleadas en el Patio de Rombos del Templo Viejo. Elaboración Propia.

Sobre el significado simbólico de la geometría utilizada, Campana & Morales (1997), señala lo siguiente:

- ⦿ El número de los rombos y triángulos podría estar relacionado a la medida del tiempo.
- ⦿ La figura geométrica de los rombos y triángulos servían para mostrar un orden que venía de un origen sagrado que debía regir todas las actividades religiosas y cotidianas.
- ⦿ El rombo, que viene a ser un cuadrado apoyado en uno de sus ángulos es símbolo de unión.
- ⦿ Las dos extremidades de las deidades representadas en los triángulos, hacen referencia a la luna en cuarto creciente, que crea dos polos opuestos y representa el concepto del binarismo.
- ⦿ Las formas serpenteantes del marco del rombo principal al ser 4 y estar repartidas a cada uno de sus lados las relacionan con las actividades agrícolas.
- ⦿ Los apéndices en forma de olas y las cabezas de peces y aves hacían alusión al mar, que esto a su vez lo asociaba a calendarios lunares y marítimos.



Figura 80 Área del altar escaneada con láser en la Plataforma Principal de la Huaca de la Luna. Fuente: Zvietcovich et al. (2015)

ALTAR

ALTAR



Figura 82 Estado Actual del altar. Fuente: <https://surftripworld.com/peru2016-huacas>

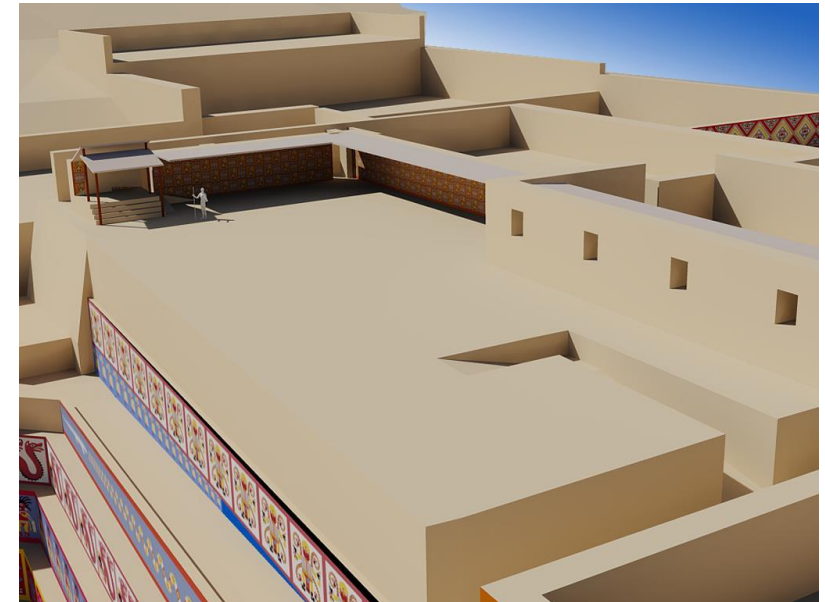


Figura 81 Reconstrucción de la cima de la Plataforma Principal de la Huaca de la Luna. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

Es el espacio más alto del templo, al cual se podía acceder desde el noroeste a través de rampas que daban a un estrecho corredor, y desde ahí se distribuía a los dos niveles de alturas que tenía. En la altura más alta se encontraba la terraza que contenía al altar, a la cual se accedía con una rampa empotrada en L, mientras que en el nivel más bajo había dos ambientes abiertos como patios cuyo acceso se realizaba a través de un corredor en el sur. (F. Castillo et al., 2020)

Función y Forma

Sus características señalan que este espacio era el lugar donde culminaban los rituales de sacrificio de prisioneros. (Tufinio, 2008). De manera especial, se señala la existencia de la banqueta como un altar donde se presentaba la copa de sangre obtenida con el sacrificio hacia sus divinidades (F. Castillo et al., 2020)

Tiene una planta rectangular, es el espacio de mayor elevación respecto a los demás. En cuanto al altar, tiene escalones al lado oeste y norte, así como dos rampas, una adosada que va en sentido oeste-este y otra en sentido perpendicular que va adosada al muro este. (F. Castillo et al., 2020).

La terraza mide 41 m. x 19 m. Durante las excavaciones se encontraron hoyos que dejaron postes que sujetaban las cubiertas. (Uceda Castillo et al., 2016) Su forma original puede inferirse de los huacos maqueta que se utilizaban para la planificación de los edificios religiosos, el altar corresponde a una tipología arquitectónica llamada “recinto sacro”, que vendría a ser el altar más importante del templo. (Morales Gamarra, 2003)

Partes de Interés Cromático

La zona de terraza y el altar, pasaron por diversos momentos pictóricos a lo largo la vida útil de los edificios a los que pertenecieron. Se realizaron cambios tanto en la iconografía utilizada como la disposición de los colores empleados, las investigaciones han podido determinar los siguientes:

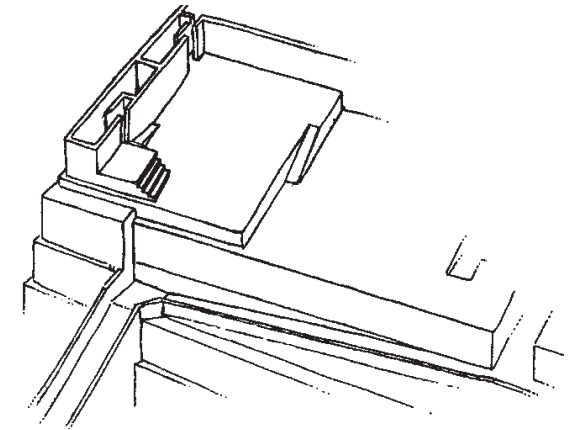


Figura 83 Huaca de la Luna. Relevamiento del ángulo NE, Plataforma I. Fuente: Morales Gamarra (2003)

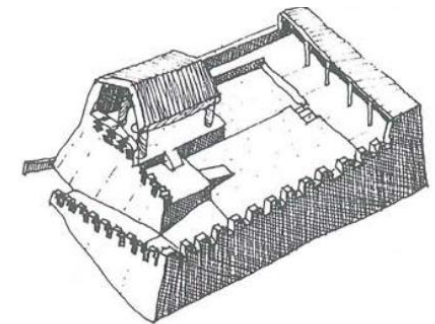


Figura 84 Huaca Moche, Colección E. Nicolini. Redibujado de C. Williams 1980 y Huaca Moche, redibujado de Kubler 1990. Fuente: Morales Gamarra (2003)

Primer Momento Pictórico

Pertenece al edificio C, representa a un personaje de cuerpo completo, que sostiene en cada brazo a serpientes bicéfalas y con 4 cabezas trofeo a su alrededor. El patrón estaba dibujado en un recuadro rectangular de fondo blanco, delimitado por bandas verticales amarillas con grecas negras. Cada recuadro tenía 3.40 m de ancho y ocupaba la altura total del muro.

Se señala en la composición geométrica de este mural una relación visual con la forma de realizar textiles, compartiendo ambas el uso de ángulos rectos y bandas modulares. En este caso se observó que el espacio fue previamente modulado en recuadros de 2.5 cm y que fueron pintados con sus colores respectivos según algún boceto previo. El resultado final se asemeja al del punto cruz de las técnicas de tejido (Campana & Morales, 1997)

En cuanto a los colores utilizados en el personaje, se encuentra: el rojo, el amarillo, y el negro. El rojo se utiliza para el rostro del dios y de las cabezas cercenadas, así como para la vestimenta, y la base del cuerpo de las serpientes; el amarillo, para las extremidades, tocado, orejas, taparrabos y cabezas de las serpientes; y el negro para los pies, las manos y algunos detalles en el rostro y orejas tanto del personaje como en la cabeza de las serpientes

Uceda Castillo et al. (2016) señalan que este personaje sería otra de las muchas representaciones del "Dios de la Montaña".

Los escalones del altar también pasaron por remodelaciones, se ha identificado que en un primer momento fueron pintadas en su totalidad de color rojo. (F. Castillo et al., 2020)



Figura 85 Altar. Primer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moche. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 86 Altar. Primer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moche. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Segundo Momento Pictórico

Pertenece a una remodelación del Edificio C. Se cubrió el recuadro del extremo norte del personaje del momento anterior, siendo reemplazado por un patrón de escaques rectangulares que también representaban al “Dios de la Montaña”, debajo de este mural se construyó un altar escalonado, creando una nueva zona de aun mayor jerarquía que la anterior. (Morales Gamarra, 2003)

El nuevo diseño consistía en un rostro con rasgos de felino como colmillos y de humano como las orejas bilobuladas, desde su cabeza y barbilla se desprendían ocho apéndices que culminan en cabezas de ave. Con esta figura se creó un patrón alternando los colores utilizados y repitiéndolos de manera diagonal.

Para esto se dividió el espacio del mural en recuadros de 34 x 28 cm utilizando líneas de color rojo, posteriormente se aplicaron dos disposiciones de color: fondo blanco con la figura en color rojo, y fondo azul con la figura en color amarillo.

Se ha señalado un detalle especial en este diseño, donde se aprecia manchas de color en las narices de los rostros, de color rojo en los rostros amarillos, y de color amarillo en los rojos, esto representaría como queda un rostro humano tras la exposición solar prolongada, interpretando que estas figuras están relacionadas con el culto al sol. (Campana & Morales, 1997)

Según las imágenes de las reconstrucciones de este momento, las escaleras pintadas de color rojo previamente mencionadas, se les intercaló el color blanco. (F. Castillo et al., 2020)

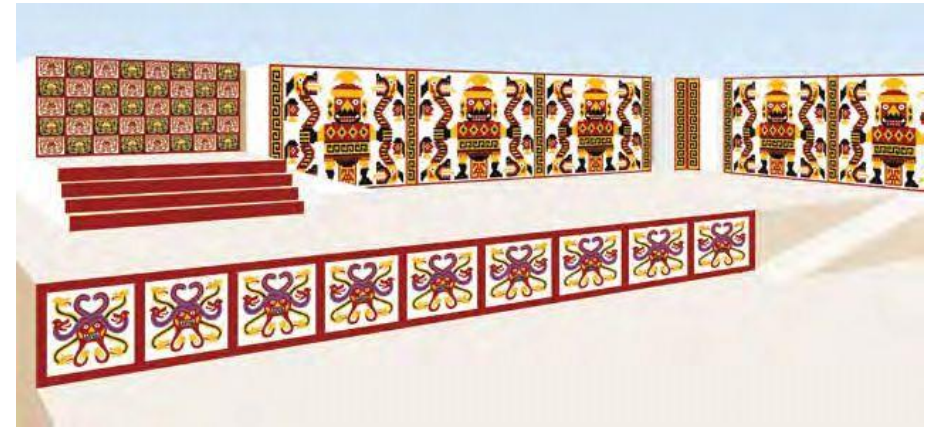


Figura 87 Segundo Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moche. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 88 Segundo Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moche. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Tercer Momento Pictórico

Pertenece al edificio D, se cubren todos los murales de los momentos anteriores y se vuelve a dividir el espacio con líneas de color rojo, ahora en cuadrados de 0.73 m por lado. Se utilizan dos patrones en disposiciones diagonales, pero a diferencia del anterior, los diseños son distintos.

El primer tema es pintado sobre un fondo amarillo y presenta a una deidad de perfil y cuerpo completo que destaca por tener a sus lados, dos cetros que terminan en tres cabezas, siendo una de zorro y dos de serpiente. (Campana & Morales, 1997) Los colores utilizados en el personaje son rojo, amarillo, gris azulado, negro y blanco. El rojo para la piel del rostro, piernas y el cuerpo de los cetros; el amarillo para un detalle de la vestimenta; el gris azulado para la camiseta que termina en taparrabos y también para el tocado que termina en una cabeza de zorro; negro para los pies, labios, y la cresta a manera de olas; el blanco para los dientes, ojos, y para detalles de la vestimenta y el tocado.

El segundo tema presenta un diseño más geométrico, pintado sobre fondo gris azulado, donde en el centro se ubica un cuadrado de color blanco con un símbolo en color rojo, que vendría a ser la unión de 4 cabezas de serpientes. Los patrones que rodean el cuadrado, se encuentran en las esquinas, formando la cabeza de una serpiente o pez, esto a su vez, genera subespacios triangulares.

En los espacios superior e inferior se representa el rostro de una divinidad en color amarillo con apéndices rojos que terminan en cabezas de aves; mientras que en los espacios laterales; en los espacios laterales se aprecian dos cabezas humanas estilizadas cuyos apéndices son de color amarillo y tienen a los extremos figuras alargada similar a los apéndices con cabeza de ave.

Durante este momento, fueron pintadas de color negro agregando iconografía en color amarillo, con el diseño de volutas que terminan en cabezas de zorro. Se hace mención que las cabezas en el segundo escalón están orientadas al norte, mientras que las del cuarto, hacia el sur. (F. Castillo et al., 2020)

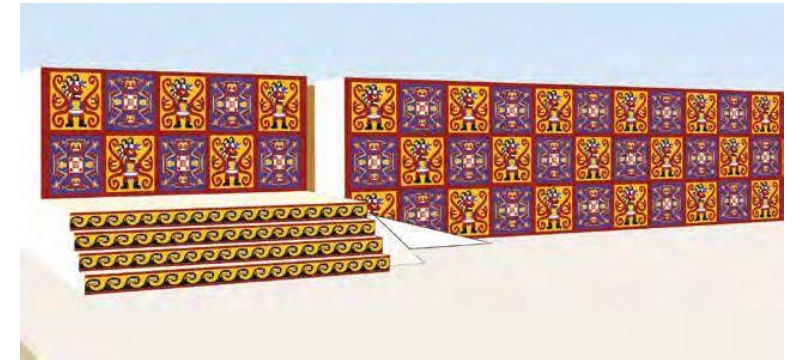


Figura 89 Tercer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 90 Tercer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 91 Iconografía. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 93 Deidad mayor moche. Composición oblicua de rectángulos bicromos, unidad de medida y simbología del color. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).



Figura 92 Mural policromado de la Huaca de la Luna con motivos serpentiformes y figuras del dios de la montaña, parte de la terraza del altar principal. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica).

Estrategias Cromáticas

Siendo el altar el espacio con mayor importancia de todo el centro ceremonial, debía destacar e **individualizarse** entre todos los demás recintos. Las estrategias son distintas según el momento pictórico en el que se analicen.

En el primer momento, se encontraría la representación del “Dios de la Montaña” en cuerpo completo de mayores dimensiones. Al estar sobre un fondo blanco, destacan más los colores rojo, amarillo y negro, que tienen una alta saturación y valores medios a bajos. La escala y el contraste entre el fondo y los colores le otorga **peso visual**, pero sin interferir con la lectura clara de la iconografía, y sin llegar al nivel que se consigue en el tercer momento pictórico.

Tomando el segundo momento, como un estado de transición donde se va a pasar de un diseño en gran formato a escaques de menor dimensión con patrones de repetición, se da paso en el análisis al tercer momento, donde la cuadrícula ocupa la totalidad de los muros, utiliza toda la paleta de colores empleada en el sitio arqueológico, y colores de alta saturación y valor medio a bajo tanto en el fondo como en los personajes, generando un mayor **peso visual**, al punto de congestionar la imagen y dificultar la distinción entre los elementos que la componen a lo lejos.

En el altar cada elemento tenía un tratamiento de color distinto, se aplicaba un diseño y composición de color distinto para muros, escaleras, rampas y plataformas, aún más si se toma en cuenta las reconstrucciones, se puede observar que se coloreaban también los postes que sujetaban las cubiertas y los remates con muretes escalonados y porras. Esto permitía **desintegrar** la imagen de conjunto del altar y añadirle un simbolismo y jerarquía distintos a los elementos que lo conformaban, **describiéndola formalmente**.

Intenciones Cromáticas

Identificador de periodos

De todos los sectores conocidos a la fecha, este es el único caso de recinto ceremonial con tres murales superpuestos, es decir, tres momentos y tres conceptos iconográficos diferentes. Ello estaría indicando la pervivencia del espacio ritual con algunas modificaciones formales, en un largo período, así como la advocación y funciones litúrgicas de este ambiente, asociadas al servicio religioso de nuestro personaje. Este lugar correspondería al penúltimo edificio o fase constructiva de la Huaca de La Luna. (Campana & Morales, 1997)

Transformaciones entre cambios

Un detalle de interés en este último mural, que reconocemos como el tercer momento pictórico en este recinto, es la cabeza de zorro representada como remate del cinturón central del personaje principal de uno de los paneles (ver Lám. 14.3a). Sin embargo, es conveniente advertir la relación de este discurso iconográfico del recinto sacro, con uno de los cinturones de los personajes de la escena de "Combate ritual", elemento que remata por igual en una cabeza de zorro (ver Lám. 14.5d). Con esto queremos demostrar las relaciones temporales y espacio-ceremoniales entre este momento constructivo del frontis norte del Edificio B, con el recinto sacro y altar mayor del sector Garrido. (Morales Gamarra, 2003)



Figura 94: Personaje asociado a la "Deidad de las montañas" encontrado en el Alta. Fuente: Morales Gamarra (2003)



3 TEMPLO PINTADO

Santuario Arqueológico de Pachacamac

TEMPLO PINTADO

CULTURA YSCHMA:

Cronología

La cultura Yschma se desarrolló entre los años 1000 y 1532 d.C. previo a la llegada de los incas a la costa central. Destacaron por sus avances en sistemas hidráulicos para la agricultura y por tener una identidad cultural distinguible entre sus contemporáneos. Esto le permitió establecer diversos centros urbanos en los valles del Rímac y Lurín; donde en el segundo destaca Pachacamac, que albergaba la escultura de una deidad del mismo nombre, de gran devoción a nivel regional. Esto lo convirtió en un lugar de peregrinaje importante que recibía visitantes distintas partes del país y que mantuvo su prestigio incluso durante la ocupación inca. (Díaz Arriola, 2022)

Ubicación - Pachacamac

Ahora denominado como Santuario Arqueológico de Pachacamac, fue un lugar de gran importancia en la costa central del Perú, tuvo una ocupación ininterrumpida por más de 1500 años antes de la llegada de los españoles. Los cronistas señalan que las personas externas que lo veían por primera vez quedaban impresionadas, sobre todo el color con el que estaban pintados los edificios. Señalan que por dentro tenían muchos recintos dedicados al culto de ídolos a manera de capillas, también con los muros pintados, donde también residían los dirigentes religiosos del centro. (Bonavia, 1985)



Figura 95 Vista panorámica del santuario de Pachacamac. Fuente: Pozzi-Escot (2017:

Estilo Arquitectónico

La ocupación de este lugar por la cultura Ychsma se dio entre los años 1100 y 1470 d.C. y la convirtieron en su principal centro de poder, donde edificaron templos en forma de pirámide con rampa, su tipología de construcción predilecta, en Pachacamac se han

contabilizado hasta 16. Las principales características que son definidas por Pozzi-Escot, pp. (2017, pp. 15–19):

“El modelo más común sigue las siguientes pautas características: una plaza frontal de uso público, un volumen escalonado trunco con una rampa de acceso a la parte superior, donde están los recintos habitacionales y depósitos para los bienes recaudados, si bien varían en cuanto a tamaño y distribución de los espacios. El conjunto llevaba asociada, además, una serie de espacios y habitaciones destinados a usos administrativos y/o residenciales.”

Señala también, que estas construcciones habrían cumplido la función de embajadas provinciales otros asentamientos de la cultura que se encontraban en el valle, asimismo también habrían sido residencia para la élite que conformaba el gobierno de turno. Destacan la presencia de la plaza ya que sería el escenario de actividades públicas que complementan las funciones previamente mencionadas.

Por otro lado R. G. Franco Jordán, p. (2004, p. 472) señala otra tipología encontrada en el Templo pintado:

“El modelo de terrazas que adquiere el Templo Pintado es una influencia norteña experimentada por primera vez en el frente principal del Templo Viejo durante su última etapa de ocupación. Sin embargo, el diseño en general es una resultante de la combinación entre las formas de edificación local con las formas norteñas ampliamente conocidas (...). Hay que tomar en cuenta que las pirámides mochicas del territorio sureño presentan el modelo de pirámides truncas con frentes escalonados y un patio superior asociado a recintos.”



Figura 96 Vista exterior del Templo Pintado en el Santuario de Pachacamac. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

TEMPLO PINTADO ◉ TEMPLO DE PACHACAMAC

Pacheco & Pozzi-Escot (2016) señalan la importancia del caso del Templo Pintado para el estudio de la pintura mural en el Perú Antiguo tanto por su ubicación como por características que compartían con otras culturas. Por ejemplo, la representación de seres mitológicos como en la Huaca de la Luna, temas de la naturaleza como Ventarrón y disposiciones geométricas como en Tambo Colorado.

El templo Pintado se consolidó como un centro de peregrinación ya que albergaba a un ídolo de gran importancia para las culturas de la época, el Ídolo de Pachacamac.



Figura 97 Vista panorámica del Templo Pintado con el Templo del Sol al fondo. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

Contexto Arquitectónico y Secuencia Constructiva

Los principales hallazgos en cuanto a pintura mural pertenecieron al periodo de ocupación de la cultura Yschma entre los años 1100 y 1470 d.C. Donde se consolidó como un centro de peregrinación ya que albergaba a un ídolo de gran importancia para las culturas de la época, el Ídolo de Pachacamac. Pacheco & Pozzi-Escot (2016)

Sobre su ubicación dentro del Santuario, Pozzi Escot et al., p. (2022, p. 45) señalan lo siguiente:

“Circundado por la primera muralla y ubicado en la zona monumental cerca de dos importantes templos, el Templo Viejo (200 a 600 d.C.) y el Templo del Sol (1450 a 1533 d.C.), en su base se expande un gran cementerio (600- 1533 d.C).”



Figura 98 Vista norte-sur del santuario de Pachacamac. Fuente: Archivo Museo Pachacamac (MSPAC). Reproducido en: *El Período Colonial Temprano en Pachacamac, una Aproximación a partir de las excavaciones de la Pirámide con Rampa 13 y el Templo Pintado.*

Pozzi-Escot et al. (2013) han identificado las siguientes secciones en el templo:

- La plaza A, en la cima del templo, de planta cuadrada, con un acceso principal desde el norte y uno secundario desde el este a través de escaleras. En el extremo sur, centrado, se encontraba originalmente el recinto que albergaba al ídolo de Pachacamac.
- La plaza B, también de planta cuadrada, se encontraba contigua a la plaza A con una conexión directa, aquí se ubicaban almacenes enterrados.
- El frontis norte, concentra la mayor superficie de pintura mural del edificio, se desarrolla en escalones longitudinales con alturas variables, entre las cuales se podría dividir en 4 bloques. El número de escalones se encuentra entre 6 y 9, y la altura de estos entre 40 y 120 cm.
- El frontis este, similar al norte, pero con una planta con una ligera curvatura, aquí se han identificado 6 escalones de 1 m. de alto cada uno.

- El acceso al templo, ubicado en el extremo este del frontis norte, definido por dos paramentos que siguen la topografía inclinada del terreno.

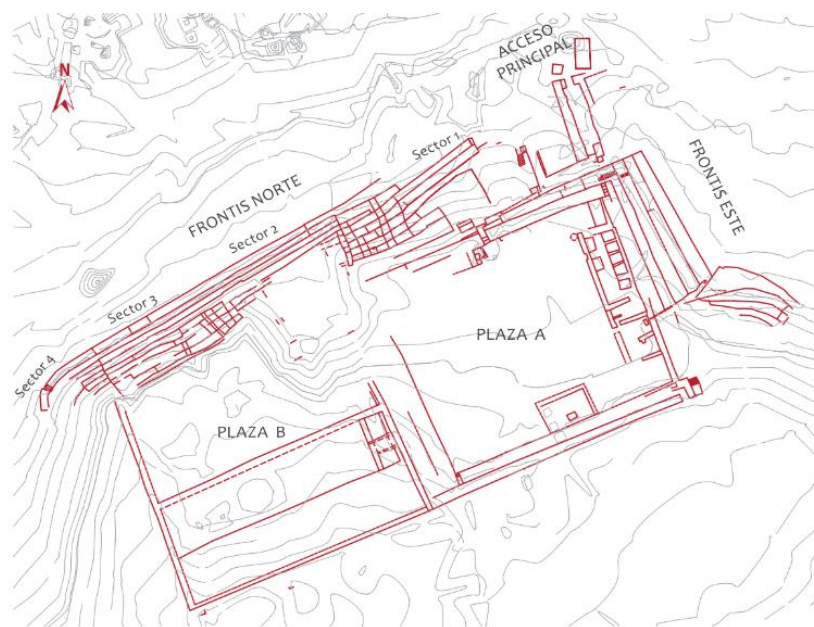


Figura 100 Plano de sectorización del Templo Pintado. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

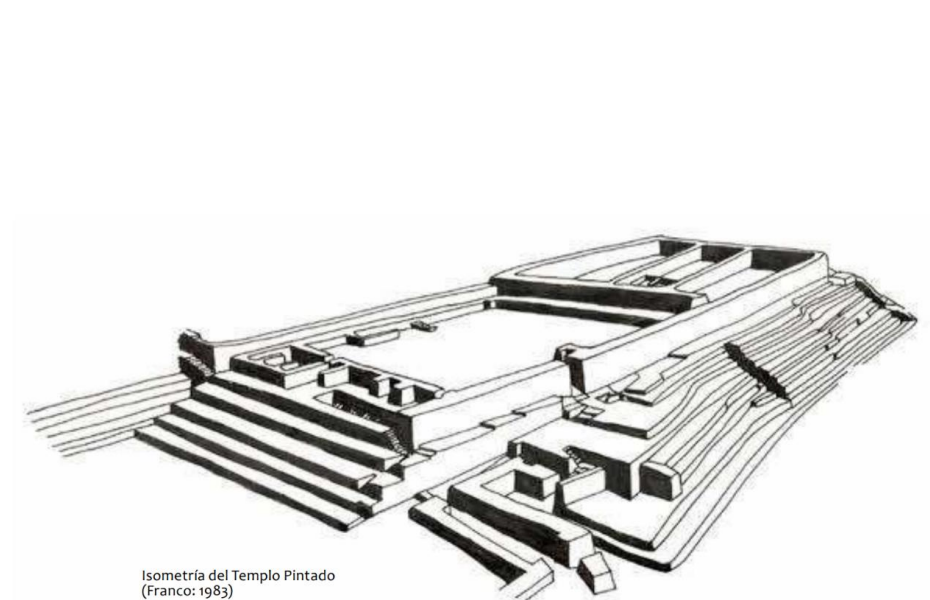


Figura 99 Vista dibujada del Templo Pintado de Pachacamac. Fuente: Régulo Franco(1983)

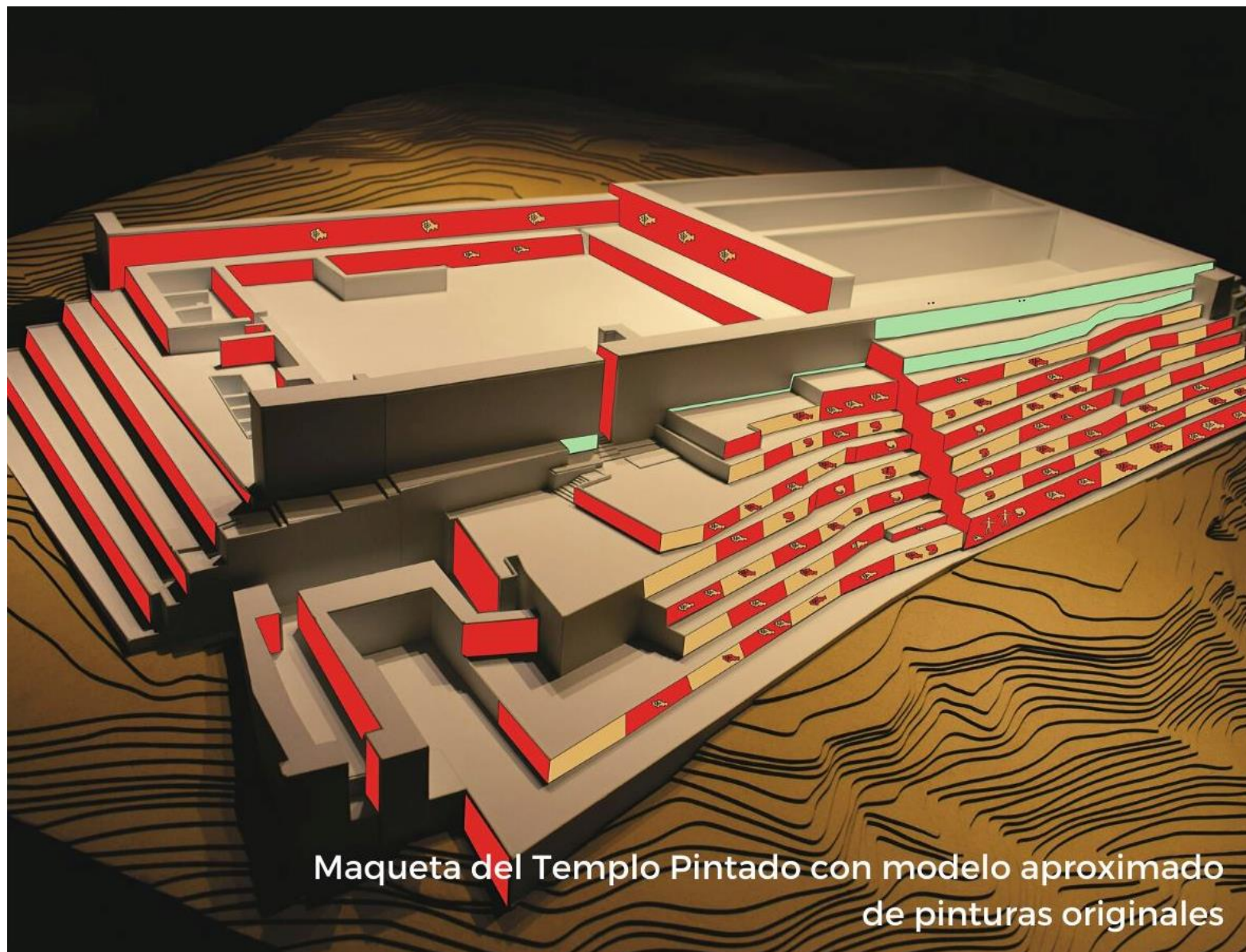


Figura 101 Maqueta del Templo Pintado con modelo aproximado de pinturas originales. Fuente: Museo Pachacamac.

Gama de Colores Empleada:

Bonavia (1985) señala que esta construcción no destaca por su colorido o la precisión de la iconografía que lo decoraba, sino por la forma de distribuir en las superficies la limitada gama cromática con la que trabajaban. Logró identificar los siguientes colores y formas de aplicación:

GAMA DE COLORES EMPLEADA 1985		
Colores	Ubicación	Fuente
Ocre (en dos variaciones de tonos)	En las caras exteriores de las terrazas, alternando los colores en bandas verticales. El ocre se solía usar como color de fondo y encima de el se pintaban motivos iconográficos con los otros colores	(Bonavia, 1985, pp. 141–143)
Rosa		
Amarillo Pálido		
Verde Azulado	Parte más altas y centrales en bandas más pequeñas	
Azul Claro	Sala de las Columnas	
Verde Oscuro	Escaleras	
Amarillo Brillante		

Tabla 15 Gama Cromática Empleada en el Templo Pintado Identificados por Bonavia (1985). Elaboración Propia.

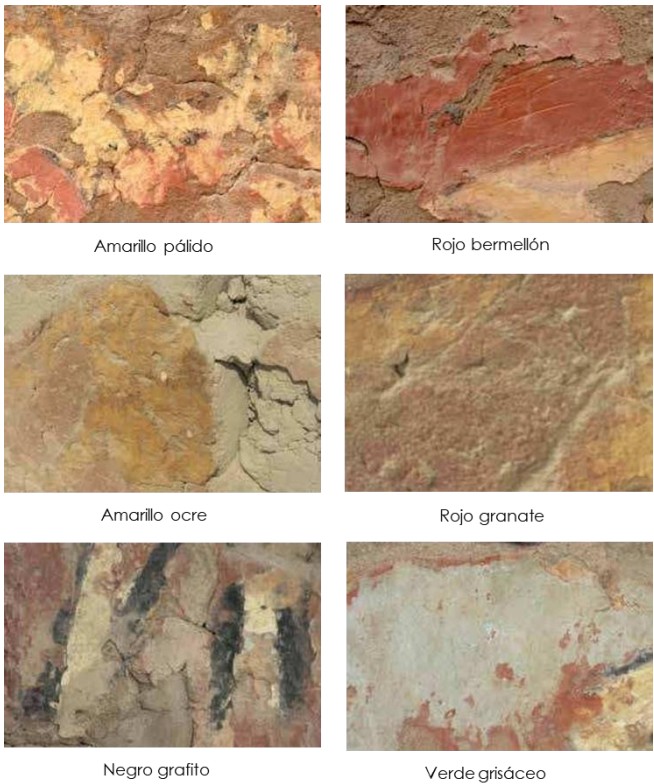


Figura 102 Colores registrados en las pinturas murales. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

GAMA DE COLORES EMPLEADA 2015/2016									
Templo Pintado	Sistema utilizado		Colores					Fuentes	
	Munsell	Ubicación /Color	Rojo Granate	Amarillo Ocre	Rojo Bermellón	Amarillo Pálido	Azul Grafito/Negro	Verde Grisáceo	Gabinete del Color. (2015). Análisis Cromático del Templo Pintado de Pachacámac (Perú).
					10R 5.5/4	2.5Y 8.5/6	5PB 2.5/1	10GY 7/2	
		Escalonado Frontis N							Pacheco, G., & Pozzi-Escot, D. (2016). La pintura mural y los colores del Templo Pintado de Pachacamac. Actas Del I Congreso Nacional de Arqueología Volumen 3. https://artistpigments.org/visualize_colors
		1º Momento Pictórico	10R 5/3	4.3Y 6.6/11.8					
		2º Momento Pictórico			7.5R 6/4	5Y 8/7	5PB 1.6/1.6	0.5B 8.2/3.6	
		3º Momento Pictórico			7.5R 6/4	5Y 8/7	5PB 1.6/1.6	0.5B 8.2/3.6	
	Pigmentos		Óxido de Hierro	Sulfato de Hierro	Óxido de Hierro	Sulfato de Hierro		Illita	
			Calcio	illita	Calcio	illita		Ferroceldonita	
				Calcita		Calcita			
				Óxido de Hierro		Óxido de Hierro			
			Yeso		Yeso				
			Sulfuro de Arsénico (Altarcito D)						
Origen	Canteras en afloramientos rocosos dentro del santuario: Óxido de Hierro y Calcio	Canteras en afloramientos rocosos dentro del santuario: Hematita, Goethita, Arcilla, Calcita	Canteras en afloramientos rocosos dentro del santuario: Óxido de Hierro y Calcio	Canteras en afloramientos rocosos dentro del santuario: Hematita, Goethita, Arcilla, Calcita	x	Fragmentos de Spondylus sp. No se encontraron canteras cercanas al sitio			

				Pigmento de tierras naturales con alto contenido en hematites.	Tierras ricas en azufre, hierro y potasio	Proviene de carbón vegetal.	Proviene de tierras naturales en las que encontramos la presencia de azufre (S) y de hierro (Fe), con cantidades variables de potasio (K).	
--	--	--	--	--	---	-----------------------------	--	--

Tabla 16 Gama Cromática Empleada en el Templo Pintado Identificados por Gabinete del Color. (2015) y Pacheco, G., & Pozzi-Escot, D. (2016). Elaboración Propia.



Figura 104 Figurinas de camelido de arcilla verde. Fuente: Pacheco & Pozzi-Escot (2016)



Figura 103 Extracción de pigmentos de posible cantera del santuario de Pachacamac. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

Origen de los Pigmentos

Pacheco & Pozzi-Escot (2016) señalan que dentro del santuario se encuentran formaciones rocosas que tienen coloraciones similares a los rojos y amarillos utilizados en los murales. Tras un análisis Arqueométrico, se encontraron minerales como el óxido de hierro, calcio, hematita, goethita, arcilla y calcita, que corresponden con los identificados en las pinturas murales.

El único pigmento que no ha podido ser determinado es que daba el color verde grisáceo a la pintura, al no existe canteras cerca por lo que se plantea la hipótesis de que era traído de zonas más lejanas y por ende tenía un valor simbólico más importante que el resto. Se han encontrado algunas figuras de arcilla verde que dan una aproximación al color que podrían haber tenido los murales pintados de este tono.

Técnicas

En cuanto a las técnicas utilizadas, (Pozzi-Escot et al., 2013, p. 31), señala lo siguiente:

“La técnica utilizada en la pintura mural es la denominada temple mate, es decir, el pigmento se disolvió en agua y posteriormente se utilizó algún aglutinante para lograr la adhesión sobre el soporte.”

Y en cuanto a los repintados, indica que se colocaba una capa de enlucido de barro fino, previa a la aplicación de la nueva capa de pintura. La superposición de capas pictóricas evidencia que el templo recibía un cuidado especial en cuanto a su mantenimiento.



Figura 105 Consolidación de acabados: humectación con spray y readherencia de capas. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).



Figura 106 Consolidación de acabados: humectación con spray y readherencia de capas. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).



Figura 107 Vista panorámica del Templo Pintado con el Templo del Sol al fondo. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

TERRAZAS DEL TEMPLO – FACHADA NORTE

TERRAZAS DEL TEMPLO – FACHADA NORTE

Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Recorrido

En cuanto al recorrido, Eeckhout (2003), señala que dada su función como edificio religioso y tomando en cuenta que albergaba en su cima al ídolo más importante de todo el santuario, el ascenso debía ser un camino “largo y tortuoso” para los visitantes. Describe un sistema de escaleras y galerías de gran complejidad y desarrollado a distintos niveles debió estar protegido por guardianes armados.

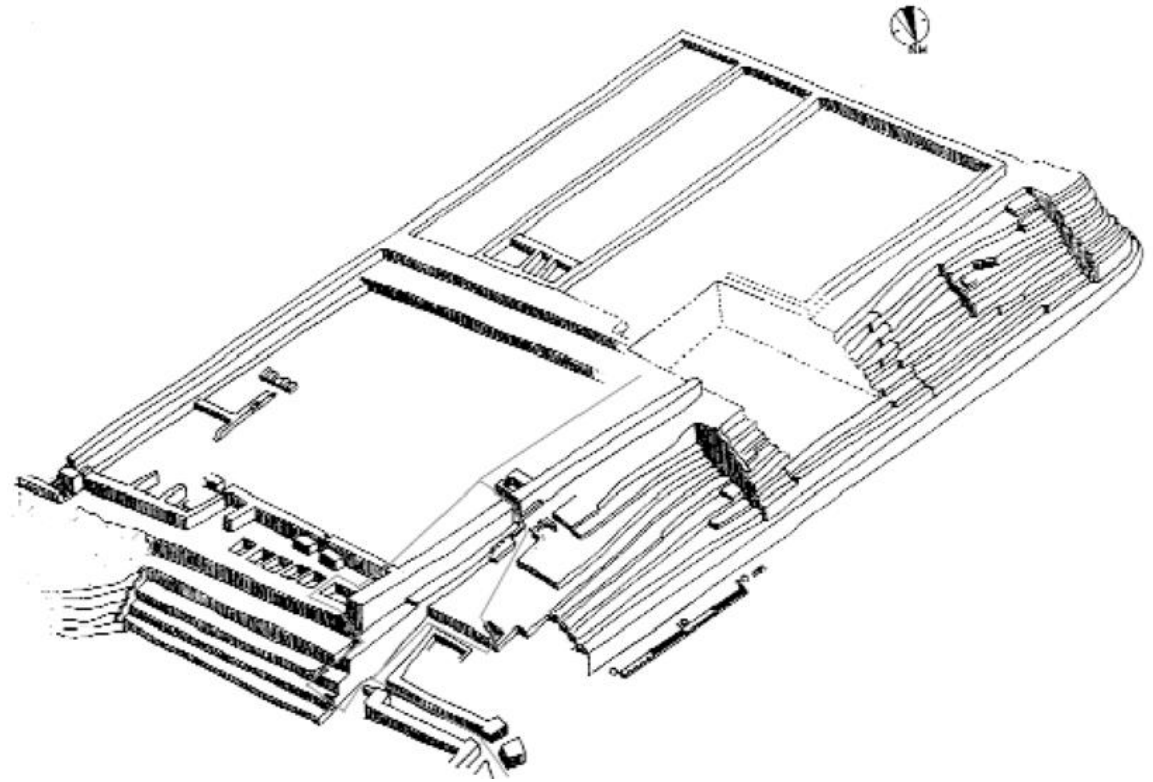


Figura 108 Axonometría del Templo Pintado (Franco: 1983). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

Función y Forma

La función de la fachada propiamente dicha, sería la de dar la bienvenida a los visitantes al sitio, ya que era visible a lo lejos y lo que explicaría el cuidado especial que recibía en cuanto al mantenimiento de sus pinturas murales. (Pozzi-Escot et al., 2013, pp. 27–28)

Pero refiriéndose al funcionamiento del templo en sí, R. G. Franco Jordán (2004), señala que era el escenario de actividades ceremoniales relacionadas con el Oráculo y el culto al dios Pachacamac. Tras el análisis de los restos encontrados en el lugar, se pueden inferir algunas actividades específicas, como la realización de rituales propiciatorios, baños rituales y ofrendas de animales, cerámicas y conchas de mar. Por otro lado, no se han encontrado evidencias de que haya habido alguna ocupación doméstica.



Figura 109 Ídolo de madera que representa al Dios Pachacamac. Fuente: Sepúlveda, M., Pozzi-Escot, D., Angeles Falcón, R., Bermeo, N., Lebon, M., Moulhérat, C., Sarrazin, P., & Walter, P. (2020).

Partes de Interés Cromático



Figura 110 Templo Pintado. Fuente: Museo Pachacamac – Ministerio de Cultura del Perú

Se han identificado nueve niveles en las terrazas que componen las fachadas norte y este, es importante resaltar que, debido al deterioro del sitio, del total de la superficie de pintura mural que se estima existía originalmente, hoy en día sólo se conserva el 30%. (Pozzi-Escot et al., 2013, p. 31). Lo cual dificulta identificar las figuras representadas, o las capas pictóricas de cada escalón, aquí se hace indispensable recuperar investigaciones previas que cuenten con registros fotográficos y levantamientos a mano del lugar. Pese a ello, con

la información disponible se han podido identificar tres momentos pictóricos, los cuales son resumidos en la siguiente tabla:

MOMENTOS PICTÓRICOS DEL FRONTIS NORTE DEL TEMPLO PINTADO				
Momento	Color de Fondo	Color de Figuras	Temática	Fuente
Primer Momento Pictórico	Rojo Granate	Amarillo Ocre	Personajes humanos con escudos y armas, tienen extremidades alargadas y un torso robusto	(Pacheco & Pozzi-Escot, 2016, pp. 140–142))
Segundo Momento Pictórico	Paneles de 2.5 m de largo que alternan Rojo Bermellón y Amarillo Pálido	Azul Grafito (Delineado)	Hombres, peces, aves, plantas	
Tercer Momento Pictórico		Se añade el color verde a algunas figuras del momento anterior		

Tabla 17 Momentos Pictóricos del Frontis Norte del Templo Pintado. Elaboración Propia.

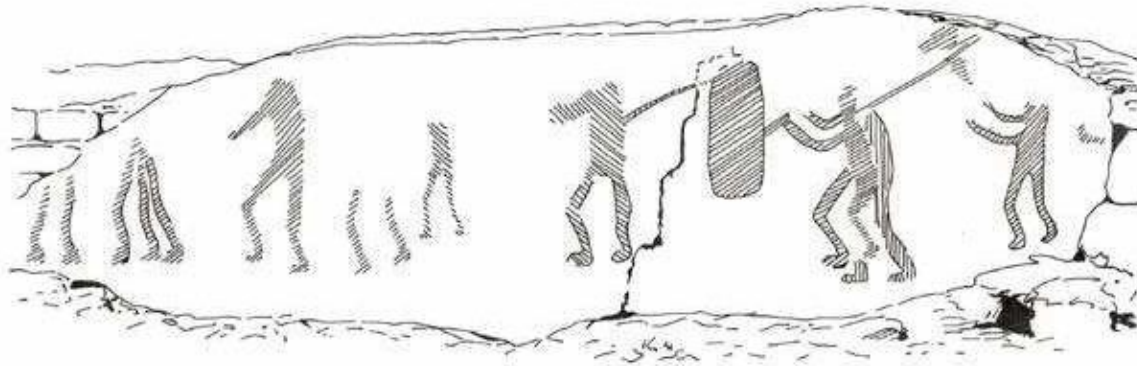


Figura 111 Diseños del primer momento pictórico (Uhle: 1903). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

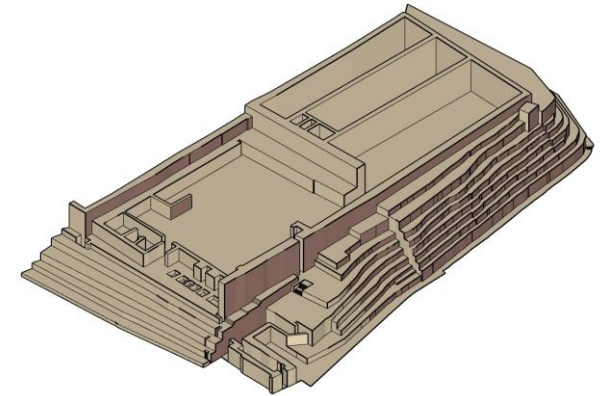


Figura 112 Recreación del Primer Momento Pictórico. Elaboración propia.



Figura 113 Acuarela que muestra el segundo momento pictórico (Tello: 1940). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

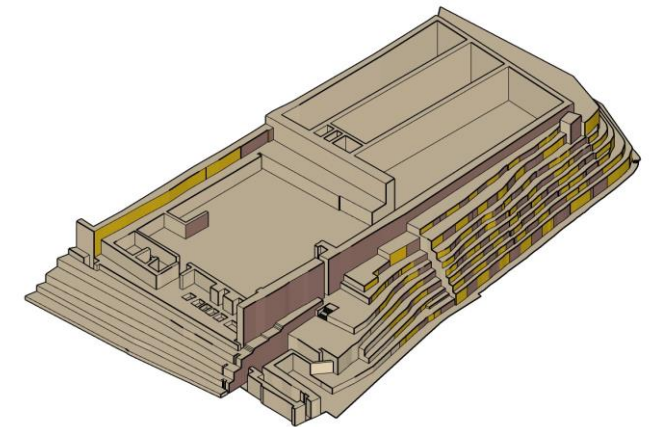


Figura 114 Recreación del Segundo Momento Pictórico. Elaboración propia.

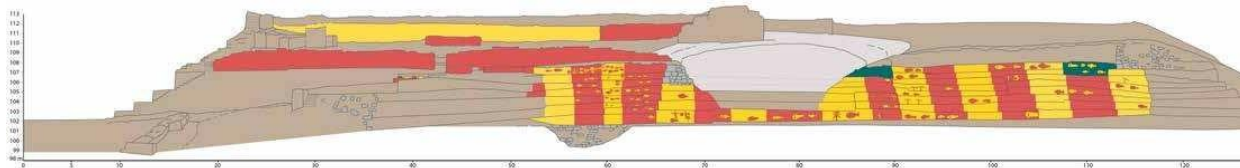


Figura 115 Levantamiento hipotético del frontis norte. Elaboración sobre la base de Farfán (1985). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

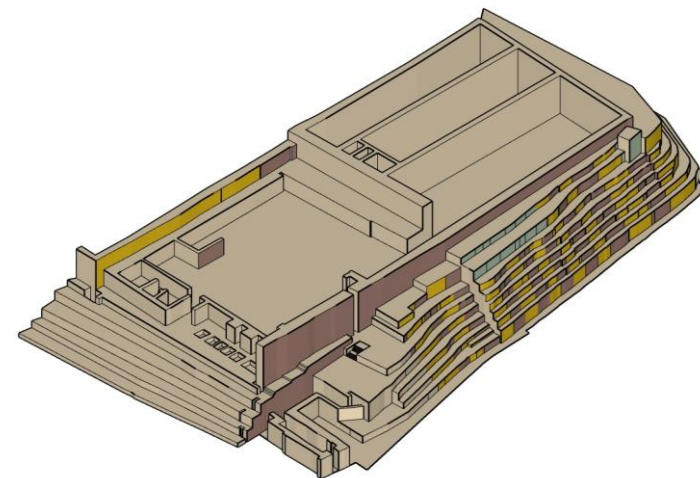


Figura 116 Recreación del Tercer Momento Pictórico. Elaboración propia.

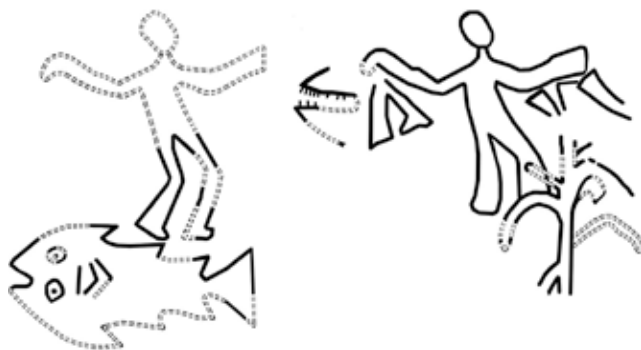


Figura 117 Registro de la incorporación de diseños (planta posiblemente de maíz) sobre diseños anteriores (figura humana) en el tercer momento pictórico. Fuente.: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).

En cuanto a la temática de la iconografía utilizada, se toma en cuenta las descripciones de Bonavia (1985), quien cuenta con registros fotográficos y descriptivos con antigüedades de 100 años donde se pueden apreciar los símbolos que decoraban los escalones. Cabe mencionar que no distingue las capas pictóricas a las que pertenecen, sino que los agrupa según su ubicación.

Todos los motivos sean cuales sean, seguían una secuencia lineal en fila y se evidencia que los diseños son esquemáticos y funcionaban a manera de registro de las especies que avistaban en la naturaleza.

Sección B

La temática de la iconografía eran Peces, Aves y Humanos con formas estilizadas que recuerdan a motivos textiles, se podrían encontrar también escasas representaciones de plantas. Si bien las figuras no interactuaban entre sí, su proximidad podría abrir interpretaciones, como tener figuras humanas cerca de peces podría hablar del acto de la pesca. (Bonavia, 1985)



Figura 119 Sección B del aterrazamiento con restos de pintura. Fuente: Muelle & Wells (1939) en Bonavia (1985)



Figura 118 Detalle de mural con escena marina y posible pelícano. Fuente: Bonavia (1985)



Figura 121 Situación de las mamparas de vidrio deterioradas en 1940, según imágenes de los archivos de Paul Hanna (Fuente: Pozzi-Escot et al. 2013: 27). Reproducido en: Albert A. Giesecke Parthymüller y la conservación en el Templo Pintado: documentos inéditos en torno de la conservación en Pachacamac en 1938 (Gerbert Asencios Lindo)

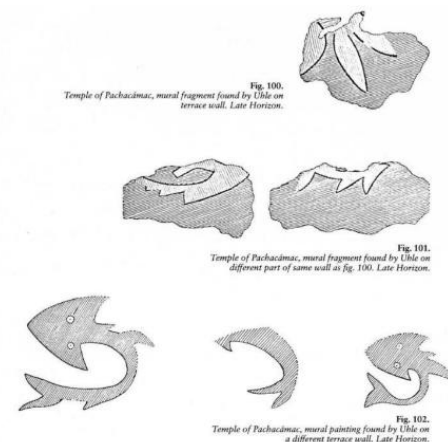


Figura 120 Fragmentos de murales y recreación de la iconografía por Max Uhle encontradas en las terrazas. Fuente: Bonavia (1985)

En la parte superior presenta un muro denominado “Pared C” que tenía un banco con decoraciones como maíz, peces con cola de media luna, y un personaje de cuerpo completo que lleva en cada mano un escudo. (Bonavia, 1985)

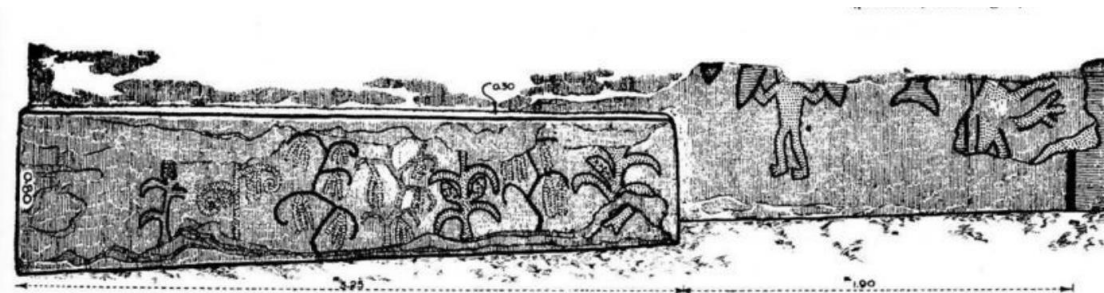


Figura 122 Calco del “POYO C”, tomados de Bonavia 1974. Reproducido en: Los Muros del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la Iconografía tardía de la Costa Central Peruana (Giancarlo Marccone Flores)

Área D de los Pequeños Altares: Entrada al Salón de las Columnas

En estos murales se encontraron 16 capas pictóricas en esta se puede apreciar la evolución en los colores en la siguiente tabla:

Capa	Color de Fondo	Color de Figuras	Fuente
16°	Ocre-Rojo	X	(Bonavia, 1985)
15°	Amarillo	Verde	
14°	Rojo	Amarillo de Nápoles	
8°-10°	Ocre-Rojo	X	
7°	Ocre-Rojo	Azul Claro con Contornos Negros	
2-6°	Rojo		
1°	Rojo	Círculos Azul Claro con Puntos Amarillos	

Tabla 18 Colores en las 16 Capas Pictóricas encontradas en el Área D por Bonavia (1985). Elaboración Propia.

En cuanto a los temas de la iconografía representada, se toman en cuenta los de la capa 15° que se ha podido preservar, aquí se encuentran ocho aves zambulléndose. (Bonavia, 1985)

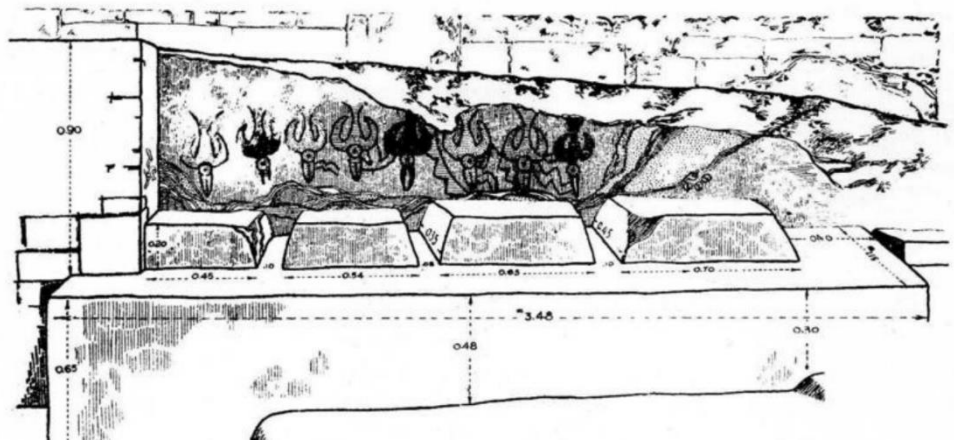


Figura 123 Calco "ALTARCITO D", tomados de Bonavia 1974. Reproducido en: Los Muros del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la Iconografía tardía de la Costa Central Peruana (Giancarlo Marcone Flores)

En la capa 13° se identificaron tres personajes, que incluyen un humano, un pájaro de pico grande apoyado y plantas. (Bonavia, 1985)

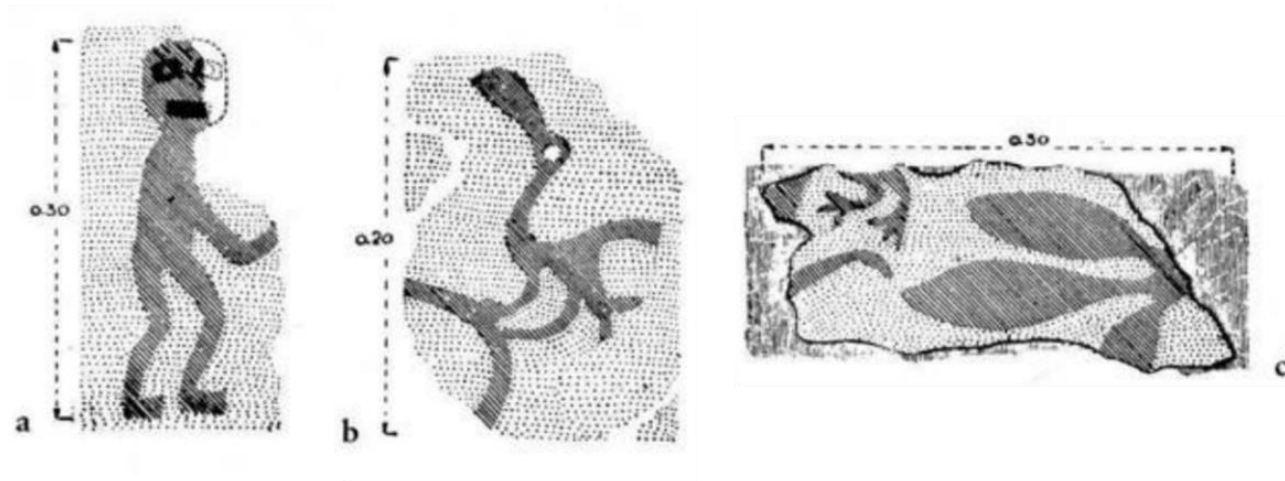


Figura 124 Figuras encontradas en la 13va capa pictórica del área de los "pequeños altares D" Fuente: Bonavia (1985)

Sección E

Las figuras encontradas son en su totalidad plantas, pintadas sobre un fondo azul claro, en color rojo y amarillo. (Bonavia, 1985)



Figura 125 Murales posteriores del Templo Pintado, tomados de Bonavia 1974. Reproducido en: *Los Murales del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la Iconografía tardía de la Costa Central Peruana* (Giancarlo Marcone Flores)

En cuanto al simbolismo expresado en la iconografía se encuentran las siguientes interpretaciones:

“Esto permite establecer una relación directa entre varios atributos de la divinidad puestos en evidencia en el análisis de los mitos: el aspecto a la vez terrestre y marino, la asociación con los peces, por un lado, con las plantas cultivadas por el otro, el papel de las aves marinas como agentes mediadores, la fertilidad y la fecundidad (20).” (Eeckhout, 2004, p. 26)

“Parte de la explicación del porqué de la iconografía de peces, está relacionada con el mito de la deidad de Pachacamac, y en este caso de su esposa, Urpiwacha, quien poseía un cántaro, que al ser arrojado, dio origen a los peces que poblaron el océano. Se especula que esta leyenda fue transmitida por los pescadores cuando intercambiaban productos con poblaciones de la sierra.” (Pozzi-Escot, 2017)

“Como vemos en los dibujos (véase fig. 8 y fig. 12), la mayoría de los peces representados en este mural están en una dirección Oeste a Este, y hay que recordar que el Santuario de Pachacamac tiene al Océano Pacífico a su Oeste, por lo que pensamos que podría representar el sentido Mar-Tierra.” (Marccone Flores, 2003, pp. 65–72)

Pensamos que cada uno de estos murales formaba parte de un mural mayor, de forma que el Templo Pintado se constituía como soporte de una gran escena o tema. Consideramos a este edificio como el espacio más idóneo para representar la totalidad o, por lo menos, gran parte de la iconografía relacionada con las actividades del edificio, (...) Estos murales son entonces, probablemente, escenas o temas relacionados con el culto de mayor influencia en la región y con la probada influencia Pan-andina, para la época incaica. Por lo que pensamos que estas representaciones son ejes de la llamada iconografía Ischma. Las líneas gráficas de los dibujos, así como la forma de esquematización de las figuras, están en conexión con el resto de representaciones iconográficas locales conocidas. (Marccone Flores, 2003, pp. 65–72)

Parece claro que estos murales no están contándonos una historia, como así se ha propuesto, para la iconografía figurativa mochica, sino que probablemente corresponden a representaciones más simbólicas, donde la ubicación y dirección de los motivos tiene un contenido y significado más simbólico que buscar establecer una secuencia narrativa. (...) Pensamos que la iconografía ischma repite estos motivos, evocando el mito o la creencia, aunque quizás evocando el ritual, las identificaciones religiosas, sociales y culturales que se expresan en los ritos que tenían lugar en este edificio. Es por eso que se representan en textiles y vasos ceremoniales, de metal y cerámica, diseños aislados posibles de identificar en el Templo Pintado. (Marccone Flores, 2003, pp. 78–79)

Considero que estas representaciones pictóricas en las terrazas estuvieron vinculadas con el restauramiento de las subsistencias agrícolas y marinas, que sin dudas tendría relación con el último meganiño que dejó huellas en el Templo Viejo. (...) Obviamente, aquí se representó los mundos terrestre y marítimo relacionados con el recuerdo de aquellas épocas de crisis, que al estar diseñados en las paredes del templo principal cumplieron una función mágico-religiosa vinculada con el deseo de incrementar las subsistencias. (R. G. Franco Jordán, 2004, p. 472)

Estrategias Cromáticas

Los colores de alta saturación y valor medio aplicados en la fachada buscaban ofrecer una imagen imponente al espectador. **Individualizándola** en relación al entorno y añadiéndole **peso visual**. En su análisis del sitio arqueológico, Pozzi-Escot et al., pp. (2013, pp. 31–32) hacen referencia a las intenciones detrás de este uso del color:

“La pintura mural en los frontis del Templo Pintado habría servido para diferenciarse y plasmar el mensaje del poder del dios Pachacamac, siendo probablemente vista por los peregrinos y visitantes desde su entrada al santuario, causando un gran impacto visual.”

En cuanto a la percepción de la fachada como un solo componente, se podría decir que, durante el primer momento pictórico, mostraba una **integración** casi total; en el segundo si bien se empiezan a utilizar las bandas intercaladas de rojo y amarillo, el respeto del patrón hacía que mantenga la **unidad**; esto cambia durante el tercer momento pictórico, donde la adición del verde en zonas específicas cerca a la cima, genera un contraste entre los colores que **fragmentan** la imagen completa del edificio

Intenciones Cromáticas

Simbolismo del Color

En tiempos anteriores al Tawantinsuyo, la divinidad y el señorío habrían tenido el nombre de irma, o ichma, o ychima, o ychsma, o izma. Este vocablo hace alusión a la acción de pintarse el rostro de color rojo. El origen del pigmento podría provenir del achiote o del azogue que al aplicarse da un color rojo bermellón. Se piensa que la coloración roja fue utilizada en las ceremonias y rituales dedicados al dios local. (...) Es notorio que entre los ychsma el color rojo se encuentra asociado a las máscaras de madera de uso funerario. También muchas veces se encuentra un

pigmento rojo esparcido sobre los rostros y partes del cuerpo de sus momias. (Díaz Arriola, 2022, p. 28)

Transformaciones entre cambios

En las terrazas del templo de Pachacamac se han identificado hasta 16 capas pictóricas superpuestas (Muelle y Wells, 1939, p. 277) lo que indica que se realizaban remodelaciones o repintados con regularidad, Bonavia (1985) afirma que el método utilizado era aplicar una capa delgada de arcilla previa al pintado para reparar zonas dañadas o borrar motivos iconográficos obsoletos. El autor también señala que probablemente estos procesos no tenían una planificación previa o técnicas avanzadas, lo cual se evidenciaba en la falta de simetría y uniformidad en el tamaño de los motivos.



4 TAMBO COLORADO

Sitio Arqueológico Tambo Colorado

TAMBO COLORADO

CULTURA INCA:

Cronología

Las fuentes arqueológicas distinguen dos grandes momentos de ocupación en Tambo Colorado. El primero corresponde a una fase pre-inca ($\approx$ 1000-1400 d.C.), asociada a grupos Chincha asentados al noreste del actual conjunto monumental. El segundo, mucho más visible, se inicia tras la conquista imperial de la costa sur: hacia 1470 d.C. — probablemente bajo el mandato de Túpac Yupanqui— los incas erigen el palacio de adobe que hoy observamos y lo someten a cuatro o cinco remodelaciones en menos de 40 años, signo de una actividad administrativa frenética durante el «incanato tardío». Tras la irrupción española, el sitio pierde su función político-ceremonial y queda prácticamente en desuso a mediados del siglo XVI.

Ubicación

Tambo Colorado se levanta sobre una terraza aluvial en la margen derecha del valle medio del río Pisco, a unos 230 m s. n. m., 35 km al este de la ciudad de Pisco y 290 km al sur de Lima, muy próximo al poblado de Humay. Su emplazamiento domina el ramal lateral del Qhapaq Ñan que conecta la ruta costera con el camino andino a Vilcashuamán; los viajeros que descienden la última loma sólo vislumbran sus fachadas policromas a escasos 200 m de distancia, reforzando su papel de “puerta de entrada” al valle y de punto de control del tráfico entre la costa y la sierra. La cantera que surtió parte de los pigmentos rojos, amarillos y blancos se localiza a poco más de 300 m al norte del complejo, integrando paisaje, recursos y arquitectura en un mismo sistema cultural.

Estilo Arquitectónico

La arquitectura inca más estudiada y conocida es la desarrollada en la región sierra del Perú, donde el principal material era la piedra. Los constructores incas dominaron las técnicas de tallado de piedra logrando uniones perfectas entre bloques y erigiendo grandes complejos líticos que aún siguen en pie.

Sin embargo, hay dos aspectos que suelen pasar desapercibidos cuando se habla de la arquitectura inca, y que resultan de gran relevancia para la presente investigación

El primero es la presencia de decoración con pintura en sus construcciones. Si bien no realizaban pinturas murales como las culturas previamente estudiadas, los incas decoraban sus vivienda y utensilios con patrones geométricos y diseños de estilo figurativo, que solían ser plantas, insectos y animales. Menos comunes eran las figuras humanas y escenas más complejas con interacciones de personajes. Cabe mencionar que eran diseños de bajo nivel de detalle y pintados con colores planos. Se puede encontrar también pintura en los muros que conformaban los caminos incas. (Bonavia, 1985)

Una segunda característica, referida al ámbito del urbanismo, es que no se ha identificado un patrón usado como base en todos sus asentamientos. Lo que sí ha sido constante es la presencia de tipologías específicas de edificios públicos, como los templos de culto al sol, las residencias de mujeres escogidas, las plazas centrales trapezoidales y cuadrangulares, los cuarteles, depósitos y demás. Esto quiere decir que había componentes que consideraban indispensables cuando ocupaban nuevos territorios pero que no contaban con ningún plan director para organizarlos. Vergara Montero (2007) también señala ciertas similitudes con la arquitectura desarrollada previa a su apogeo y expansión. Por ejemplo, comparten los recintos de forma cuadrada, organizados por valles y pasillos rectos con construcciones de la cultura Chimú y Wari. Esto demuestra cierta continuidad y que su arquitectura es el resultado de un proceso que viene gestándose desde mucho tiempo atrás.

Por otro lado, es importante mencionar los aspectos que dominaron y lograron desarrollar a niveles avanzados para su contexto, como el diseño según la topográfica de suelo, los aspectos ecológicos y el control adecuado de recursos.

Estilo Artístico

El lenguaje visual empleado por los incas se basaba en una conjunción de símbolos y colores que hacían referencia a distintos aspectos de su identidad, como la ubicación, el linaje, instituciones públicas y de poder, etc. Sobre su significado se manejan dos hipótesis:

- ⦿ Que la disposición de los elementos en los diseños era de manera aleatoria y luego se les asignaba un significado en consenso con el resto de la población.
- ⦿ Que la interpretación de estos símbolos se valía de las tradiciones orales y conceptos culturales compartidos para que las personas pudieran entender de qué se trataban, dejando un espacio libre para la creación de conceptos propios por parte de los espectadores. (Dean et al., 2023)

TAMBO COLORADO

Se ubica en la costa sur del Perú, dentro del valle de Pisco, pertenecía al Qhapaq Ñan, el sistema vial inca que conectaba todo el imperio del Tahuantinsuyo. En este caso se encontraba en el tramo que conecta el camino de la sierra con el de la costa, donde facilitó la llegada de los incas a esta región y su posterior ocupación. (Zeballos-Velásquez et al., 2019)

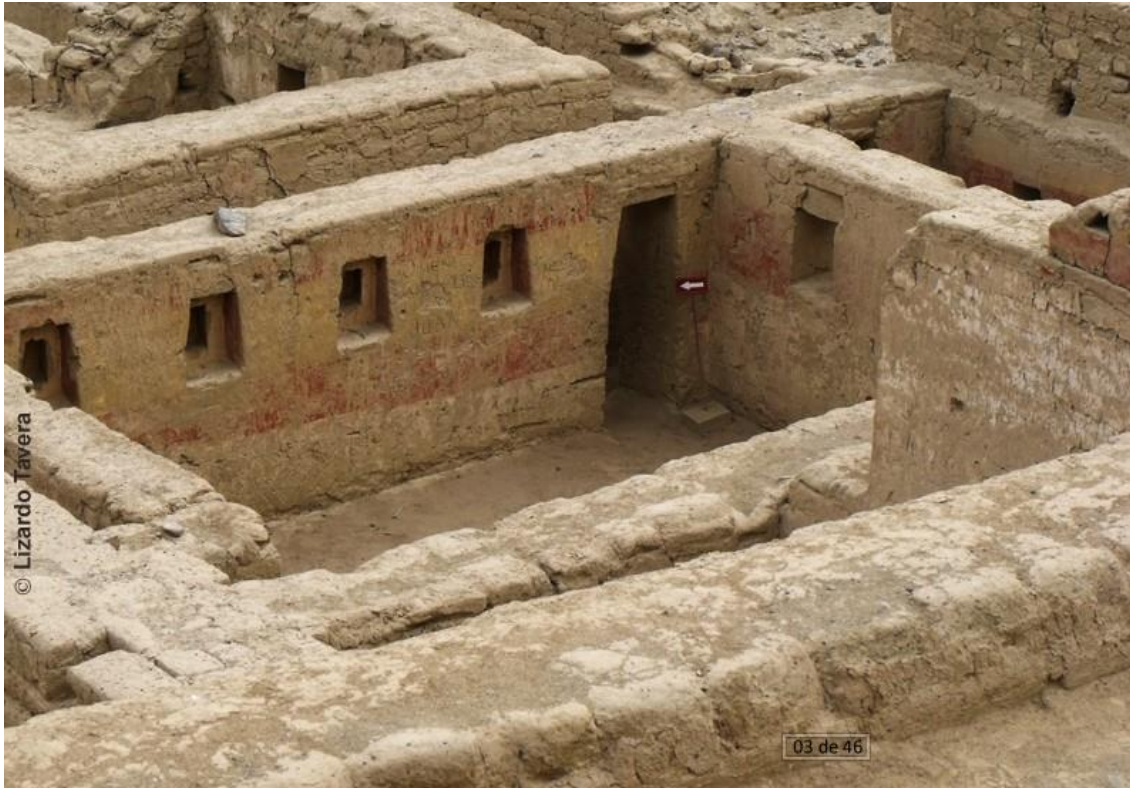


Figura 126 Restos de murales en Tambo Colorado. Fuente: Lizardo Tavera
<https://www.huacasdelperu.com/tambocolorado.html>

Destaca su arquitectura con decoración polícroma y sus elementos arquitectónicos con formas trapezoidales, siendo el ejemplo mejor conservado de edificios pintados inca. (Bonavia, 1985)



Figura 127 Vista del Complejo de Tambo Colorado. Fuente: Lizardo Tavera
<https://www.huacasdelperu.com/tambocolorado.html>

Contexto Arquitectónico y Secuencia Constructiva

Al tratarse de una edificación destinada a contribuir con la expansión del imperio incaico en la costa, J.-P. Protzen & Morris (2012) señalan la necesidad de adaptar las características arquitectónicas de los incas a este nuevo territorio, tomando en cuenta que sus centros de gobierno y de mayor desarrollo se dieron en la sierra con distintos materiales de construcción y condicionantes del entorno.

Los aspectos que mantuvieron fueron los vanos trapezoidales, muros inclinados, recintos de un monoespacio, altares y puertas de doble jamba. Por otro lado, los aspectos que se modificaron fueron: la presencia de nichos alargados con proporciones casi cuadradas, plataformas dentro de las habitaciones que se elevaban 20 cm aproximadamente, ventanas de grandes dimensiones, decoraciones con muretes escalonados, y especialmente, el uso de colores para pintar las edificaciones, un aspecto que no había sido visto a tal magnitud en sus construcciones en la sierra.

“Organizado alrededor de una gran plaza trapezoidal, el asentamiento inca se ve completamente cercado por un muro perimétrico. Dos entradas asociadas al camino inca proporcionaban acceso al sitio: la primera de ellas se ubica al suroeste, a lo largo del camino que viene de Chíncha; la segunda, al noreste, en dirección hacia el Cuzco.

Una pared decorada con nichos de doble marco cierra totalmente el lado noroeste de la plaza, presentando además una portada de doble jamba en su sector central; esta última se constituye en la única entrada al complejo mejor conservado del sitio, identificado por Uhle como el «Palacio Noroeste». Este complejo fue construido en diferentes niveles contra el pie de los cerros y se eleva por encima de la plaza, dominando el sitio. Otra pared decorada de forma similar cerca el lado suroeste de la plaza. Dos puertas de doble jamba existentes en ella dan acceso a lo que Uhle identificó, respectivamente, como los palacios Suroeste y Sureste. Estos dos

complejos no se encuentran tan bien preservados como el anterior; de hecho, en el segundo de ellos no queda más que los cimientos de los muros. La pared que cierra el lado oeste de la plaza, que descansa sobre el muro masivo de una terraza de dos niveles, se encuentra en su mayor parte destruida; solamente se conservan algunos segmentos a partir de los cuales se puede inferir que poseía ventanas y nichos del tamaño de portales. No obstante, la característica más sobresaliente de este cercado occidental es una plataforma ceremonial denominada ushnu. Un pequeño complejo de cuartos cierra la plaza en su lado este." (J. P. Protzen & Morris, 2013, pp. 253–255)

Gama de Colores Empleada:

Los principales colores empleados fueron el rojo, amarillo y blanco, y podían cubrir muros enteros o estar dispuestos a manera de bandas horizontales. (Wright et al., 2016). Sobre estas disposiciones, J.-P. Protzen & Morris (2012) han identificado 14 patrones distintos con los que pintaban paredes, indicando con letras el orden de los colores:

Patrón	B	toda la pared de un solo color
Patrón 1	B-R	
Patrón 1	B-R-B	
Patrón 1	B-R-A	
Patrón 1	B-A-R	
Patrón 1	B-A-R/B-R-A	los colores R y A se alternan en paredes adyacentes
Patrón 1	B-R-A-R	
Patrón 1	B-A-R-A	
Patrón 1	R	toda la pared de un solo color
Patrón 1	R-B	
Patrón 1	R-A-R	
Patrón 1	R-A-R-A	
Patrón 1	A-R-A	
Patrón 1	Diseño de Triángulos	
Patrón 1		

Tabla 19 Patrones cromáticos identificados por J.-P. Protzen & Morris (2012) en Tambó Colorado. Elaboración Propia.

Cabe mencionar que estos patrones podían sufrir variaciones o remodelaciones donde no siempre prevalecía el diseño anterior. El autor logró ubicar 7 de ellos en lugares reales dentro del edificio. Se realizó un levantamiento 3D donde se simula la aplicación de estos patrones.

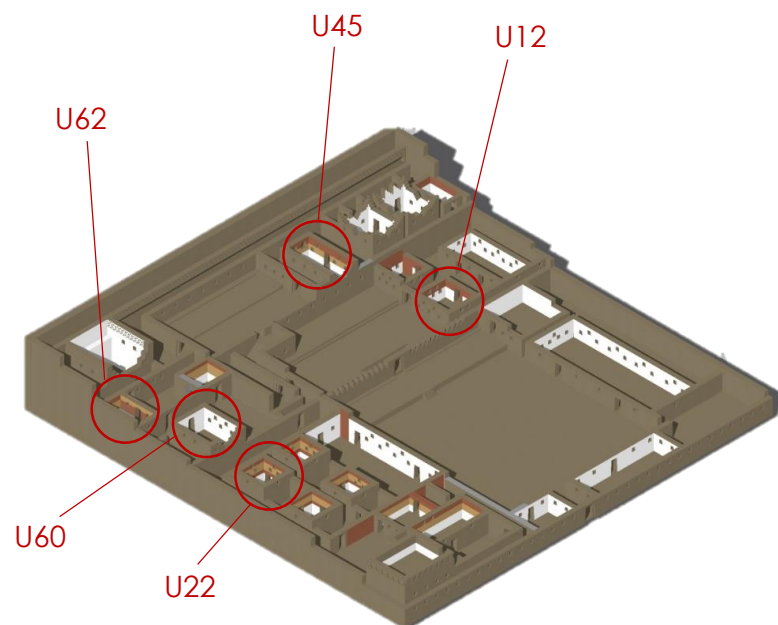


Figura 130 Vista axonométrica general del Edificio Norte de Tambó Colorado con los patrones de color hallados por J.-P. Protzen & Morris (2012). Elaboración Propia.

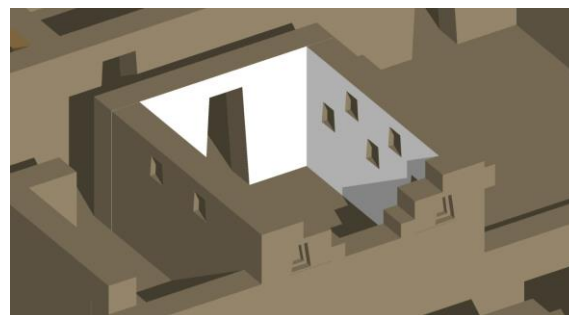


Figura 129 Vista axonométrica del U60. Patrón 1. Elaboración Propia.



Figura 128 Vista axonométrica del U12. Patrón 2. Elaboración Propia.

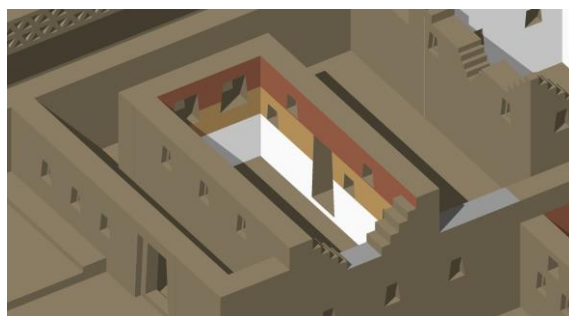


Figura 131 Vista axonométrica del U45. Patrón 5. Elaboración Propia.

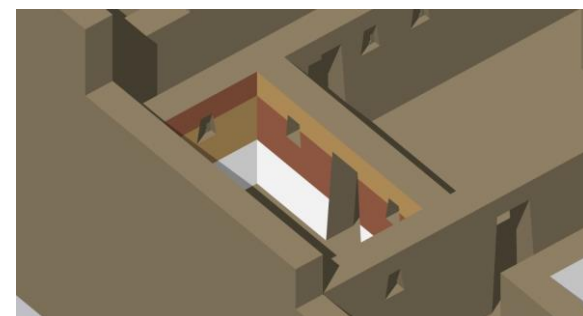


Figura 133 Vista axonométrica del U62. Patrón 6. Elaboración Propia.



Figura 132 Vista axonométrica del U22. Patrón 7. Elaboración Propia.

PATRONES UBICADOS EN EL SITIO ARQUEOLÓGICO					
COLORES CONJUNTO	PATRÓN 1 TODO B	PATRÓN 2 B-R	PATRÓN 5 B-A-R	PATRÓN 6 B-A-R/B-R-A	PATRÓN 7 B-R-A-R
A	U02?, U03, U04, U06, U08?				
C	U13	U11, U12		U62	
G	U60, U65		U55		
H	U47, U50?	U52	U45		
J	U32		U33, U38		U22, U23
K					U25, U27

Tabla 20 Patrones y Ubicaciones de éstos hallados en el Edificio Norte de Tambó Colorado.
Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morr[s]).

Tambo Colorado	Sistema utilizado					Colores			Fuentes
	L*a*b*	Ubicación /Color	Blanco	Rojo	Amarillo	Negro	Gris	Marrón	Wright, Véronique & Pacheco, Gianella & Torres Peceros, Henry & Oros, Oliver & Watanave, Aldo & Zeballos, Elvira & Suchomel, Matthew & Suescun, Leopoldo & Moulin, Cléa & Sandoval, Patricia. (2015). Mural paintings in Ancient Peru: The case of Tambo Colorado, Pisco Valley. STAR: Science & Technology of Archaeological Research. 1. 11-20. 10.1080/20548923.2015.1133118. https://www.nixsensor.com/free-color-converter/
		Cuarto 12							
			L*=84,19 a*=0,65 b*=11,83	L*=45,26 a*=22,05 b*=24,80					
		Cuarto 16							
			L*=71,59 a*=2,5 b*=19,71	L*=46,96 a*=15,19 b*=16,52	L*=64,93 a*=6,11 b*=25,4				
		Cuarto 23							
			L*=78,25 a*=4,23 b*=14,85	L*=50,5 a*=17,75 b*=20,7	L*=57,91 a*=6,43 b*=24,16				

Cuarto 33	$L^*=77,38$ $a^*=1,34$ $b^*=13,06$	$L^*=51,49$ $a^*=17,91$ $b^*=22,73$	$L^*=71,04$ $a^*=5,18$ $b^*=29,01$			
Cuarto 41						
		$L^*=46,72$ $a^*=20,11$ $b^*=26,58$				
Cuarto 42						
			$L^*=62,83$ $a^*=9,7$ $b^*=34,64$			
Cuarto 47						
				$L^*=44,7$ $a^*=0,73$ $b^*=10,31$	$L^*=55,3$ $a^*=2,13$ $b^*=14,01$	$L^*=50,89$ $a^*=4,97$ $b^*=12,79$
Cuarto 52						
	$L^*=81,47$ $a^*=0,6$ $b^*=12,89$	$L^*=48,13$ $a^*=19,32$ $b^*=22,4$				
Cuarto 54						
	$L^*=71,9$ $a^*=3,62$ $b^*=18,49$	$L^*=51,99$ $a^*=16,4$ $b^*=20,33$	$L^*=63,57$ $a^*=4,59$ $b^*=20,7$			
Cuarto 60		$L^*=50,61$ $a^*=18,78$ $b^*=23,48$				
Cuarto 60						
	$L^*=81,87$ $a^*=-0,27$ $b^*=14,74$	$L^*=47,26$ $a^*=20,53$ $b^*=25,27$				

	Pared Perimetral Este		$L^*=51,27$ $a^*=19,49$ $b^*=22,99$				
		$L^*=78,15$ $a^*=3,1$ $b^*=13,29$	$L^*=58,45$ $a^*=13,07$ $b^*=19,77$	$L^*=64,66$ $a^*=4,3$ $b^*=30,37$			
	Pigmentos	Arcilla	Hematita	Goetita	Óxido de Manganeso	Óxido de Manganeso	
		Illita	Sulfato de Calcio	Sulfato de Calcio	Calcita	Calcita	
		Yeso	Yeso	Yeso			
	Origen	El estudio sobre el origen del material mineral permitió sugerir un origen local de los pigmentos blancos, rojos y amarillos, probablemente extraídos de la zona denominada "Cantera", al norte del complejo arqueológico. La importancia de este resultado llevó a realizar una excavación arqueológica en ese sector a partir de la segunda campaña de campo del proyecto en 2014. El primer objetivo fue comprender el método de extracción y la preparación de las materias primas colorantes utilizadas en la pintura mural, un tema que no había sido previamente investigado en toda la zona andina. Además, el uso del pigmento negro a base de manganeso es excepcional en el arte mural prehispánico. Sin embargo, el uso de este material en la decoración cerámica está confirmado en el Perú en vestigios de la cultura Nazca (1–750 d.C.) (Vaughn et al., 2005), así como en fragmentos cerámicos del período Moche Tardío (700–850 d.C.) y Wari (500/600–1000 d.C.) en la zona de Ayacucho, en la cordillera sur (Solar Velarde, 2011; Dollwetz, 2012).					

Tabla 21 Análisis Cromático de los diferentes Cuartos de Tambó Colorado. Elaboración Propia.

Origen de los Pigmentos

Las investigaciones de Zeballos-Velásquez (2019) buscaron contrastar los elementos minerales encontrados en la composición de los pigmentos con los presentes en las canteras cercanas, donde se encontraron coincidencias, especialmente en para los pigmentos rojo y amarillo.



Figura 134 Vista de la Cantera. Fuente: Moulin, Cléa (2019)

En cuanto a los demás pigmentos no identificados, se manejan algunas hipótesis: para el color negro, se cree que provenía del manganeso traído desde la zona Sierra del Imperio Incaico, evidenciando una circulación de materiales colorantes.

Por otro lado, J. P. Protzen & Morris, p. (2013, p. 260), destacan la presencia de una mina de yeso que podría haber sido el lugar donde se obtenía el pigmento blanco y que se encuentra a dos kilómetros del templo.

Técnicas

"Las diversas capas de pintura encontradas en Tambo Colorado revelan el uso de, al menos, dos técnicas diferentes de pintado. En un caso la pintura penetró profundamente dentro del enlucido; en el segundo, la pintura fue colocada en forma de una fina película que actualmente tiende a desprenderse. El primer caso sugiere una técnica similar al denominado buon fresco, lo que implicaba que los pigmentos fueran mezclados con agua y se aplicaran sobre un enlucido fresco, todavía mojado o húmedo. La segunda técnica sugiere el llamado pintado en secco, es decir, que para que la pintura se pudiera adherir a una superficie seca se le agregó un aglutinante, por ejemplo, clara de huevo o aceite mezclados con los pigmentos." (J. P. Protzen & Morris, 2013, p. 262)



Figura 135 Vista del Edificio Noroeste. Fuente: <https://www.labrujulaverde.com/2020/04/tambo-colorado-el-sitio-arqueologico-de-adobe-mejor-conservado-del-peru-inca>

EDIFICIO NOROESTE

EDIFICIO NOROESTE

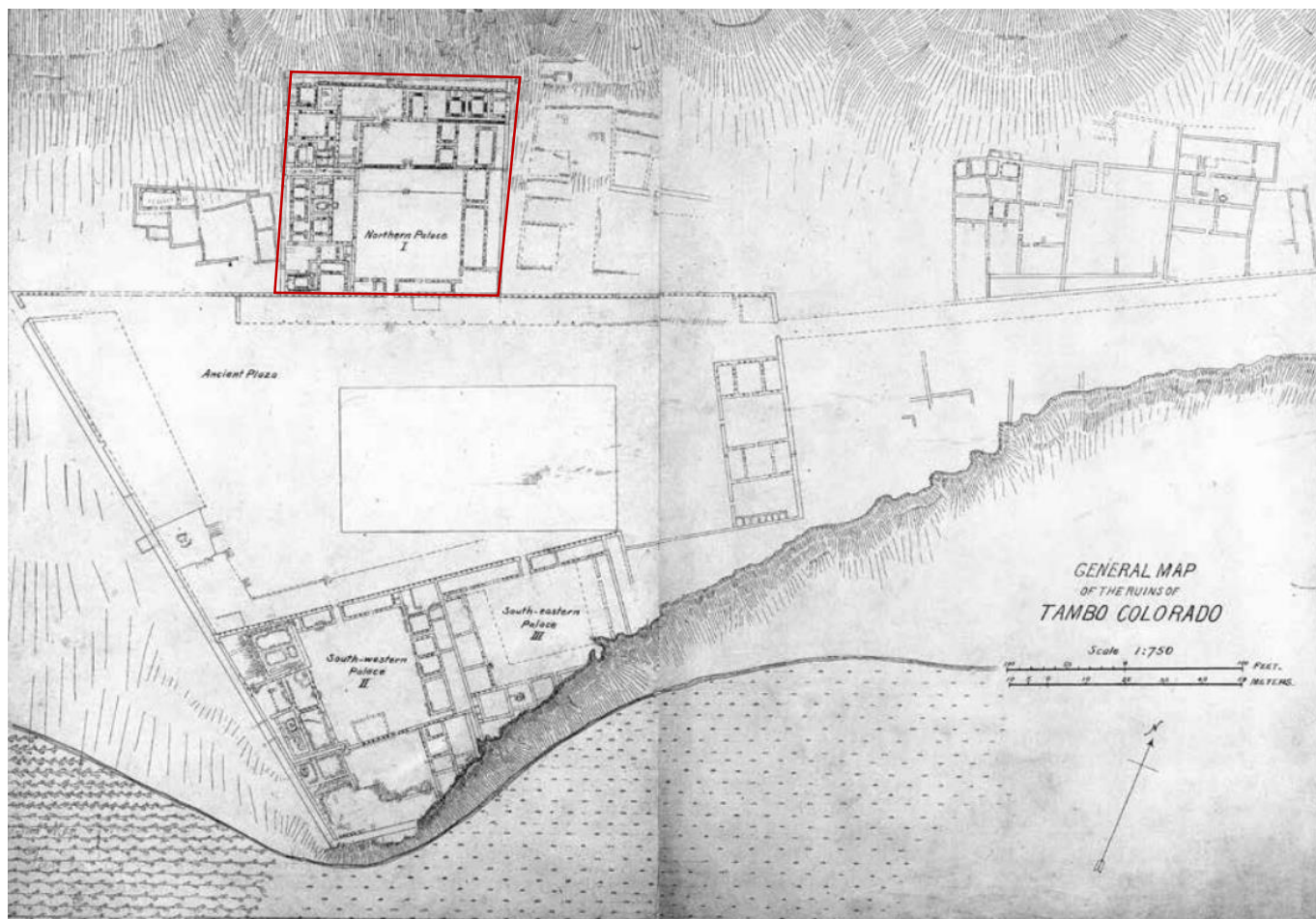
Relación entre la Pintura Mural y el Espacio Arquitectónico

Figura 136 Plano de Tambo Colorado elaborado por Max Uhle. Fuente: <https://perouprehispanique.com/2024/03/28/tambo-colorado/>

Recorrido

“El diseño del palacio es bastante intrincado, con un patrón de circulación casi laberíntico (...). El análisis de dicho patrón revela, sin embargo, que los espacios localizados al interior del complejo tuvieron una estructura altamente jerarquizada. Al trazar el sendero que uno debe seguir desde la entrada hasta llegar a un punto determinado, se observa que los espacios fueron organizados en una secuencia jerárquica de agrupaciones dentro de agrupaciones (...). Esta disposición se ve mejor representada por medio de un Gráfico de Acceso (...).

Murúa nos informa que para ingresar desde la plaza a los terrenos del palacio se debía atravesar una puerta que conducía al primer patio (Espacio 1 del Conjunto A)5 , a este podían acceder el Inca y todas las personas que le acompañaban. Desde este primer patio, luego de cruzar una segunda puerta, se ingresaba al segundo patio (Espacio 9 de la Agrupación B) que estaba reservado para el Inca y su consejo. Partiendo del segundo patio, una puerta localizada al este llevaba al Conjunto C mientras que otra ubicada al oeste permitía acceder a las habitaciones privadas del Inca (Agrupación D). Todas estas puertas contaban con portadas de doble jamba. En la arquitectura inca, las portadas de doble jamba indican el alto estatus de los complejos a los que permiten acceder (Niles, 1987, p. 215); por regla general, este tipo de portadas no conducen a edificaciones sino a espacios abiertos desde los cuales se ingresa a ellas.

Dentro del ámbito privado del Inca, existe otro patio (Espacio 42) en la Agrupación E con dos portadas de doble jamba más, una al este que conduce al Conjunto H y otra al oeste que conecta con el Conjunto G. La naturaleza de las funciones cumplidas por el tercer patio y estos dos conjuntos es un tema que será tratado más adelante." (J. P. Protzen & Morris, 2013, pp. 266–267)

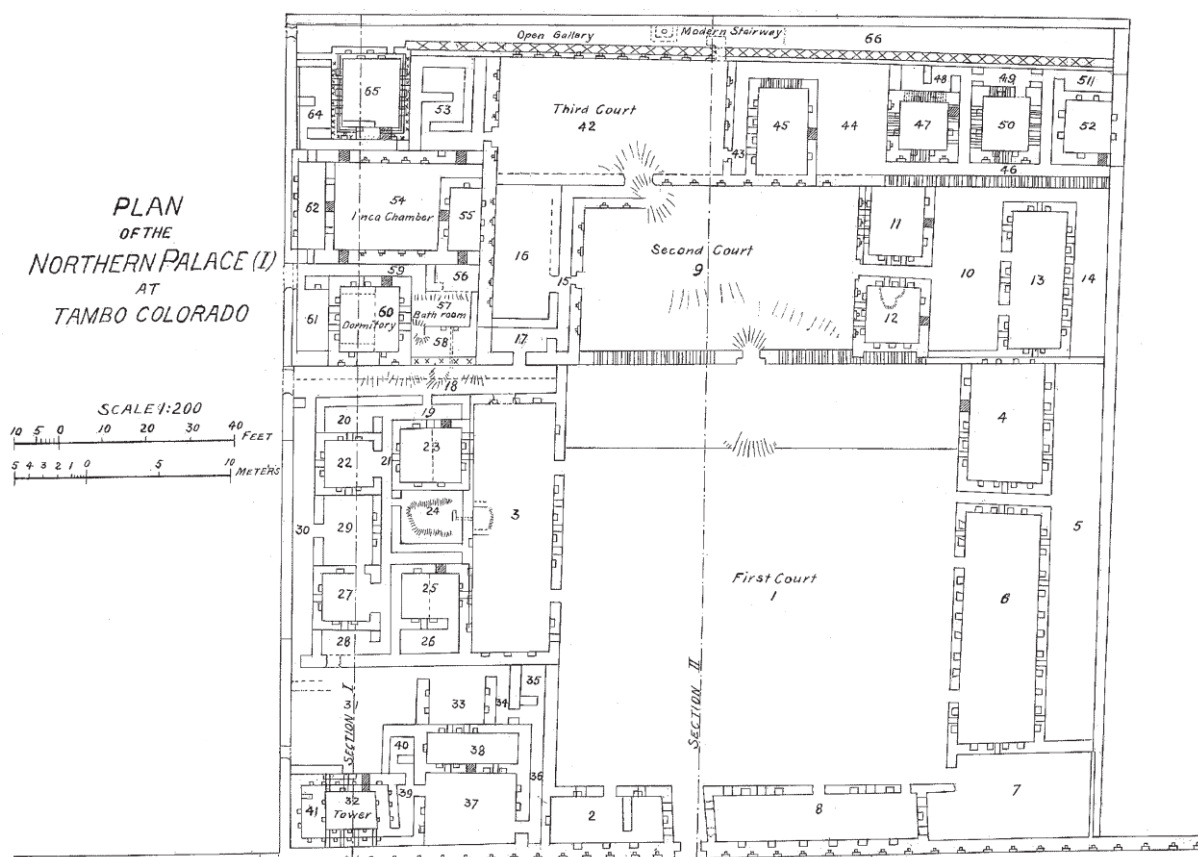


Figura 137 Tambo Colorado. Plano del palacio, realizado por Max Uhle (de Wurster [ed.] 1999: 161).
Fuente: Los Colores de Tambo Colorado: Una Reevaluación (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris)

Figura 36. Agrupaciones dentro de las agrupaciones de espacios



Figura 138 Agrupaciones dentro de las agrupaciones de espacios. Fuente: Tambo Colorado: un centro administrativo inca codificado en colores brillantes de Jean-Pierre Protzen y Craig Morris (2013)

Función

Wright et al. (2016) hacen referencia a las investigaciones de Emilio Harth-Terré, quien logró identificar 8 sectores diferenciados en este complejo: Construcciones Preincaicas, Templo

con Altar, Edificio Principal, Construcciones Preincaicas (para fines religiosos), Residencias para los Chasquis y Quipuqamayoqs, Residencia para el Pueblo y Torre de Observación.

De manera general, los tambos eran asentamientos que servían para atender a los delegados, gobernadores y ejércitos, en este caso enviados a la costa, donde contaban con depósitos con provisiones de comida, armas y ropa, así como zonas de alojamiento. (Makowski, 2010)



Figura 139 Recreación digital de las ceremonias realizadas en Tambo Colorado.
Fuente: Sala de Exhibición del Sitio Arqueológico "Tambo Colorado"

Forma

"El sector Norte es un gran edificio construido apoyado en la falda de un cerro, con un solo acceso, de paredes y ángulos rectos, se organiza en torno a un gran patio, rodeado de cerca de 30 recintos, midiendo 100 metros de frente por 150 de profundidad. A ambos lados se construyeron sendos edificios, más pequeños. Los muros están pintados con los colores rojo, amarillo y blanco, decorados con

hornacinas y vanos trapezoidales, además de frisos decorativos. En algunos lugares se pueden encontrar evidencias de postes de madera de huarango que sostenían los techos de paja. Los vanos de acceso son trapezoidales, de "doble jamba", adorno sólo usado en edificios de gran importancia, como el Koricancha y Machu Picchu."



Figura 140 Recreación digital de Edificio Noroeste. Fuente: Sala de Exhibición del Sitio Arqueológico "Tambo Colorado"

Bonavia (1985) destaca las decoraciones escalonadas en la cara superior de algunos muros, las cuales interpreta como una señal de rango, donde una en específico que contenía un bajorrelieve sería la más importante. Servían como señal al exterior de la función y jerarquía del edificio.



Figura 141 Edificios coronados por motivos escalonados. Fuente: Los Colores de Tambo Colorado: Una Reevaluación (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris)

Partes de Interés Cromático

Bonavia, pp. (1985, pp. 153–155), señala que la pintura era aplicada de dos formas: para pintar muros y para pintar nichos. Los principales colores empleados fueron el rojo, amarillo, blanco y podían cubrir muros enteros o estar dispuestos a manera de bandas horizontales. A excepción de la fachada sur que estaba cubierta en su totalidad por pintura roja

(Wright et al., 2016). Sobre estas disposiciones, J.-P. Protzen & Morris (2012) han identificado 14 patrones distintos en los que pintaban paredes, indicando con letras el orden de los colores:

PATRONES DE COLOR		
Patrón 1	B	toda la pared de un solo color
Patrón 2	B-R	
Patrón 3	B-R-B	
Patrón 4	B-R-A	
Patrón 5	B-A-R	
Patrón 6	B-A-R/B-R-A	los colores R y A se alternan en paredes adyacentes
Patrón 7	B-R-A-R	
Patrón 8	B-A-R-A	
Patrón 9	R	toda la pared de un solo color
Patrón 10	R-B	
Patrón 11	R-A-R	
Patrón 12	R-A-R-A	
Patrón 13	A-R-A	
Patrón 14	Diseño de Triángulos	

Tabla 22 Patrones cromáticos identificados por J.-P. Protzen & Morris (2012) en Tambó Colorado. Elaboración Propia.

Cabe mencionar que estos patrones podían sufrir variaciones o remodelaciones donde no siempre prevalecía el diseño anterior.

Combinaciones cromáticas posibles de las paredes con 1, 2, 3 y 4 bandas y 1, 2 o 3 colores: blanco (B), amarillo (A) y rojo (R)

Leyenda:

Los colores han sido enumerados de abajo hacia arriba (por ejemplo, patrón 4: B en la parte inferior de las paredes, A en la parte superior). Las combinaciones constatadas en el sitio están representadas en color.

Casos excepcionales con 5 y 6 bandas

Figura 144 Tambo Colorado. Uso intensivo y extensivo de varios colores (patrón 7). Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris)



Figura 145 Nicho alargado casi rectangular, nicho de doble marco y nicho trapezoidal casi cuadrado en Tambó Colorado. Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris)

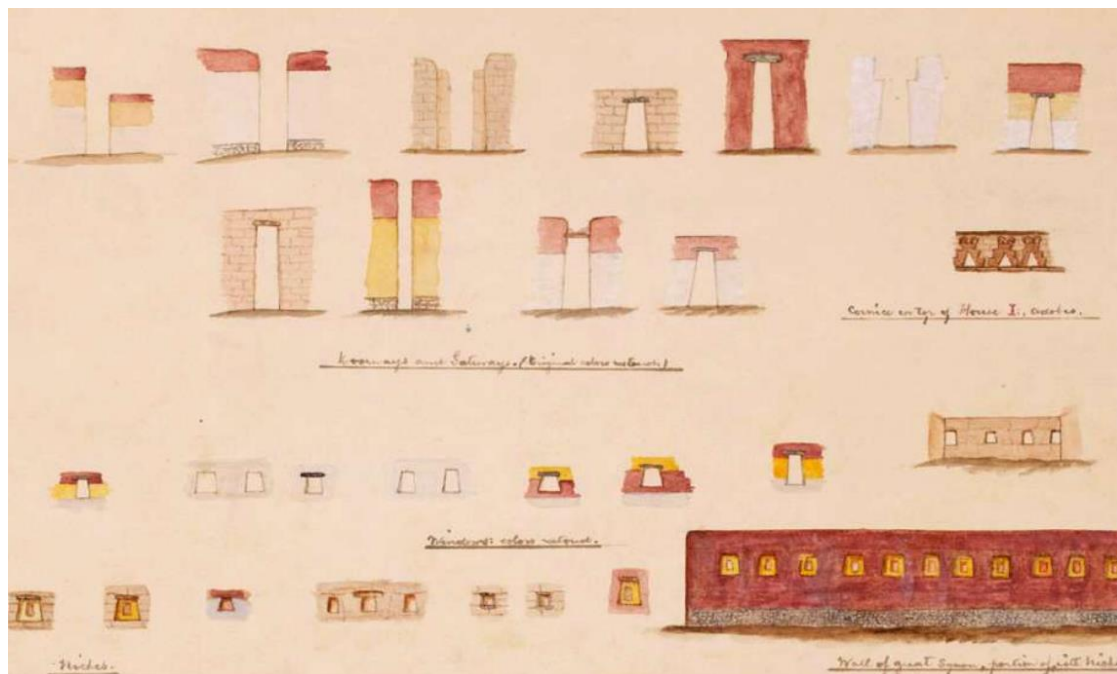


Figura 147 Detalles arquitectónicos (portadas, ventanas, hornacinas y frisos) del sitio inca de Tambo Colorado, valle de Pisco, realizados en 1893 por Adolph Bandelier (American Museum of Natural History, Division of Anthropology, Adolph Bandelier Drawings (1892-1899) Collection, Catalog N° Z/94). Fuente: Cuadernos del Qhapaq Ñan, Año 6, número 6, 2018.



Figura 146 Pintura mural de la Sala 23 del Palacio Norte I de Tambo Colorado, que ilustra el patrón básico decorativo con franjas horizontales monocromáticas. Wright, V., Pacheco, G., Torres, H., Huaman, O., Watanave, A., Zeballos-Velasquez, E. L., Suchomel, M. R., Suescun, L., Moulin, C., & Sandoval, P. C. M. (2015)



Figura 148 Pintura mural con patrones geométricos. Fuente: <https://perouprehispanique.com/2024/03/28/tambo-colorado/>

Estrategias Cromáticas

Analizando al Edificio Noroeste como parte del conjunto de Tambo Colorado, si bien se han encontrado vestigios de pintura mural en los demás edificios, destaca por concentrar la mayor cantidad de superficie pintada. Esto le otorga un mayor **peso visual** en comparación a los demás.

En relación al entorno natural, la saturación y los valores medios a bajos de los colores empleados, provocan que contraste con el color de la tierra natural de baja saturación y valores altos, **singularizándolo**.

En cuanto a la percepción del edificio como una unidad, la variedad de patrones **dificulta una fácil lectura del edificio**, a pesar de que cumplían una función que precisamente transmitía información sobre cada espacio, la imagen en conjunto al estar cargada de estos estímulos, podría ocasionar el efecto contrario para las personas ajenas al lugar, y percibirlo como un objeto **desintegrado**.

Quizá la estrategia cromática más importante de este sitio arqueológico fue la **descripción funcional**, Wright et al. (2016) hacen referencia a las primeras investigaciones realizadas en este sitio arqueológico, donde Max Uhle señala que Tambo Colorado era un complejo con arquitectura jerarquizada a través del color, planteando una función específica para cada recinto.

“Craig Morris fue más allá y propuso que los colores representaban en realidad un código: [...] que ayudaba a sintetizar, comunicar y destacar cierta información y principios a los grupos congregados. Estos principios y la información pintada [...] constituían un marco para las creencias y actividades claves en la interacción de las personas y los grupos. (...) Ellos [los colores] eran signos utilizados para estimular un proceso de adoctrinamiento, mediante la difusión de patrones sociales tradicionales que permitían guiar las posiciones y relaciones que vinculaban a los grupos locales con los centros del poder imperial” (Morris, 2005a, p. 9, En: Wright et al. 2016)

Profundizando más en esta hipótesis, J.-P. Protzen & Morris (2012), presentan una investigación que analiza las disposiciones cromáticas utilizadas en cada recinto, identificando 14 patrones distintos aplicados en las superficies del templo y los ubican en cada recinto, previamente mencionada y graficada. Sin embargo, no llegan a una conclusión definitiva sobre su significado, por su parte Morris defendía que no era sólo del color el que asignaba la jerarquía a un espacio, sino que también las posiciones y el orden en que estaban dispuestos transmitía un mensaje, llegando a indicar que posiblemente se podía prescindir de las bandas blancas por tratarse sólo de un fondo.

Cuadro 4. División este-oeste con respecto al color amarillo en el Palacio Noroeste

Figura 149 División este-oeste con respecto al color amarillo en el Palacio Noroeste de Tambo Colorado Fuente: Tambo Colorado: un centro administrativo inca codificado en colores brillantes de Jean-Pierre Protzen y Craig Morris (2013)

Otra interpretación es señalada por Murúa (1987) quien logra identificar dos patrones que sólo se encuentran en los recintos de más rango, e interpreta que el color también podría

estar relacionado con el grado de privacidad y acceso que tenían estos ambientes, en este caso sólo el Inca y su séquito de confianza podrían ingresar a las zonas más importantes del templo. (J.-P. Protzen & Morris, 2012)

Intenciones Cromáticas

Simbolismo del Color

SIMBOLISMO DEL COLOR		
COLOR	SIGNIFICADO ASOCIADO	FUENTE
BLANCO	El culto al sol	J.-P. Protzen & Morris (2012)- Max Uhle
	Plata - Mujer	J.-P. Protzen & Morris (2012)- Rostworowski
ROJO	El Inca	J.-P. Protzen & Morris (2012)- Max Uhle
	Cobre – Gente Común	J.-P. Protzen & Morris (2012)- Rostworowski
AMARILLO	Oro – Hombre Mayor	J.-P. Protzen & Morris (2012)- Max Uhle
AZUL	Origen infinito del mundo	
MARRÓN	La Élite local	

Tabla 23 Simbolismo del Color Empleado en Tambó Colorado. Elaboración Propia.

Composiciones Cromáticas

DISPOSICIONES CROMÁTICAS		
Rojo-Azul	Colores del llautu del Inca	J.-P. Protzen & Morris (2012) - Max Uhle
Rojo-Amarillo	Príncipe heredero y los allegados más cercanos al Inca	

Tabla 24 Disposiciones Cromáticas Empleadas en los recintos de más rango en Tambó Colorado. Elaboración Propia. llautu: Tocado incaico de cordón trenzado que se enrollaba en torno a la cabeza de los varones de linaje real y de los "incas por privilegio"

6. RESULTADOS

Fichas de Análisis Comparativo

Ficha de Análisis N°1: Gamas Cromáticas

FICHA DE ANÁLISIS COMPARATIVO N° 1									
CASO DE ESTUDIO	GAMAS CROMÁTICAS								
	Blanco	Rojo		Amarillo		Negro	Gris/Azul	Verde	Marrón
Huaca Ventarrón									
	10YR 7/3	8R 3.5/7		9.5YR 6.5/6		N 2/0	N 4/0	10GY 5/3	
Huaca de la Luna									
	10YR 9/1	2YR 6/6		10YR 7/7		4PB 4/1	5PB 4.5/2		
Templo Pintado									
		10R 5/3	8R 6/4	4.3Y 7/10	4Y8.5/7	5PB 2/1.5		10GY 7/2	
Tambo Colorado									
	10YR 7.5/2.0	2.5YR 5/5		10YR 6.5/4		2.5Y 4.5/1	1.25Y 5.5/2		8.75YR 5/2

Ficha de Análisis N°2: Estrategias Cromáticas

FICHA DE ANÁLISIS COMPARATIVO N° 2										
Caso de Estudio	Partes de Interés Cromático	ESTRATEGIAS CROMÁTICAS								
		Percepción Visual del Objeto					Descripción del Objeto			
		Geometría			Desintegración	Distorsión Geométrica	Dimensión	Peso	Funcional	Formal
		Mimetismo	Individualización	Integración						
Templo Ventarrón	Fase II - Recinto Culinante - Fachada		X	X	X			X	X	
			destacar cima	fachada	conjunto			pocos elementos coloreados	espacio sagrado, invita a subir	
	Fase II - Recinto Culinante - Interior		X		X	X		X	X	
			punto de interés enmarca visual del estrado		unicos elementos con color	división en pequeños recuadros de distintos colores ejes diagonales profundidad		colores de bajo valor y longitud de onda	alusión a los rituales realizados allí	
	Fase II - Recinto 1 y 2	X	X		X			X	X	
		el mural geométrico utiliza los colores de las formaciones rocosas donde se asienta	únicos muros del templo con el color azul		único muro con diseño geométrico de la fachada			reduce el peso visual y se integra al paisaje	funcionaba como calendario solar	
Huaca de la Luna	Plaza Ceremonial - Fachada Norte Plataforma I	X	X	X				X		
		utiliza un colores presente en el paisaje	unico elemento coloreado del conjunto	Todo el volumen pintado de un mismo color entero				menor peso colores de bajo nivel de onda y saturación		
	Plaza Ceremonial - Recinto Esquinero		X	X	X			X	X	X
			Mayor concentración de pintura mural	De los dos primeros escalones de los muros de la plaza con la fachada norte de la Plataforma I	Un diseño distinto en cada escalón			Disposiciones cromáticas distintas en cada escalón	Describe todo el proceso del ritual que se desarrolla en la cima de la Plataforma I	Se diferencian los escalones
	Patio de Rombos	X					X	X		X
		en relación a los colores de los muros que lo rodeaban					paredes y techo con el mismo tipo de mural	iconografía y zonas coloreadas de menor dimensión y más cantidad		colores que delinean la geometría: rojo muros - amarillo y azul - coberturas
	Altar		X				X	X		
			en relación a los demás patios del complejo colores saturados en patrones de gran tamaño				efecto de profundidad a través de líneas en colores contrastantes	colores de mayor longitud de onda, saturación y valores bajos		
	Altar		X		X			X		X
			Recinto de mayor jerarquía, diseños de grandes dimensiones o que emplean toda la paleta de colores		Cada elemento tiene un tratamiento distinto: muros, rampa, escalera			Patrones con colores saturados y de valor bajo Emplean toda la gama cromática (2º y 3º Momento)		Cada elemento tiene un tratamiento distinto: muros, rampa, escalera
Templo Pintado	Fachadas Norte y Este		X	X	X			X		
			Buscan ofrecer una imagen imponente	Se mantiene una misma disposición de colores en toda la fachada	Inclusión de verde en zonas específicas en el 3º Momento			colores de mayor longitud de onda, saturación en patrones de grandes dimensiones		
Tambo Colorado	Edificio Noroeste		X		X			X	X	
			Destaca entre el contexto árido con sus colores saturados y de valor medio bajo		Se aplican patrones de color distintos en cada recinto			Concentra la mayor cantidad de superficie pintada entre todos los edificios del conjunto	El patrón de color empleado determina la función, la jerarquía y las personas que pueden acceder	

Ficha de Análisis N°3: Intenciones Cromáticas

CUADRO COMPARATIVO DE INTENCIONES CROMÁTICAS																					
Caso de Estudio	Partes de Interés Cromático	INTENCIONES CROMÁTICAS																			
		Significado Cultural del Color														El Color como Identificador Temporal y Cultural		Interacción del Color con el Entorno			
		Disposiciones Simbólicas							Aplicaciones Específicas			Geometría/Figuras				Identifica un Período Específico	Transformación en su Significado	Orientación	Sol/Sombras	Paisaje	Mar
		Rojo-Blanco	Negro-Amarillo	Azul-Amarillo-Rojo	Blanco-Rojo-Negro	Rojo-Azul	Rojo-Amarillo	Blanco-Rojo-Amarillo	Rojo	Blanco y Gris Azulado	Amarillo	Zig Zag	Patrones en red	Patrones en Franja	Rombos y Triángulos						
Templo Ventarrón	Aplicación/Significado	Carne-Hueso Terrestre Marino Solar Lunar Masculino-Femenino Sol	Profundidades marinas	Hace alusión a la montaña Arco iris/Axis Mundi							Unión Dualidad Interdependencia Hueso recubierto de carne Luna-Muer-Fertilidad	Red como herramienta productiva Organización del territorio				Identifica fases constructivas	Añade patrones		Los vértices de la arquitectura o los ángulos del mural se unen con las sombras	Utiliza colores y orden del entorno	La pintura blanca se utilizaba en los muros orientados al este que miran al mar
	Fase II - Recinto Culminante - Fachada	X									X				X	X		X			
	Fase II - Recinto Culminante - Interior		X									X						X			
	Fase II - Recinto 1 y 2			X														X	X		
	Fase III Recinto Culminante														X				X		
Huaca de la Luna	Aplicación/Significado	Relación Luna-Sangre-Mujer Marco y Fondo			Luz-Sangre-Oscuridad				Estructuran murales (marcos)	Sólo usados como fondo	Patrones y marcos			Simbolismo religiosos: mar-hombre-luna	Orden Medida del Tiempo Unión	Cambios en el color (pero utilizando la misma paleta) o estilo entre Edificios (etapas constructivas)	Cambio de iconografía y funciones litúrgicas				
	Plaza Ceremonial - Fachada Norte Plataforma I	X		X	X			X	X	X					X	X					
	Plaza Ceremonial - Recinto Esquinero			X																	
	Patio de Rombos				X								X	X	X						
	Altar												X		X	X					
Templo Pintado	Aplicación/Significado															Identifica momentos pictóricos	Agrega colores previamente no utilizados				
	Fachadas Norte y Este						X								X	X					
Tambo Colorado	Aplicación/Significado					Colores del Inca	Príncipe Heredero	14 Disposiciones distintas identificadas que señalan la función de cada recinto. Tabien en ventanas y nichos													
	Edificio Noroeste						X	X									X				

7. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Gamas Cromáticas

Las diferentes variaciones del color **blanco**, fueron identificadas en tres de los cuatro casos: Huaca Ventarrón, Huaca de la Luna y Tambo Colorado. Las tres comparten un mismo tono base: 10YR, que se encuentra en la transición entre amarillo y naranja, lo que sugiere una predominancia de tonos terrosos o cálidos, comunes en contextos arqueológicos andinos. Sin embargo, presentan diferencias notables en los otros dos atributos del sistema Munsell. En cuanto al valor, que indica la claridad del color, Huaca de la Luna (9) es el tono más claro, casi cercano al blanco, mientras que Huaca Ventarrón (7) y Tambo Colorado (7.5) presentan niveles intermedios, aunque aún en la gama de colores relativamente claros. Respecto al croma, que mide la saturación o intensidad del color, Huaca Ventarrón (3) exhibe el tono más vivo dentro del grupo, seguido por Tambo Colorado (2), y finalmente Huaca de la Luna (1), que representa un color muy desaturado, cercano a un gris claro o blanco ligeramente amarillento. En conjunto, esta comparación revela que, aunque las tres muestras comparten una tonalidad cálida similar, difieren en su luminosidad e intensidad, posiblemente reflejando diferencias en materiales, técnicas de pigmentación o grados de desgaste por exposición.

Las variaciones del **color rojo** fueron identificadas en la totalidad de los casos, dando la particularidad que en el Templo Pintado se identificaron dos códigos distintos: el rojo granate al que denominamos Templo Pintado I y el rojo bermellón al que denominamos Templo Pintado II. Se observa que pertenecen todos a la gama de tonos cálidos, con predominancia de rojos y rojizos-amarillentos, lo que sugiere un uso sistemático de pigmentos terrosos en los contextos prehispánicos. Los matices se agrupan en torno a las familias R (rojo puro) y YR (amarillo rojizo), con Huaca de la Luna (2YR) y Tambo Colorado (2.5YR) ligeramente desplazados hacia lo amarillento, mientras que los demás —8R y 10R— mantienen una mayor pureza de rojo. En cuanto al valor, que indica claridad, Huaca Ventarrón (3.5) presenta el tono más oscuro del grupo, posiblemente reflejo de pigmentos más densos o envejecidos, mientras que Templo Pintado II (6) y Huaca de la Luna (6) se destacan por su mayor claridad. Respecto al croma, que mide la saturación, Huaca Ventarrón (7) y Huaca de la Luna (6) presentan los tonos más vivos, en contraste con

Templo Pintado I (3), cuyo croma bajo sugiere una aplicación más apagada o un mayor grado de deterioro.

En cuanto a las variaciones del color **amarillo**, el color está presente también en todos los casos, y de la misma forma que en el rojo, el amarillo identificado en el Templo Pintado tiene dos códigos distintos, el primero corresponde a un Amarillo Ocre al cual denominaremos Templo Pintado I y un Amarillo Pálido al cual denominaremos Templo Pintado II. Se observa que todos pertenecen a la gama de los amarillos y amarillo-rojizos, específicamente dentro del arco que va de 10YR a 4Y, lo que indica un predominio de tonos ocre y amarillos cálidos, altamente representativos del uso de pigmentos minerales naturales en contextos arquitectónicos prehispánicos. El tono varía sutilmente: Huaca Ventarrón (9.5YR), Huaca de la Luna (10YR) y Tambo Colorado (10YR) conservan un equilibrio entre amarillo y rojo, mientras que Templo Pintado I (4.3Y) y II (4Y) tienden más hacia un amarillo puro, lo cual les confiere un carácter más puro. En cuanto al valor, que indica la claridad del color, todos se ubican en la parte alta de la escala (entre 6.5 y 8.5), con Templo Pintado II (8.5) como el más claro, lo que puede asociarse a pigmentos mejor preservados. El croma, por otro lado, muestra diferencias significativas: Templo Pintado I (10) y II (7) destacan por su gran intensidad cromática, lo que sugiere un uso deliberado de colores vivos para generar alto contraste visual, mientras que Tambo Colorado (4) presenta un color más apagado.

El último color presente en todos los casos es el **negro**. El matiz varía notablemente: Huaca Ventarrón presenta un tono neutro (N 2/0), es decir, un gris casi negro completamente desprovisto de croma, lo que lo distingue por su total falta de saturación. Huaca de la Luna (4PB) y Templo Pintado (5PB) se sitúan en el espectro del azul púrpura, aunque con muy baja saturación (croma 1 y 1.5, respectivamente), lo que les confiere una apariencia oscura, tenue, casi grisácea. Por su parte, Tambo Colorado (2.5Y 4.5/1) introduce un matiz amarillento con croma extremadamente bajo, resultando en un tono pardo-amarillento apagado. En cuanto al valor, los cuatro casos comparten niveles bajos que van de 2 a 4.5, reforzando su carácter oscuro.

El color **gris**, al que comúnmente se refieren como azul en algunas publicaciones, se encuentra en Huaca Ventarrón, Huaca de la Luna y Tambo Colorado. Las variantes comparten un carácter general de baja saturación y valores intermedios, lo que sugiere un uso más contenido del color, posiblemente asociado a zonas secundarias o a propósitos decorativos menos contrastantes. Huaca Ventarrón se identifica con un tono neutro (N 4/0), es decir, un gris medio sin ningún tono perceptible, que representa la máxima desaturación posible. En contraste, Huaca de la Luna (5PB 4.5/2) muestra un tono púrpura azulado, aunque con una saturación baja (croma 2) y un valor moderadamente oscuro (4.5), lo que da como resultado un color oscuro y apagado. Por su parte, Tambo Colorado (1.25Y 5.5/2) se sitúa cerca del amarillo neutro, con una tonalidad cálida y clara, aunque también poco saturada. En términos de valor, que representa la claridad, Tambo Colorado es el más claro (5.5), seguido por Huaca de la Luna (4.5) y Huaca Ventarrón (4).

Las variantes del color **verde** están presentes en la Huaca Ventarrón y el Templo Pintado. Ambos colores pertenecen al mismo tono (hue): 10GY, lo que indica que comparten una base de verde-amarillo, una tonalidad terrosa que es común en ambientes arqueológicos o pigmentaciones naturales. Sin embargo, difieren en valor y croma, lo que genera contrastes importantes. El color de Huaca Ventarrón tiene un valor de 5 y un croma de 3, lo que lo posiciona como un tono medio en luminosidad y con una saturación moderada, dando como resultado un verde amarillento relativamente oscuro y algo opaco. En cambio, el del Templo Pintado tiene un valor de 7 (más claro) y un croma de 2 (menos saturado), lo que lo convierte en un color más claro pero más grisáceo, con un aspecto más suave o deslavado.

Finalmente, el color **marrón** sólo ha sido identificado en Tambo Colorado. Se ubica dentro del rango de colores cálidos, muy cercano a los tonos tierra, específicamente entre el amarillo rojizo y el anaranjado. El tono 8.75YR indica una predominancia de amarillo con un leve matiz rojizo, lo que lo convierte en un tono típicamente asociado a pigmentos minerales como ocre o tierras naturales, frecuentemente utilizados en arquitectura prehispánica. El valor 5 señala un nivel medio de luminosidad: el color no es ni claro ni oscuro, lo que favorece su visibilidad sin ser demasiado estridente. El croma 2 indica una

saturación baja, lo que le da al color una apariencia apagada, discreta y terrosa. Esta baja saturación puede deberse tanto a una intención estética sobria como al envejecimiento natural de los pigmentos. En conjunto, este color transmite estabilidad, calidez y conexión con el entorno geológico, lo cual es coherente con la arquitectura estatal Incaica, que a menudo integraba la materialidad del paisaje con la expresividad visual de sus construcciones.

Estrategias Cromáticas

En cuanto a estrategias que influyen en Percepción Visual del Objeto:

El **mimetismo** de la arquitectura con relación al entorno, fue aplicado en dos de los cuatro casos estudiados. En Ventarrón, el color estaba relacionado con los colores presentes en el entorno, como formaciones rocosas y paisaje; y en Huaca de la Luna fue utilizando los mismos colores de otros murales anexos al estudiado. Se puede inferir según lo investigado, que esto no se dio en los demás casos porque en ellos, tenían la intención de mostrar imponencia, jerarquía y poder, lo cual los dirigía hacia colores que fueran más llamativos.

La **individualización** de la arquitectura con relación al entorno, se empleó en todos los casos, en Templo Pintado y Tambo Colorado por el motivo mencionado, mientras que Ventarrón se debía a que eran los únicos espacios pintados de todo el conjunto; y en Huaca de la Luna estaba relacionado con el tamaño y el diseño de los murales, así como por la saturación y valor de los colores.

El color como estrategia para la **integración** de los elementos que componen la forma, se emplea de manera total en las fachadas de Ventarrón, Templo Pintado y Tambo Colorado, donde mantenían el mismo color uniforme o patrón de colores en todas sus caras. Mientras que en Huaca de la Luna esto se daba de manera parcial, siendo sólo algunos niveles en frentes escalonados o en un porcentaje de los muros que configuraban un espacio.

La **desintegración** de las partes que componen la forma arquitectónica gracias al color, se aplicó en todos los casos y por motivos distintos, en Ventarrón comparte la explicación con la estrategia de individualización, ya que era común que los recintos culminantes en la cima del templo fueran los únicos elementos coloreados del conjunto; en Huaca de la Luna se daba por la variedad de diseños iconográficos y disposiciones de colores empleadas, en concreto destaca la fachada escalonada con un diseño distinto en cada nivel; en el Templo Pintado se debió a la incorporación de un nuevo color (verde) en el tercer momento pictórico, que contrastaba con los colores utilizados previamente; en

Tambo Colorado estaba relacionado con los múltiples patrones de color que habían desarrollado para diferenciar la función de las estancias.

El empleo del color para **distorsionar la geometría** de la arquitectura se identificó sólo en Ventarrón en el mural del “Venado en la red” donde la composición había dividido el espacio en una trama diagonal en ambos sentidos, obteniendo recuadros pequeños donde se aplicaban colores distintos, generando una sensación de movimiento y profundidad. Si bien en la huaca de la luna hubo tramas oblicuas también, la escala del diseño era lo suficientemente grande para entender adecuadamente la composición.

Sobre el empleo del color para alterar las **proporciones de la arquitectura en dimensiones o escala**, sólo se utilizó en Huaca de la Luna, en un recinto esquinero con un patrón bastante detallado, que se repetía en paredes y techo. El diseño tenía fondo blanco y personajes pequeños en colores, en relación a los demás murales y con una paleta cromática que empleaba casi la totalidad de los colores disponibles para la cultura. Se desconoce el motivo principal detrás, pero siendo iconografía relacionada a los mitos y astronomía, podría haber sido para generar un espacio más íntimo o mantener la fluidez en la narrativa.

En cuanto a la modificación del **peso visual de la arquitectura por efecto del color**, su incremento o reducción ha sido detectado en casi la totalidad de los casos, y suelen coincidir con los motivos detrás de las estrategias de individualización o desintegración. En Ventarrón, el aumento corresponde al uso de colores de bajo valor y baja longitud de onda que se dio en las fases I y II, por el contrario, en la fase III, con el uso de un color verde desaturado de valor alto, se redujo el peso visual. En la Huaca de la Luna aumentaba por dos motivos: el uso de múltiples diseños iconográficos en un mismo lugar y por pintar con colores saturados y de valor bajo. En el Templo Pintado y en Tambo Colorado, el incremento del peso visual estaba relacionado con los patrones utilizados para aplicar el color en las superficies, mientras que el primero eran recuadros de grandes dimensiones con colores saturados, en el segundo eran bandas con disposiciones distintas para cada ambiente.

En cuanto a estrategias que influyen en Descripción de la forma arquitectónica por medio del color:

Sobre el empleo del color para describir **aspectos funcionales** de la arquitectura, se empleó en tres de los cuatro casos. En Ventarrón, tuvo tres motivaciones distintas: en la fachada del recinto culminante el color marcaba el espacio como sagrado y al estar en la cima invitaba al espectador a subir; por otro lado, en los recintos auxiliares 1 y 2, se habían pintado solo las caras que miran al sur con un diseño geométrico para ser utilizadas como calendarios, la tercera se da en el mural del “Venado en la red” donde la función está más relacionada con la iconografía representada que con el color en sí, e indicaba la ceremonia que se realizaba en su interior. La Huaca de la luna comparte esta última motivación, que se observa en la fachada escalonada, donde cada escalón va contando el proceso del ritual que se realizaba en la cima. En Tambo Colorado es quizá donde el aspecto funcional está más íntimamente relacionado con el color, ya que desarrolló patrones específicos para comunicar el propósito, la jerarquía y el acceso a cada recinto.

El empleo del color para describir las **características formales** del edificio, sólo se identificó en la huaca de la Luna, donde se solían diferenciar los niveles de las plataformas empleando diseños con colores de fondo y de figuras distintos, asimismo solían destacar elementos como escaleras, rampas, muros y coberturas con su propio color o iconografía.

Intenciones Cromáticas

Intenciones Relacionadas al Significado Cultural del Color

En cuanto al Significado Simbólico de cada Color:

Sobre el color blanco, se obtuvo información sobre el simbolismo del color para los casos de: Templo Ventarrón, Huaca de la Luna y Tambo Colorado. Se observan similitudes en su significado para los dos primeros casos, ya que en ambos se hace referencia al mar y a la luna. Por otro lado, tienen interpretaciones opuestas en cuanto a la asociación con lo femenino y masculino, ya que en Ventarrón se asocia el blanco al semen de los hombres, mientras que en la Huaca de la Luna el blanco se utilizaba en ambientes donde mujeres realizaban rituales de purificación, del mismo modo en Tambo Colorado, el color blanco estaba relacionado a la Plata que era comúnmente usado por mujeres.

Respecto al color rojo, es el único color con significado encontrado en todos los casos, se podría decir que de manera universal es un color destinado a ser usado en rituales o por las personas de mayor jerarquía. Ventarrón y Huaca de la Luna comparten la alusión a la sangre y la existencia terrenal de los seres humanos. Por otro lado, Huaca de la Luna y Templo pintado comparten el uso del color rojo en rituales funerarios. Quizá los significados más particulares a mencionar, son el relacionado a la adoración al sol en la Huaca de la luna, representado el enrojecimiento del rostro al estar expuesto a la luz solar, y en Tambo Colorado, que se le asociaba a un cargo en específico, en este caso al Inca.

Para el color amarillo, encuentra su simbolismo sólo en la Huaca de la Luna y en Tambo Colorado, en la primera, al igual que el rojo en el rostro alude al culto al sol, mancharse la nariz de amarillo tienen la misma connotación y está presente en múltiples representaciones de personajes en sus murales; para el segundo, los incas relacionaban el oro al color amarillo y era utilizado por hombres mayores.

El color negro sólo se encontró una relación simbólica en la Huaca de la Luna, que hacía referencia a las profundidades del mar, a la noche y también se utilizaba en rituales, cabe destacar que reforzaban las formas que hacen alusión a estos temas con el color, por

ejemplo, su deidad principal tenía en la cabeza un tocado en forma de olas, y estas eran pintadas en color negro.

Sobre el color **azul** y el color **marrón**, ambos solo tuvieron connotaciones simbólicas en Tambo Colorado, es decir en la cultura inca, donde el primero representa el origen infinito del mundo y el segundo es un color señalado para la élite local.

En cuanto a las **Disposiciones Cromáticas** empleadas:

Sólo hay una disposición presente en más de un caso, la **Rojo-Blanco**, que comparten Templo Ventarrón y Huaca de la luna, su significado tiene puntos en común en las referencias a la luna y a la carnalidad del ser humano, sin embargo, en el primero se indicaba para hacer referencia a una dicotomía universal, por ejemplo, masculino-femenino, terrestre-marino; mientras que en el segundo se trataba de un ciclo cósmico de fertilidad y vida que relacionaba a la luna con la menstruación en la mujer.

El resto de disposiciones eran específicas a cada cultura, algunas particularidades relevantes para mencionar son:

- ◉ En la Huaca de la Luna había **colores específicos** que eran destinado a usar como fondo, como marcos y en patrones.
- ◉ El Templo Ventarrón y la Huaca de la Luna comparten el uso de **geometría específica** para organizar el color en sus composiciones, por su lado, el primero utilizaba el zigzag para indicar unión y dualidad, y los patrones en red para hacer referencia a la organización del territorio. Mientras que el segundo organizaba sus elementos en franjas para darle un significado religioso o empleaba los rombos y triángulos para señalar un orden y representar la unión en los vértices.
- ◉ En Tambo Colorado se encontraron hasta 14 **disposiciones distintas que señalan la función** de cada recinto. Eran aplicadas en muros, nichos y ventanas.

Intenciones Relacionadas al Color como Identificador Temporal y Cultural:

En la gran mayoría de los casos, el color fue utilizado para **Identificar un Periodo Específico:** **en** el Templo Ventarrón sirvió para identificar las fases constructivas y para indicar

remodelaciones; en la Huaca de la Luna, se solían hacer mantenimiento a los murales donde a veces había cambios de color en algunos de los componentes del mural, asimismo en algunos recintos, al enterrar murales previos para pintar nuevos, se producían cambios en el color pero mantenían su gama cromática y la iconografía a la que hacían referencia; finalmente en el templo pintado, la fachada fue mutando a través de sus momentos pictóricos desde un color rojo uniforme, a un patrón que lo intercalaba con amarillo hasta la aplicación de verde en lugares específicos.

Cuando indicaba una **Transformación en su Significado**, que se da en todos los casos de estudio, correspondía a un cambio en la iconografía o en los patrones utilizados. En Ventarrón, se añadían formas geométricas que tenían un componente simbólico. En Huaca de la luna se solía variar a la deidad o elemento de la naturaleza al que se le rendía culto. En Templo Pintado, aunque no se haya especificado el simbolismo del color verde, su aplicación en zonas específicas debe tener alguna asociación especial. Finalmente, en Tambo Colorado como se conoce, los patrones respondían a la función del recinto, sus cambios deben haber correspondido a los cambios en el uso que se le daba a través del tiempo,

Intenciones Relacionadas a la **Interacción del Color con el Entorno**

Estas se dieron específicamente en el Templo Ventarrón, donde como se ha mencionado en el análisis tenía un especial vínculo con el paisaje y los elementos del entorno, aquí se aprecian el uso y disposición de colores para imitar a la naturaleza circundante; y de manera destacable a la interacción de la luz solar y las sombras para alinear su arquitectura con momentos específicos del año y para convertir muros en calendarios solares.



8. CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo como punto de partida un vacío en las investigaciones sobre el color en los sitios arqueológicos del Perú Antiguo. Tras constatar esta afirmación en el barrido bibliográfico, realizado para armar el marco teórico y los análisis de casos, eran evidentes las dos vertientes por las cuales se ha venido estudiando el aspecto cromático hasta el momento. Por un lado, se encontraban los reportes científicos de estudios arqueométricos, que tenían información valiosa para determinar los colores empleados en sistemas de notación de color y conocer el origen de los pigmentos, pero que no ahondaban en el porqué de su aplicación en cada superficie de los edificios. Por otro lado, los libros y actas de congreso especializadas de arqueología publicadas para cada cultura, si bien ofrecían un panorama centrado en explicar la mitología, los orígenes y las características arquitectónicas de los templos y huacas, siempre tocaban el tema del color de manera muy superficial, sólo describiendo los tonos utilizados y asociándolos a interpretaciones subjetivas de la simbología. Es por ello que era importante desarrollar un nuevo enfoque, que se encargue de tomar ambos tipos de información y dirigirlos a través de un enfoque de análisis arquitectónico, que permita entender verdaderamente el uso del color en la arquitectura del Perú Antiguo y cuáles eran las motivaciones y fines plásticos que perseguían.

Para ello, tomando como referencia la tesis doctoral de Serra Lluch (2010) se desarrolló una metodología de análisis de casos, trabajando los conceptos de Estrategias Cromáticas e Intenciones Cromáticas. Cabe destacar que la herramienta de análisis original tuvo que ser adaptada al objeto de estudio, ya que había sido diseñada para Arquitectura Contemporánea y este caso se tratarán Sitios Arqueológicos de hasta más de 4000 años de antigüedad. Para empezar en cuanto a las Estrategias Cromáticas, se omitieron las que involucraban al uso de tecnologías, iluminación artificial y materiales modernos, manteniendo las que influyen en la percepción del usuario de la arquitectura, ya sea dentro de un contexto o como un objeto aislado al que se van analizando sus componentes. Se puede decir que este primer grupo de criterios no sufrieron modificaciones sustanciales salvo la omisión de algunas por incompatibilidad. En cuanto

a las Intenciones Cromáticas, aquí si se tuvieron que realizar adaptaciones más importantes, ya que en el trabajo original respondían a un contexto social opuesto al estudiado, hablar de transgresiones, hedonismo y versatilidad, iba a suponer contar con categorías que no corresponden a la época referida en esta investigación. Ante ello, se procedió a diseccionar el origen de estas categorías, hallando citas bibliográficas que hacen referencia a la Arquitectura de tiempos antiguos, donde conceptos como el simbolismo del color, el componente ornamental de las construcciones, y la interacción con elementos del entorno natural, sí que resuenan con las motivaciones detrás de las edificaciones del Perú Antiguo; dando como resultado tres nuevas categorías de Intenciones Cromáticas que fueron aplicadas a los casos de estudio.

Los cuatro casos de estudio seleccionados representan una muestra adecuada a la investigación, ya que provienen de ubicaciones geográficas y cronológicas distintas. Asimismo, son el exponente con mayor variedad y cantidad de superficie pintada de sus respectivas culturas. El Templo Ventarrón, la Huaca de la Luna, el Templo Pintado y Tambo Colorado fueron los sitios arqueológicos seleccionados y tras realizar un análisis arquitectónico convencional de cada uno de ellos, se procede a identificar las partes de interés cromático de cada uno de ellos. Identificando en su mayoría fachadas escalonadas, recintos culminantes, recintos esquineros, patios, altares y construcciones administrativas. En los cuales fueron evaluadas las estrategias e intenciones cromáticas aplicadas, así como determinar las gamas cromáticas empleadas y el origen de los pigmentos con los que eran elaboradas.

A continuación, se menciona de manera general los resultados obtenidos tras el análisis individual y la comparación entre los cuatro.

Sobre las **Gamas Cromáticas**, se encontraron los colores rojos, amarillo, y negro en los cuatro casos de estudio, con la presencia también de gris y blanco en la gran mayoría; y de verde o azul de manera más limitada. Todos los pigmentos utilizados para su elaboración provenían de canteras cercanas a los sitios arqueológicos salvo algunos casos especiales que provenían del intercambio comercial entre regiones o expediciones específicas para obtenerlos por su valor simbólico. Tras haber identificado todas las gamas

de colores de cada caso en sistemas de notación científicos, se realizaron las comparaciones de croma, valor y tono.

En cuanto a las **Estrategias Cromáticas**, las culturas se inclinaban por jerarquizar sus edificios ceremoniales a través del color, utilizando alta longitud de onda, mayor saturación y valores medios, esto les permitía añadir peso visual e individualizarlos o bien del conjunto al que pertenecían o al entorno que los rodeaba. En algunos casos también las intrincadas composiciones de los murales como en la Huaca de la Luna o en el Templo Ventarrón podían alterar la percepción de las dimensiones y la profundidad de las superficies, ambas culturas solían organizar sus diseños de manera geométrica y alternando los colores de marcos, fondos y de los personajes representados. En cuanto a la descripción funcional y formal de los edificios, la primera destaca en Tambo Colorado que había desarrollado un sistema de patrones de color para identificar las funciones de sus ambientes y las personas que podían acceder a ellos, asimismo, en las demás culturas, la iconografía representada estaba íntimamente relacionada con las acciones que se realizaban en los recintos donde se encontraban. Los murales podían hacer alusión a la deidad a la que se le rendía culto en un determinado espacio o describir visualmente los rituales y sacrificios que sucedía en él

Las **Intenciones Cromáticas**, se investigó el componente simbólico para cada uno de los colores empleados, así como para las disposiciones de colores en conjunto que solían aplicarse, hallando similitudes y diferencias entre culturas. El color que más mantuvo sus connotaciones a lo largo del tiempo fue el rojo, destinado a los cargos de alta jerarquía y ceremonias religiosas, ya que representaba la sangre y el paso entre la vida y la muerte. Por otro lado, tras haber identificado que todos los sitios arqueológicos habían pasado por distintas fases constructivas, ya sea ampliaciones o enterramientos y reedificaciones, es importante destacar el color como identificador de etapas, ya que se utilizaba para señalar un cambio no sólo físico sino también cultural. Por último, la influencia del entorno en la selección y disposición de colores se hizo más evidente en el caso del Templo Ventarrón, cuya ideología política estaba muy relacionada con el manejo y aprovechamiento del territorio, tomando de su entorno los colores que empleaba e

interactuando con él a través de la incidencia de la luz solar y las sombras en su arquitectura.

Posibilidades de Investigaciones Futuras

Tras haber desarrollado este enfoque de investigación arquitectónico del color en sitios arqueológicos, sería importante contrastar los resultados obtenidos de dos formas. La primera tomando más casos de estudio de una misma cultura para analizar si hubo una evolución a través del tiempo y cuáles fueron las condicionantes que la ocasionaron. Y la segunda, agregar al análisis culturas distintas a las seleccionadas, para obtener un panorama más completo del uso del color en todo el territorio del Perú.

Adicionalmente a estas sugerencias es de importancia mencionar, algunas dificultades encontradas durante la investigación, como sitios arqueológicos que no contaban con estudios de colorimetría, el acceso público a investigaciones de décadas y siglos pasados, que son las que cuentan con información más completa del estado original de los restos arqueológicos. Llenar estos vacíos de investigación y mejorar el acceso a las herramientas sería de gran ayuda para futuras investigaciones.

Objetivos de Desarrollo Sostenible

Se alinea de forma explícita con tres Objetivos de Desarrollo Sostenible:

En primer lugar, refuerza la meta 11.4 “proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural” gracias a la documentación sistemática de las gamas cromáticas y a la elaboración de modelos gráficos en 2D y 3D que preservan virtualmente los murales de Ventarrón, Huaca de la Luna, Templo Pintado y Tambo Colorado, evitando intervenciones físicas sobre los bienes originales

En segundo término, la publicación abierta de matrices comparativas, fichas cromáticas y reconstrucciones arquitectónicas contribuye al ODS 4, meta 4.7, proporcionando recursos didácticos que facilitan la educación patrimonial y la difusión del conocimiento sobre las culturas Formativa, Moche, Yschma e Inca entre estudiantes y público general.

Finalmente, el análisis de origen de pigmentos y procesos de aplicación —que revela la extracción local de minerales en canteras próximas a los yacimientos y propone criterios para su manejo responsable— dialoga con la meta 12.2 de gestión sostenible de los recursos naturales, al visibilizar la huella material asociada a la conservación mural y sugerir protocolos que la minimicen.

En conjunto, el estudio demuestra cómo una investigación comparativa sobre color precolombino puede integrarse de forma práctica en la Agenda 2030, generando impactos culturales, educativos y ambientales tangibles

9. AGRADECIMIENTOS

A mis padres, **Sonia y Wilson**, por su amor constante y por enseñarme, desde nuestra querida Trujillo, que los sueños se construyen día a día con esfuerzo y alegría.

A mi ciudad, **Trujillo**, por regalarme raíces profundas, colores vibrantes y memorias que siempre llevo conmigo.

A mis amigos de Perú, por acompañarme desde lejos con su apoyo incondicional y cariño infinito.

A mis amigos de Valencia: **Tania, Sandra, Yeray y Rosa**, por convertir esta ciudad en un nuevo hogar lleno de risas y buenos momentos.

A **Valencia**, por acogerme cálidamente y ofrecerme una etapa inolvidable de aprendizaje y crecimiento.

A **Fer**, por ser mi apoyo constante, por acompañarme con infinita paciencia y por llenar este camino de cariño y alegría.

Finalmente, a mis asesores, **Juan Serra Lluch, Ana María Torres Barchino y Carlos Vargas Febres**, por guiarme con dedicación, paciencia y valiosas enseñanzas.

¡Gracias de corazón a todos!

10. REFERENCIAS

- Abalos-Ramos, A., & Llopis, P. (2019). Acerca de... Conversación con Barclay & Crousse. *EN BLANCO. Revista de Arquitectura*, 11(26), 10–15. <https://doi.org/10.4995/eb.2019.11565>
- Alva Meneses, I. (2008). Los complejos de Cerro Ventarrón y Collud-Zarpán: del Precerámico al Formativo en el valle de Lambayeque. *Boletín de Arqueología PUCP*, 12, 97–117. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200801.005>
- Alva Meneses, I. (2013). *Ventarrón y Collud: Origen y Auge de la Civilización en la Costa Norte del Perú* (I. Alva Meneses, Ed.; I). Ministerio de Cultura del Perú / Proyecto Especial Naylamp Lambayeque.
- Ávila, F. (2011). Arqueología Polícroma: El Uso y la Elección del Color en Expresiones Plásticas. *Boletín Del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16(2), 75–88.
- Bonavia, D. (1985). *Mural Painting in Ancient Peru*. Indiana University Press.
- Briceño, J. (2013, April 22). *Huaca Ventarrón y la Arqueología del Paisaje*. El Comercio. <https://elcomercio.pe/vamos/peru/lambayeque-ventarron-arqueologia-paisaje-noticia-1567157/?ref=ecr>
- Brooks, W. E., Piminchumo, V., Suárez, H., Jackson, J. C., & McGeehin, J. P. (2008). Mineral pigments at Huaca Tacaynamo (Chan Chan, Peru). *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, 37(3), 441–450. <https://doi.org/10.4000/bifea.2957>
- Campana, C., & Morales, R. (1997). *Historia de una deidad mochica*. A & B S.A.
- Castillo Butters, L., Santiago, B., & Castillo, U. (2007). Los Mochicas de la Costa Norte del Perú. *Handbook of South American Archaeology*.
- Castillo, F., Rodríguez, J., Pérez, J., Villanueva, K., Samaniego, D., & Chávez, E. (2020). El templo viejo de Huaca de la Luna (Perú): una aproximación desde la aplicación de la sintaxis espacial. *Arqueología de La Arquitectura*, 17, e098. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2020.007>
- Castillo, L. J. (1989). *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/F343366C30>
- Colonna-Preti, K., Eeckhout, P., & Luján Dávila, M. R. (2019). Pinturas y pintores en Pachacamac: un estudio multidisciplinario del Edificio B15. *Boletín de Arqueología PUCP*, 26, 9–31. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201901.001>
- De Lavalle, J. A., & Lang, W. (1979). Arte Precolombino: Pintura. In *Arte Precolombino*. Banco de Crédito del Perú.
- Dean, C., Mujica Pinilla, R., Gutiérrez, R., Kusunoki, R., & Lassalle, J. M. (2023). *Arte & tesoros del Perú, 50 años nuevas miradas* (1st ed.). Banco de Crédito del Perú.
- Díaz Arriola, L. (2022). *Los ychsma. Habitantes prehispánicos de Lima* (G. de C. Municipalidad Metropolitana de Lima, Ed.; 1º). Municipalidad Metropolitana de Lima.

- Eeckhout, P. (2003). Diseño arquitectónico, patrones de ocupación y formas de poder en Pachacamac, Costa central del Perú. *Revista Española de Antropología Americana*, 33, 17–37. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA-0303110017A>
- Eeckhout, P. (2004). Relatos míticos y prácticas rituales en Pachacamac. *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, 33 (1), 1–54. <https://doi.org/10.4000/bifea.5786>
- Flores Ochoa, J. A., Kuon Arce, E., & Samanez Argumedo, R. (1993). *Pintura mural en el sur andino*. Banco de Crédito del Perú.
- Franco Jordán, R. (2017). UNA REVALUACIÓN Y APROXIMACIONES A LA INTERPRETACIÓN DEL CALENDARIO MÍTICO CEREMONIAL MOCHE BASADO EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS TEMAS COMPLEJOS DE LA HUACA CAO VIEJO, COMPLEJO EL BRUJO, COSTA NORTE DEL PERÚ. *Arqueología y Sociedad*, 31, 093–163. <https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2016n31.e13294>
- Franco Jordán, R. G. (2004). Poder religioso, crisis y prosperidad en Pachacamac: del Horizonte Medio al Intermedio Tardío. *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, 33 (3), 465–506. <https://doi.org/10.4000/bifea.5074>
- Franco, R., & Paredes, P. (2000). El Templo Viejo de Pachacamac: nuevos aportes al estudio del Horizonte Medio. *Boletín de Arqueología PUCP*, 4, 607–630. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200001.022>
- Gamboa Velásquez, J. (2008). Plazas y cercaduras: una aproximación a la arquitectura pública Moche IV y V en los Valles de Moche y Santa. In *Arqueología mochica: nuevos enfoques: actas del primer congreso internacional de jóvenes investigadores de la Cultura Mochica Lima, 4 y 5 de agosto de 2004* (pp. 203–217). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972428364.012>
- Ghezzi, I. (ed.), & Salcedo, L. E. (ed.). (2018). *La Cooperación Científica Francesa en Latinoamérica: Avances recientes en datación y arqueometría en los andes* (Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) & con el auspicio de I. de I. A. (IDARQ) Plural Editores, Eds.; 45th ed.).
- Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú. (2019, August 14). “Perú es uno de los destinos más importantes para investigación arqueológica.” *Radio Nacional PE*. <https://www.radionacional.gob.pe/informa/politica/peru-es-uno-de-los-destinos-mas-importantes-para-investigacion-arqueologica>
- Kauffman Doig, F. (2002). *Historia y arte del Perú antiguo* (Primera Edición). PEISA.
- Kaulicke, P. (1998). Max Uhle y el Perú antiguo. In *Max Uhle y el Perú antiguo* (Primera edición). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9972421392>
- Makowski, K. (2010). *Señores de los imperios del Sol*.

- Maneiro, Í. (2017, March 5). Símbolos Prehispánicos del Poder Femenino: Un recorrido por los hallazgos que demuestran la importancia de las sacerdotisas en el Perú prehispánico. *El Comercio*.
- Marcone Flores, G. (2003). Los murales del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la iconografía tardía de la costa central peruana. *Anales Del Museo de América* 11, 57–80.
- Morales Gamarra Perú, R. U. N. de T. (2014). *Arquitectura prehispánica de tierra: conservación y uso social en las huacas de moche, Perú*. Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el patrimonio arquitectónico y urbano. <http://hdl.handle.net/10554/23127>
- Morales Gamarra, R. (2003). Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. In S. Uceda & E. Mujica (Eds.), *Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche* (pp. 425–476). Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Narváez Vargas, L. A. (2014). *Dioses de Lambayeque: Introducción al Estudio de la Mitología Tardía de la Costa Norte del Perú* (L. A. Narváez Vargas, Ed.; I). Ministerio de Cultura del Perú / Proyecto Especial Naylamp Lambayeque.
- Pacheco, G., & Pozzi-Escot, D. (2016). La pintura mural y los colores del Templo Pintado de Pachacamac. *Actas Del I Congreso Nacional de Arqueología Volumen 3*.
- Pozzi Escot, D., Sala i Vila, N., Villar, R., & Fuentes, S. (2022). El período colonial temprano en Pachacamac, una aproximación a partir de las excavaciones de la Pirámide con rampa 13 y el Templo Pintado. *Teoría y Práctica de La Arqueología Histórica Latinoamericana - Revista Del Centro de Estudios de Arqueología Histórica, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario*, XI, 16, 39–54. <https://doi.org/10.35305/tpahl.v16i1.190>
- Pozzi-Escot, D. (2017). *Pachacamac- El Oráculo en el Horizonte Marino*. Banco de Crédito del Perú.
- Pozzi-Escot, D., Pacheco, G., & Uceda, C. R. (2013). *Pachacamac Templo Pintado. Conservación e Investigación*.
- Protzen, J. P., & Morris, C. (2013). Tambo Colorado: un centro administrativo inca codificado en colores brillantes. In *El palacio, la plaza y la fiesta en el imperio Inca - Colección de Estudios Andinos* (Vol. 13, pp. 251–288). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,.
- Protzen, J.-P., & Morris, C. (2012). Los colores de Tambo Colorado: una reevaluación [Article]. *Boletín de Arqueología PUCP*.
- Ramos Muñoz, S. (2023). Las huacas moches y sus relieves pintados. Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1426>
- Rengifo Chunga, C., Gayoso Rullier, H., & Castillo Luján, F. (2022). Huacas de Moche: dos mil años de ocupación prehispánica desde una perspectiva arqueológica.

- Estudios Atacameños*, 68, e5000. <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2022-0025>
- Sánchez Garrafa, R., Ochoa Berreteaga, R., Casas Salazar, L., & Dolorier Torres, C. (2012). *Cosmos Moche* (R. Ochoa Berreteaga, Ed.). Museo Andrés del Castillo.
- Serra Lluch, J. (2010). *La Versatilidad del Color en la Composición de la Arquitectura Contemporánea Europea: Contexto Artístico, Estrategias Plásticas e Intenciones* [Tesis Doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.
- Siracusano, G., Burucúa, J. E., & Jaúregui, A. (1990). Colores en los andes: sacralidades prehispánicas y cristianas. *Estudios de Arte y Estética* N°50, 317–345.
- Tufinio, M. (2008). Huaca de la Luna: arquitectura y sacrificios humanos. In *Arqueología mochica: nuevos enfoques: actas del primer congreso internacional de jóvenes investigadores de la Cultura Mochica Lima, 4 y 5 de agosto de 2004* (pp. 451–470). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972428364.027>
- Uceda Castillo, S., Morales Gamarra, R., & Mujica Barreda, E. (2016). *Huaca de la Luna - Templos y Dioses Moche*.
- Vergara Montero, E. (Ed.). (2007). *Arqueología y vida: Duccio Bonavia*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo Nacional de Antropología. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.5647>
- Wester La Torre, C. (2010). *Chotuna-Chornancap "Templos, Rituales y Ancestros Lambayeque"* (C. Wester La Torre, Ed.; I). Ministerio de Cultura del Perú / Proyecto Especial Naylamp Lambayeque.
- Wright, V. (2008a). *Étude de la polychromie des reliefs sur terre crue de la Huaca de la Luna Trujillo, Pérou*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.30861/9781407302959>
- Wright, V. (2008b). *Étude de la polychromie des reliefs sur terre crue de la Huaca de la Luna Trujillo, Pérou* (E. Taladoire, Ed.). University of Michigan Press. <https://doi.org/10.30861/9781407302959>
- Wright, V. (2010). Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social. *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines*, 39 (2). <https://doi.org/10.4000/bifea.1950>
- Wright, V. (2014). Arqueometría y arte mural prehispánico en el Perú (1939 - 2009). *Pachacamac: Conservación En Arquitectura de Tierra*, 183–195.
- Wright, V., Huaman Oros, O., Pacheco Neyra, G., Torres Peceros, H., & Cornejo, I. (2016). Proyecto de investigación Tambo Colorado temporada 2013: una evaluación transdisciplinaria. *Actas Del I Congreso Nacional de Arqueología Volumen 3*.
- Wright, V., Meneses, I. A., & Laval, É. (2015). The origins of mural painting in Ancient Peru: archaeometric preliminary study of the Ventarrón mural paintings, Valle de Lambayeque. *Heritage Science*, 3(1), 31. <https://doi.org/10.1186/s40494-015-0059-9>

- Wright, V., Pacheco, G., Torres, H., Huaman, O., Watanave, A., Zeballos-Velasquez, E. L., Suchomel, M. R., Suescun, L., Moulin, C., & Sandoval, P. C. M. (2015). Mural paintings in Ancient Peru: The case of Tambo Colorado, Pisco Valley. *STAR: Science & Technology of Archaeological Research*, 1(2), 11–21. <https://doi.org/10.1080/20548923.2015.1133118>
- Zeballos-Velásquez, E., Wright, V., Suescun, L., & Asto, E. (2019). Análisis arqueométrico de pigmentos del sitio arqueológico Tambo Colorado por difracción de rayos X sincrotrón. *Matéria (Rio de Janeiro)*, 24(1). <https://doi.org/10.1590/s1517-707620190001.0604>
- Zvietcovich, F., Castaneda, B., & Perucchio, R. (2015). 3D solid model updating of complex ancient monumental structures based on local geometrical meshes. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2(1), 12–27. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2015.02.001>

11. LISTADO DE FIGURAS

Figura 1 Mapa Ubicación Culturas. Elaboración Propia.	22
Figura 2 Museo de Sitio de la Cultura Paracas . Autores: BARCLAY&CROUSSE Architecture. Fuente: ArchDaily.	25
Figura 3 Museo Tumbas Reales del Señor de Sipan. Fuente: https://andina.pe/agencia/galeria.aspx?GaleriaId=24247&FotoId=1126104	25
Figura 4 Casa Atrapasueños. Autor: Longhi Architects. Fotografía: Juan Solano. Fuente: ArchDaily.	26
Figura 5 Time-Line de los periodos históricos del Perú, su contexto sociocultural, culturas y arquitectura. Elaboración Propia.	39
Figura 6 Mapa Sitios Arqueológicos por Cultura. Elaboración propia. Basada en:	50
Figura 7 Cara oeste del Cerro Ventarrón, formaciones simétricas, alineadas y coloridas. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	54
Figura 8 Ubicación Templo Ventarrón.	55
Figura 9 Cerro Ventarrón y curso del Río Reque. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	55
Figura 10 Recreación de la tercera fase del templo Huaca Ventarrón. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Marcado del Recinto Culminante Propio.	57
Figura 11 Recreación de la segunda fase del templo Huaca Ventarrón. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Marcado de los recintos Propio.	57
Figura 12 Recreación de la primera fase del templo Huaca Ventarrón. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	57
Figura 13 Mural bícromo, fachada del Recinto Central de la segunda fase, representó la primera gran obra del arte mural. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses)	60
Figura 14 Reconstrucción de la portada del Recinto Central fase 2. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	61
Figura 15 Reconstrucción del Recinto Central fase 2. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).. Señalización propia de la fachada.	61
Figura 16 Fachada Recinto Central fase 2, esquina suroeste, mural "rojo-blanco". Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	62
Figura 17 Fachada Recinto Central fase 2, esquina sureste, mural "rojo-blanco". Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	63
Figura 18 Mural de Ventarrón. Fotografía: Enrique Jara	66
Figura 19 Interior del Recinto Central fase 2, se aprecia la banqueta corrida. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).	67

- Figura 20 Mural en Huaca Ventarrón, escena de cacería de venados con redes. Fotografía: Jose Carlos Orrillo 67
- Figura 21 Reconstrucción del Recinto Central fase 2. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". 67
- Figura 22 Archaeological complex of Ventarron in northern Peru. Fuente: Peruvian temple hints at origin of ancient civilization in Peru (Agencia Peruana de Noticias) 73
- Figura 23 Reconstrucción axonométrica del recinto escalonado, vista desde la pared sur, las paredes en blanco tienen murales no descubiertos. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". Marcado de Fachada sur Propio. 74
- Figura 24 Reconstrucción axonométrica del recinto escalonado, vista desde la portada orientada al norte; las paredes en blanco tienen murales no descubiertos. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". 74
- Figura 25 Reconstrucción axonométrica del Recinto 2, con la sección de mural. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". Marcado de Fachada sur Propio. 75
- Figura 26 Pared sur del Recinto 2, tratamiento de conservación del mural polícromo. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses).. Señalización propia del mural "Venado en la red". 75
- Figura 27 Fachada decorada del Recinto 1 con chimenea de planta escalonada, se aprecian los colores de la pintura mural de diseño geométrico. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). Señalización propia del mural "Venado en la red". 77
- Figura 28 Huaca Ventarrón. Reconstrucción virtual de la fase 3. Elaboración del arte: César Piscoya; Museo Tumbas Reales de Sipán. 81
- Figura 29 Reconstrucción del Recinto central Fase 3 y sus remodelaciones. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). 82
- Figura 30 Pintura mural verde y blanca en la pared oeste del Recinto. Fuente: Ventarrón y Collud. Origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú (Ignacio Alva Meneses). 83
- Figura 31 Mapa de ocupación de la sociedad moche. Fuente: Kauffmann Doig 2002, pg. 253 87
- Figura 32 Ubicación Huaca de la Luna. Elaboración Propia. 88
- Figura 33 Santuario histórico Bosque de Pómac, en la provincia de Ferreñafe, Lambayeque. Fuente: <https://www.myguideperu.com/es/cosas-por-hacer/santuario-historico-del-bosque-de-pomac> 88
- Figura 34 The best of Perú: Huacas del Sol y de la Luna in La Libertad - Trujillo. Fuente: Perú en Moto 88

- Figura 35 Vista de la Huaca del Sol y las excavaciones en la parte central del complejo Huacas de Moche. Fuente: <https://www.denomades.com/blog/huacas-sol-luna/> 89
- Figura 36 Mural "Danza de los prisioneros" en el complejo arqueológico El Brujo. Fuente: <https://southamericaplanet.com/el-brujo-sra-de-caa-1-2-day/> 90
- Figura 37 Cuadro cronológico y secuencia de ocupación del complejo arqueológico Huacas de Moche. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 91
- Figura 38 Reconstrucción virtual del templo viejo de Huaca de la Luna, vista de norte a sur. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 92
- Figura 39 Secuencia Constructiva de la Huaca de la Luna. Fuente: Santiago Uceda y Ricardo Morales para el Coloquio: Gestión del Patrimonio Arqueológico en la Costa Norte 93
- Figura 40 La superposición de cinco edificios registrados en el templo viejo de Huaca de la Luna. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 93
- Figura 41: Yacimiento de pigmento del Cerro de las Pinturas, a 2 km al sureste del complejo arqueológico de Sipán, en el valle de Lambayeque. Fuente Wright (2008a) 96
- Figura 42 Wright (2008a). Fuente: Yacimiento de pigmentos de Conache, a 1,5 km al noreste de la Huaca de la Luna, en la orilla del río Moche, aún explotado actualmente por pintores y artesanos locales 96
- Figura 43: Relieves del recinto esquinero de la Plaza Ceremonial Interior del Edificio C, Plataforma I, Huaca de la Luna, valle Moche (Moches III) Fuente: Morales Gamarra (2003) 97
- Figura 44: El boceto inciso de una iconografía mural ejecutado sobre uno de los lados de un adobe, demuestra los intentos por definir ab initio el lenguaje iconográfico y la proporción del futuro mural. Fuente: Morales Gamarra (2003) 97
- Figura 45 Fachada norte del templo viejo con los escalones decorados y las cubiertas actuales que lo protegen. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica) 98
- Figura 46 Reconstrucción virtual de la fachada norte, con la ubicación del recinto esquinero (1) y "trono" (2). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica) 99
- Figura 47 Estado Actual de los Murales de la Fachada Norte de la Plataforma de la Huaca de la Luna. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/nicstang/6266772713/in/album-72157627944574624> 100
- Figura 48 Vista hacia Fachada Norte de la Plataforma de la Huaca de la Luna. Autor: Renan Greinert 100
- Figura 49 A. Isovista del acceso norte de la plaza ceremonial. B. Isovista del acceso oeste de la plaza ceremonial. Fuente: El templo viejo de Huaca de la Luna (Perú): una aproximación desde la aplicación de la sintaxis espacial. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2020.007> 101

- Figura 50 Diseño Escalones del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica) 104
- Figura 51 Reconstrucción Escalones del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: The Moche. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.755> 104
- Figura 52 Estado Actual Primer Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. 105
- Figura 53 Estado Actual Segundo Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. 106
- Figura 54 Estado Actual Tercer Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. 107
- Figura 55 Estado Actual Cuarto Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. 108
- Figura 56 Estado Actual Quinto Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. 109
- Figura 57 Estado Actual Sexto Escalón del Edificio A, Fachada Norte de la Plataforma I. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. 110
- Figura 58 Estado Actual Séptimo Escalón del Edificio A. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). Composición propia. Fachada Norte de la Plataforma I 111
- Figura 59 Reconstrucción virtual que muestra la superposición de las tres últimas fachadas. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 117
- Figura 60 Plataforma I, frontis norte. Huaca de la Luna. El desarrollo de un mismo programa arquitectónicoiconográfico en tres momentos constructivos de la fachada principal. Fuente: Morales Gamarra (2003) 118
- Figura 61 Recreación de mural en rampa Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. Fuente: Morales Gamarra (2003) 119
- Figura 62 La “Escena del combate ritual” explica la función del edificio y su relación con los sacrificios humanos. Fuente: Morales Gamarra (2003) 120
- Figura 63 Mural escalón superior edificio B. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 120
- Figura 64 Murales que decoran el recinto esquinero de la Plaza Ceremonial y la fachada del templo viejo. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 121

- Figura 65 Reconstrucción *realizada para la Huaca El Brujo, de la misma cultura y época, pero en otra localización, que contenía el mismo recinto con los mismos patrones. Fuente: Complejo Arqueológico El Brujo 122
- Figura 66 Fotomontaje Propio del Mural del vestíbulo del recinto esquinero de la Plaza Ceremonial. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 123
- Figura 67 El Mural de los Mitos o Tema Complejo I. Fuente: (Sánchez Garrafa et al., 2012) 125
- Figura 68 Vista del Partio de Rombos. Fuente: <https://www.peru.travel/es/experiencias/tour-arqueologico-en-trujillo-y-alrededores> 127
- Figura 69 Axonometrías del templo viejo (A) y del templo nuevo (B) con sus plazas y plataformas. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 128
- Figura 70 Patio de rombos. Fuente Burkhard Mücke 128
- Figura 71 Corte sólido de la superposición de los cinco edificios del templo viejo. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 129
- Figura 72 Muros del penúltimo y antepenúltimo edificio del patio con rombos mostrando el rostro del "dios de la montaña". Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 130
- Figura 73 Descubrimiento de la superposición de tres patios decorados del templo viejo en un forado colonial. Año: 1996. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 130
- Figura 74 Estado actual del antepenúltimo edificio (Edificio D). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 133
- Figura 75 Reconstrucción del antepenúltimo edificio (Edificio D). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 133
- Figura 76 Estado actual del penúltimo edificio (Edificio B/C). Fuente: <https://viajerosdelcamino.com/en/la-huaca-del-sol-y-la-luna/> 134
- Figura 77 Reconstrucción del penúltimo edificio (Edificio B/C). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 134
- Figura 78 Reconstrucción del último edificio (Edificio A). Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 134
- Figura 79. Mural en alto relieve que representa a la deidad moche Ai apaec encontrado en Haca Cao Viejo, similar al encontrado en la Huaca de la Luna (Edificio A). Fuente: Véronique Debord-Lazaro. <https://www.flickr.com/photos/41497284@N00/887693194> 134
- Figura 80 Área del altar escaneada con láser en la Plataforma Principal de la Huaca de la Luna. Fuente: Zvietcovich et al. (2015) 139

- Figura 81 Reconstrucción de la cima de la Plataforma Principal de la Huaca de la Luna. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 140
- Figura 82 Estado Actual del altar. Fuente: <https://surftripworld.com/peru2016-huacas> 140
- Figura 83 Huaca de la Luna. Relevamiento del ángulo NE, Plataforma I. Fuente: Morales Gamarra (2003) 141
- Figura 84 Huaca Moche, Colección E. Nicolini. Redibujado de C. Williams 1980 y Huaca Moche, redibujado de Kubler 1990. Fuente: Morales Gamarra (2003) 141
- Figura 85 Altar. Primer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 142
- Figura 86 Altar. Primer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 142
- Figura 87 Segundo Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 143
- Figura 88 Segundo Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 143
- Figura 89 Tercer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 144
- Figura 90 Tercer Momento Pictórico. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 144
- Figura 91 Iconografía. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 145
- Figura 92 Mural policromado de la Huaca de la Luna con motivos serpentiformes y figuras del dios de la montaña, parte de la terraza del altar principal. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 145
- Figura 93 Deidad mayor moche. Composición oblicua de rectángulos bicromos, unidad de medida y simbología del color. Fuente: Huaca de la Luna. Templos y Dioses Moches. (Santiago Uceda, Ricardo Morales, Elías Mujica). 145
- Figura 94: Personaje asociado a la "Deidad de las montañas" encontrado en el Alta. Fuente: Morales Gamarra (2003) 147
- Figura 95 Vista panorámica del santuario de Pachacamac. Fuente: Pozzi-Escot (2017): 150
- Figura 96 Vista exterior del Templo Pintado en el Santuario de Pachacamac. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú 152
- Figura 97 Vista panorámica del Templo Pintado con el Templo del Sol al fondo. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 153

- Figura 98 Vista norte -sur del santuario de Pachacamac. Fuente: Archivo Museo Pachacamac (MSPAC). Reproducido en: El Período Colonial Temprano en Pachacamac, una Aproximación a partir de las excavaciones de la Pirámide con Rampa 13 y el Templo Pintado. 154
- Figura 99 Vista dibujada del Templo Pintado de Pachacamac. Fuente: Régulo Franco(1983) 156
- Figura 100 Plano de sectorización del Templo Pintado. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 156
- Figura 101 Maqueta del Templo Pintado con modelo aproximado de pinturas originales. Fuente: Museo Pachacamac. 157
- Figura 102 Colores registrados en las pinturas murales. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 158
- Figura 103 Extracción de pigmentos de posible cantera del santuario de Pachacamac. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 160
- Figura 104 Figurinas de camelido de arcilla verde. Fuente: Pacheco & Pozzi-Escot (2016) 160
- Figura 105 Consolidación de acabados: humectación con spray y readherencia de capas. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 161
- Figura 106 Consolidación de acabados: humectación con spray y readherencia de capas. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 161
- Figura 107 Vista panorámica del Templo Pintado con el Templo del Sol al fondo. Fuente: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 162
- Figura 108 Axonometría del Templo Pintado (Franco: 1983). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 163
- Figura 109 Ídolo de madera que representa al Dios Pachacamac. Fuente: Sepúlveda, M., Pozzi-Escot, D., Angeles Falcón, R., Bermeo, N., Lebon, M., Moulhérat, C., Sarrazin, P., & Walter, P. (2020). 164
- Figura 110 Templo Pintado. Fuente: Museo Pachacamac – Ministerio de Cultura del Perú 165
- Figura 111 Diseños del primer momento pictórico (Uhle: 1903). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 167
- Figura 112 Recreación del Primer Momento Pictórico. Elaboración propia. 167
- Figura 113 Acuarela que muestra el segundo momento pictórico (Tello: 1940). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 167
- Figura 114 Recreación del Segundo Momento Pictórico. Elaboración propia. 167
- Figura 115 Levantamiento hipotético del frontis norte. Elaboración sobre la base de Farfán (1985). Reproducido en: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda). 168

Figura 116 Recreación del Tercer Momento Pictórico. Elaboración propia.	168
Figura 117 Registro de la incorporación de diseños (planta posiblemente de maíz) sobre diseños anteriores (figura humana) en el tercer momento pictórico. Fuente:: Pachacamac: Templo Pintado. Conservación e investigación (Denise Pozzi-Escot, Gianella Pacheco, Carmen Rosa Uceda).	168
Figura 118 Detalle de mural con escena marina y posible pelícano. Fuente: Bonavia (1985)	169
Figura 119 Sección B del aterrazamiento con restos de pintura. Fuente: Muelle & Wells (1939) en Bonavia (1985)	169
Figura 120 Fragmentos de murales y recreación de la iconografía por Max Uhle encontradas en las terrazas. Fuente: Bonavia (1985)	170
Figura 121 Situación de las mamparas de vidrio deterioradas en 1940, según imágenes de los archivos de Paul Hanna (Fuente: Pozzi-Escot et al. 2013: 27). Reproducido en: Albert A. Giesecke Parthymüller y la conservación en el Templo Pintado: documentos inéditos en torno de la conservación en Pachacamac en 1938 (Gerbert Asencios Lindo)	170
Figura 122 Calco del "POYO C", tomados de Bonavia 1974. Reproducido en: Los Murales del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la Iconografía tardía de la Costa Central Peruana (Giancarlo Marcone Flores)	170
Figura 123 Calco "ALTARCITO D", tomados de Bonavia 1974. Reproducido en: Los Murales del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la Iconografía tardía de la Costa Central Peruana (Giancarlo Marcone Flores)	172
Figura 124 Figuras encontradas en la 13va capa pictórica del área de los "pequeños altares D" Fuente: Bonavia (1985)	173
Figura 125 Murales posteriores del Templo Pintado, tomados de Bonavia 1974. Reproducido en: Los Murales del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la Iconografía tardía de la Costa Central Peruana (Giancarlo Marcone Flores)	174
Figura 126 Restos de murales en Tambo Colorado. Fuente: Lizardo Tavera https://www.huacasdelperu.com/tambocolorado.html	183
Figura 127 Vista del Complejo de Tambo Colorado. Fuente: Lizardo Tavera https://www.huacasdelperu.com/tambocolorado.html	184
Figura 128 Vista axonométrica del U12. Patrón 2 Elaboración Propia.	188
Figura 129 Vista axonométrica del U60. Patrón 1. Elaboración Propia.	188
Figura 130 Vista axonométrica general del Edificio Norte de Tambó Colorado con los patrones de color hallados por J.-P. Protzen & Morris (2012). Elaboración Propia.	188
Figura 131 Vista axonométrica del U45. Patrón 5. Elaboración Propia.	188
Figura 132 Vista axonométrica del U22. Patrón 7. Elaboración Propia.	188
Figura 133 Vista axonométrica del U62. Patrón 6. Elaboración Propia.	188
Figura 134 Vista de la Cantero. Fuente: Moulin, Cléa (2019)	192

- Figura 135 Vista del Edificio Noroeste. Fuente: <https://www.labrujulaverde.com/2020/04/tambo-colorado-el-sitio-arqueologico-de-adobe-mejor-conservado-del-peru-inca> 194
- Figura 136 Plano de Tambo Colorado elaborado por Max Uhle. Fuente: <https://perouprehispanique.com/2024/03/28/tambo-colorado/> 195
- Figura 137 Tambo Colorado. Plano del palacio, realizado por Max Uhle (de Wurster [ed.] 1999: 161). Fuente: Los Colores de Tambo Colorado: Una Reevaluación (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris) 197
- Figura 138 Agrupaciones dentro de las agrupaciones de espacios. Fuente: Tambo Colorado: un centro administrativo inca codificado en colores brillantes de Jean-Pierre Protzen y Craig Morris (2013) 198
- Figura 139 Recreación digital de las ceremonias realizadas en Tambo Colorado. Fuente: Sala de Exhibición del Sitio Arqueológico "Tambo Colorado" 199
- Figura 140 Recreación digital de Edificio Noroeste. Fuente: Sala de Exhibición del Sitio Arqueológico "Tambo Colorado" 200
- Figura 141 Edificios coronados por motivos escalonados. Fuente: Los Colores de Tambo Colorado: Una Reevaluación (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris) 201
- Figura 142 Tambo Colorado. Los colores rojo y amarillo cambian de orden en paredes adyacentes (patrón 6). Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris) 203
- Figura 143 Tabla de todas las combinaciones cromáticas posibles de las paredes. Fuente: Tambo Colorado: un centro administrativo inca codificado en colores brillantes de Jean-Pierre Protzen y Craig Morris (2013) 203
- Figura 144 Tambo Colorado. Uso intensivo y extensivo de varios colores (patrón 7). Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris) 203
- Figura 145 Nicho alargado casi rectangular, nicho de doble marco y nicho trapezoidal casi cuadrado en Tambó Colorado. Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morris) 204
- Figura 146 Pintura mural de la Sala 23 del Palacio Norte I de Tambo Colorado, que ilustra el patrón básico decorativo con franjas horizontales monocromáticas. Wright, V., Pacheco, G., Torres, H., Huaman, O., Watanave, A., Zeballos-Velasquez, E. L., Suchomel, M. R., Suescun, L., Moulin, C., & Sandoval, P. C. M. (2015) 204
- Figura 147 Detalles arquitectónicos (portadas, ventanas, hornacinas y frisos) del sitio inca de Tambo Colorado, valle de Pisco, realizados en 1893 por Adolph Bandelier (American Museum of Natural History, Division of Anthropology, Adolph Bandelier Drawings (1892-1899) Collection, Catalog Nº Z/94). Fuente: Cuadernos del Qhapaq Ñan, Año 6, número 6, 2018. 204
- Figura 148 Pintura mural con patrones geométricos. Fuente: <https://perouprehispanique.com/2024/03/28/tambo-colorado/> 205
- Figura 150 División este-oeste con respecto al color amarillo en el Palacio Noroeste de Tambo Colorado Fuente: Tambo Colorado: un centro administrativo inca codificado en colores brillantes de Jean-Pierre Protzen y Craig Morris (2013) 208

12. LISTADO DE TABLAS

Tabla 1 Gamas Cromáticas Empleadas en el Perú Antiguo. Elaboración Propia.	43
Tabla 2 Iconografía Empleada en el Perú Antiguo. Elaboración propia.	46
Tabla 3 Gama de Colores en la Huaca Ventarrón. Elaboración Propia.	59
Tabla 4 Simbolismo Cromático en la Fachada del Recinto Culminante del Templo Ventarrón. Elaboración Propia.	64
Tabla 5 Composiciones Cromáticas en la Fachada del Recinto Culminante del Templo Ventarrón. Elaboración Propia.	65
Tabla 6 Simbolismo Cromático en el Interior del Recinto Culminante del Templo Ventarrón. Elaboración Propia.	71
Tabla 7 Composiciones Cromáticas en los Recintos I y II en el Templo Ventarrón. Elaboración Propia.	79
Tabla 8 Gama de Colores Empleada en la Huaca de la Luna. Elaboración Propia.	95
Tabla 9 Origen de los Pigmentos Empleados en la Huaca de la Luna. Elaboración Propia.	96
Tabla 10 Simbolismo del Color Empleados en la Fachada Norte del Templo Viejo. Elaboración Propia.	114
Tabla 11 Disposiciones Cromáticas Empleadas en la Fachada Norte del Templo Viejo. Elaboración Propia.	115
Tabla 12 Identificadores de periodos en la Fachada Norte del Templo Viejo. Elaboración Propia.	116
Tabla 13 Simbolismo del Color Empleados en el Patio de Rombos del Templo Viejo. Elaboración Propia.	136
Tabla 14 Disposiciones Cromáticas Empleadas en el Patio de Rombos del Templo Viejo. Elaboración Propia.	137
Tabla 15 Gama Cromática Empleada en el Templo Pintado Identificados por Bonavia (1985). Elaboración Propia.	158
Tabla 16 Gama Cromática Empleada en el Templo Pintado Identificados por Gabinete del Color. (2015) y Pacheco, G., & Pozzi-Escot, D. (2016). Elaboración Propia.	160

Tabla 17 Momentos Pictóricos del Frontis Norte del Templo Pintado. Elaboración Propia.	166
Tabla 18 Colores en las 16 Capas Pictóricas encontradas en el Área D por Bonavia (1985). Elaboración Propia.	171
Tabla 19 Patrones cromáticos identificados por J.-P. Protzen & Morris (2012) en Tambó Colorado. Elaboración Propia.	187
Tabla 20 Patrones y Ubicaciones de éstos hallados en el Edificio Norte de Tambó Colorado. Fuente: LOS COLORES DE TAMBO COLORADO: UNA REEVALUACIÓN (Jean-Pierre Protzen y Craig Morr)s).	189
Tabla 21 Análisis Cromático de los diferentes Cuartos de Tambó Colorado. Elaboración Propia.	191
Tabla 22 Patrones cromáticos identificados por J.-P. Protzen & Morris (2012) en Tambó Colorado. Elaboración Propia.	202
Tabla 23 Simbolismo del Color Empleados en Tambó Colorado. Elaboración Propia.	209
Tabla 24 Disposiciones Cromáticas Empleadas en los recintos de más rango en Tambó Colorado. Elaboración Propia	209

