

# El oráculo del maíz\*

## Interpretación iconográfica del «Ídolo de Pachacamac»

---

*Camilo Dolorier Torres*

### INTRODUCCIÓN

Desde que el poste de madera tallada, conocido como «Ídolo de Pachacamac», fuera hallado en 1938 en el edificio denominado «Templo pintado» o «Templo de Pachacamac», diversos autores han intentado explicar el significado de su compleja iconografía. El problema fue abordado desde distintas perspectivas y con resultados no siempre contrastables dentro de un marco teórico. Por ello, las imágenes talladas en el poste de madera de Pachacamac requieren ser sometidas a un análisis iconográfico minucioso, con procedimientos y conclusiones que respondan a una posición teórica capaz de insertar los resultados dentro de un discurso científico.

El poste o madero tallado de Pachacamac fue descubierto por el historiador Alberto Giesecke mientras realizaba trabajos de limpieza y puesta en valor en el «Templo pintado» de Pachacamac, al sur de Lima. Estas labores se efectuaron con la finalidad de mostrar restaurado dicho edificio ante el público asistente al Congreso Internacional de Americanistas realizado en Lima en 1938. Lamentablemente por las características del trabajo y lo poco desarrollada de la disciplina arqueológica para la época, no se cuenta en la actua-

\* Esta investigación ocupó el segundo lugar, en la categoría estudiantes, del Premio Nacional en Ciencias Sociales convocado por el Instituto de Investigaciones Histórico Sociales.

lidad con un registro claro del contexto arqueológico en el que fue hallado. Ciertamente esto dificulta las labores de investigación y demanda buscar fuentes adicionales de información.

El estudio de la iconografía plasmada en el madero tallado exige afrontar el problema de la identificación del significado iconográfico a partir de varios niveles de investigación, tanto en el ámbito particular como general. Por un lado, tenemos los diseños del poste de madera tallada como un objeto de estudio en sí mismos, quiere decir, que se requiere de métodos y técnicas de análisis que urgen exclusivamente en su particularidad fenoménica y nexos internos. También descubrimos que la forma y contenido del diseño iconográfico se encuentra sumido en un cúmulo de relaciones externas que lo vinculan con la realidad social que lo produjo y su proceso histórico. Por último, es indispensable insertar este proceso de conocimiento dentro de un marco teórico determinado como la teoría arqueológica en relación con teoría de la comunicación y del lenguaje. Es preciso afrontar entonces estos niveles de inferencia para lograr interpretar los significados iconográficos de una manera contrastable y verificable. Lo cual resulta ser el objetivo principal de este estudio.

#### FUNDAMENTOS DE LA PRODUCCIÓN ICONOGRÁFICA

Al emprender un análisis iconográfico se debe tomar en consideración los factores causales y determinantes generales del proceso de producción iconográfica. Por ello, corresponde afrontar el problema desde un inicio bajo una determinada posición teórica. Esto implica en nuestro caso, asumir ontológicamente que las representaciones iconográficas –como producto de la actividad humana– encuentran su razón de ser en determinados aspectos de la realidad concreta, particularmente en los constituidos por los fenómenos sociales (realidad social), tanto en sus nexos internos como externos. Es decir, el proceso de producción de iconografías se da como producto o respuesta a la satisfacción de determinado tipo de necesidades, intereses y problemas sociales, sean estas de orden ideológico, político, militar, religioso, ritual, económico, etc. Estos factores causales van a determinar la forma, estructura y significado o contenido general que adopte el fenómeno iconográfico, y va a establecer también la unicidad temática de dicho fenómeno.

La investigación de los fenómenos iconográficos se fundamenta entonces en la necesidad de recuperar la forma, organización y reconstruir los contenidos y significados iconográficos. A través de ellos los procesos e intereses sociales que los generaron. De este modo, al admitir la prioridad y trascenden-

cia de los procesos sociales en la determinación de la producción de iconografías, se espera encontrar en ellas una organización coherente, estructurada en forma orgánica, secuencial y jerárquica, que exprese en su unicidad dichos procesos. Ello implica su configuración en una organicidad temática. De este modo, todo elemento o conjunto iconográfico no es un producto aislado, inconnexo e individual, sino que se halla inmerso en un proceso con un contenido determinado por el quehacer social. Todo elemento iconográfico tiene entonces un contexto y una razón de ser.

Lamentablemente en arqueología, las manifestaciones iconográficas no siempre llegan a nosotros en forma completa, sumando la integridad temática de sus partes, ni en su contexto original. Por el contrario, suelen aparecer de un modo fragmentado y abreviado, dificultando nuestra aproximación a los significados y contenidos sociales que se hallan detrás. Por ello, a decir de Makowski: «el 'contexto iconográfico' tiene que ser reconstruido» (Castillo 1989: 12).

A pesar de las dificultades para la recuperación de contextos iconográficos completos, se debe tener siempre presente que el fenómeno iconográfico como tal se origina en su forma general con una organicidad temática (dada por el contenido social). Es decir, bajo un orden temático o conceptual específico y coherente. Ello hace posible que se pueda descomponer en unidades analíticas menores que conserven un orden y una estructura jerárquica dentro de los contenidos temáticos.

### *La iconografía como lenguaje*

En principio debemos entender a la iconografía como una forma gráfica de expresión, por ello, su composición, estructura y tratamiento corresponden a la de un tipo particular de lenguaje. Para exponer el proceso de producción iconográfica de un modo esquemático recurrimos a la teoría de la comunicación, cuyo proceso resulta ser análogo. Al explicar el proceso de la comunicación se acude siempre al cuadro de flujos que relaciona a un emisor «A» con un receptor «B», donde el nexa entre ambos es el lenguaje (sea fonético, gráfico, Morse, cinematográfico, escrito, etc.).

El emisor «A» al ubicarse al inicio de la secuencia, cumple un doble papel, ya que resulta ser receptor y emisor a la vez. Este se nutre de los fenómenos del medio externo a través de sus órganos sensoriales y su capacidad de asimilación. Luego procesa la información y elabora un concepto, producto de su facultad de abstracción. Este concepto al ser transmitido se convierte en mensaje y se manifiesta físicamente mediante una forma particular de lenguaje. Para

que el mensaje sea comprendido en su integridad por un receptor «B», es preciso que este público sea instruido en el uso del lenguaje. De esta forma se puede dar inicio nuevamente al proceso.

Queda entonces elaborado el esquema del proceso de comunicación de la siguiente forma: Causa – Emisor «A» – Mensaje – Lenguaje – Receptor «B». Donde la *causa* responde a los fenómenos extrasomáticos (realidad social concreta); en el *emisor* juegan una serie de factores e intereses internos y se produce una primera interpretación de los hechos (primera abstracción); el *mensaje* surge como producto de una elaboración intelectual (realidad social abstraída); el *lenguaje* es el vehículo particular de la comunicación (realidad graficada abstraída); y finalmente el *receptor* reinterpreta el mensaje recibido según sus habilidades en el uso del lenguaje e intereses particulares (segunda abstracción).

La producción iconográfica sigue una secuencia similar, donde el factor causal está representado por la realidad social como fenómeno extrasomático. En ella se ventilan los fenómenos sociales ya sean de orden político, económico, ideológico, militar, ritual, etc., y son los que van a caracterizar en su forma general el tema iconográfico. El emisor «A» de la secuencia anterior puede ser encarnado en este caso por una clase o estamento social, como el grupo de individuos que comparten determinado tipo de intereses económicos, políticos, sociales, espirituales, étnicos, etc. Estos toman de la realidad social lo que les atañe para dar respuesta a determinado problema. Ello implica una selección de hechos, su transformación (interpretación, abstracción) y satisfacción de intereses. De otro lado, el mensaje, en este caso, responde a los intereses en juego, lo que se busca y al público al cual va dirigido. Para ello se elabora un concepto que responde al tema de interés. El medio o lenguaje seleccionado también debe responder a dichas necesidades. No es lo mismo informar por internet o TV de cable que informar por diarios baratos o TV abierta. Responde al público de interés y a las necesidades y posibilidades de comunicación. Para este caso específico se estudia el lenguaje iconográfico como vehículo o medio particular de comunicación. Finalmente, el receptor reinterpreta el concepto comunicado según sus habilidades en el lenguaje e intereses personales. Este último eslabón de la secuencia no encuentra cabida en nuestro análisis, pues, a partir de aquí, se inicia un nuevo fenómeno que escapa a nuestro interés inmediato. Por el contrario, desde el punto anterior (lenguaje iconográfico) se puede iniciar el análisis en forma regresiva siguiendo los mismos pasos de un modo inverso.

**El lenguaje iconográfico:** todo lenguaje como medio material y tangible de expresión tiene una forma, una estructura y cumple una función. Estos componentes analíticos son muy útiles a la hora de interpretar los contenidos o

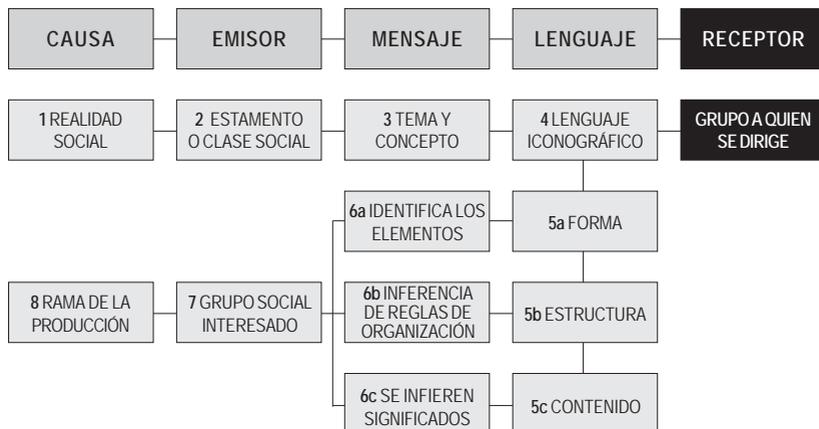
significados iconográficos. Además, nos permite estructurar el análisis de un modo segmentado, secuencial, jerárquico y orgánico a la vez.

Al descomponer un todo iconográfico en elementos constitutivos (con el objeto de descubrir los significados sociales que se encuentran detrás), se deben buscar unidades formales de significación. Estas son entidades iconográficas compuestas por un conjunto de rasgos y atributos característicos que le otorgan un significado propio. Esto quiere decir que resultaría inútil para este tipo de análisis descomponer y subdividir los elementos o unidades formales en un sinnúmero de rasgos y atributos al punto que pierdan su propio significado. Ello sólo encontraría razón de ser, si se buscara establecer una tipología y patrones de cambio cultural, mas no para efectos de significación social. Las unidades formales de significación (análogas a las palabras en un texto) deben ser identificadas como elementos iconográficos reconocibles, ya sea un personaje, una planta, un animal, un símbolo, etc., pues los rasgos y atributos (en caso análogo al de las letras) son útiles solo para identificar y definir a la entidad iconográfica y no se deben convertir en una más.

Al lenguaje iconográfico le corresponde un orden estructural, en el que se manejan reglas de organización interna. Ello permite que se exprese en forma ordenada y coherente, facilitando su lectura al entendido. Generalmente los elementos (al igual que las oraciones en la gramática) se agrupan en unidades escénicas. La ubicación de cada unidad responde a reglas precisas que organizan las unidades escénicas en forma secuencial, jerárquica y orgánica. Este orden permite que se definan los conceptos tratados en la unidad-tema y cumplan una determinada función. Al identificar los elementos iconográficos o unidades formales de significación y descubrir las reglas que intervienen en su organización, conformando unidades escénicas, es preciso inferir los contenidos que se encuentran detrás de las formas del lenguaje iconográfico. Ello tiene que ver con la función que desempeñó el concepto elaborado dentro del proceso de comunicación. Es decir, los intereses a los que responden y a quién va dirigido el mensaje. Ya que tiene que ver con la intencionalidad en el origen del mensaje, no puede escapar su autoría a un estamento o grupo social interesado. A partir de aquí, el tipo de inferencias trasciende el nivel inductivo y analógico que se puede desprender del soporte u objeto material en el que se plasman las iconografías.

La teoría general debe orientar los procedimientos por los cuales se arrije a la definición del tema general e interpretación del significado de los conceptos elaborados por el grupo social que creó las formas iconográficas como un lenguaje. (Cuadro 1)

CUADRO 1: ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN ICONOGRÁFICA



#### ORGANIZACIÓN DEL MADERO TALLADO

Se trata de un poste cilíndrico de 2.34 metros de longitud por 0.21 m y 0.17 m de diámetro máximo y medio respectivamente. Su larga estructura fue dividida en tres cuerpos o secciones manifiestamente disímiles. El cuerno superior (de 0.56 x 0.21 m) muestra la efígie de un individuo bifronte de pie, tallada en bulto o volumen. El cuerno central (de 1.21 x 0.17 m) presenta en cambio un conjunto de figuras organizadas en un complejo iconográfico, que se desarrollan en toda la superficie cilíndrica del poste mediante profundas incisiones. Finalmente, el cuerno inferior (de 0.56 x 0.13 m), también de forma cilíndrica, no exhibe decoración.

#### *Cuerpo superior*

Es, sin duda alguna, la sección del poste que ha llamado más la atención de los investigadores y público en general. Se trata de una escultura antropomorfa tallada en bulto, que representa a un individuo bifronte con rostros que miran en direcciones opuestas. En realidad dos personajes unidos por la espalda, donde cada mitad posee atributos propios que los singularizan.

Como ya fue señalado, diversos investigadores han afrontado con anterioridad esta misma problemática. Uno de los estudios más minuciosos fue realizado recientemente por Dulanto, quien describe y sintetiza en un cuadro las principales semejanzas y diferencias entre ambos personajes, a quienes deno-

mina A y B. Para ello, subdivide ambas figuras en seis segmentos comunes en cada cual, como: tocado, cara, torso, faldellín, piernas y tobillo, y pies (Dulanto 2002: 164). Como esta síntesis se deriva de las cualidades del objeto mismo, su condición es incuestionable. Además de remitir al lector a ese documento, conviene detallar los principales rasgos asociados a cada personaje y señalar la organización de los mismos.

La escultura bifronte representada en el cuerpo superior se conforma por dos personajes de pie unidos por la espalda. A pesar que comparten características generales, pueden ser trabajados individualmente.

**Personaje A:** se trata de un individuo de pie y vista frontal, coronado con un gorro o tocado ornamentado por un doble haz de arcos unidos en la base y que penden en direcciones opuestas. El rostro muestra los dientes y las orejas portan aretes en forma de disco. En el torso porta una especie de pectoral sostenido en los extremos superiores por dos cabezas de animal, de los hombros penden dos cintas bifurcadas unidas a discos en los extremos, y entre estas y el pectoral central dos pequeñas mazorcas de maíz completan el cuadro. El faldellín está representado por tres bandas horizontales: una superior que representa un cinturón con diseño de triángulos, la intermedia consta de cuatro mazorcas alineadas y la inferior por una banda simple. Finalmente, las piernas muestran una tobillera con adorno similar al del cinturón.

**Personaje B:** el segundo individuo presenta un gorro decorado con seis cabezas de ¿serpiente? dispuestas verticalmente de abajo hacia arriba sobre una angosta banda horizontal. El rostro no presenta mayores diferencias con el del personaje A. En el torso, sin embargo, exhibe sólo dos bandas verticales aserradas. El faldellín principia en un cinturón simple y remata con cuatro cabezas de serpiente que a decir de Dulanto y con justa razón, podrían ser seis si se toma en consideración las que cubren la mano derecha. También se encuentran dispuestas verticalmente, pero en este caso miran de arriba hacia abajo. Finalmente, las piernas y tobillos se encuentran decorados por un doble haz de arcos sujetos al tobillo similar al del gorro del personaje A.

Por último hay que destacar que ambos personajes sólo presentan el brazo derecho, y en cada uno portan objetos que guardan coherencia con el conjunto de elementos que atavían al personaje. El brazo derecho del personaje A porta una cinta bifurcada a cuyos extremos se adhieren dos discos similares a los que penden de sus hombros. Mientras que el brazo derecho del personaje B porta dos cabezas unidas por el cuello, similares a las que se representan en el gorro y faldellín.

La definición cabal del significado de la distribución, organización y rasgos contenidos en cada personaje sólo puede ser comprendida en función de sus

relaciones con la iconografía contenida en el cuerpo central del poste. A pesar de ello, podemos comentar algunas observaciones que se muestran evidentes.

Por ejemplo, el personaje A está representado sustancialmente por atributos como: mazorcas y espigas de maíz, en el faldellín, torso y tocado respectivamente; cintas bifurcadas de cuyos extremos penden discos (¿boleadoras?) en la mano derecha y hombros, y bandas anchas con diseño de triángulos en el cinturón y tobilleras. Mientras que el personaje B porta casi exclusivamente cabezas de serpiente en el gorro, faldellín y mano derecha; en el torso y piernas lleva bandas verticales aserradas y arcos bifurcados respectivamente. La interpretación del significado de la organización de estos elementos lo dejamos para más adelante.

### *Cuerpo central*

El cuerpo central del madero tallado exhibe un «contexto iconográfico» complejo, que a nuestro entender se trata de uno de los pocos y raros ejemplos que desarrollan una unidad temática completa en un solo soporte. El diseño se encuentra constituido por seis segmentos horizontales, de los cuales los cuatro inferiores están claramente delimitados por una fina incisión, mientras que los dos segmentos superiores irrumpen la división horizontal pero conservan escénicamente su identidad. A primera vista se presenta como un todo caótico, por lo que es imprescindible descomponer analíticamente la generalidad en un conjunto de elementos identificables y discernibles por sí mismos. Posteriormente se definirá la organización y vínculos que establecen unos con otros formando unidades escénicas al interior de la composición.

Es realmente difícil identificar clases de objetos o elementos «etéreos» sobre la base de un conjunto de rasgos, atributos o características asociadas sin caer en la tentación de adjudicar valores de tipo formal, nominal y funcional. Por ello, y en este caso, no pretendo limitar en adjetivos cada uno de los elementos identificados como unidades formales de significación, pues, considero que ello facilita la identificación visual del conjunto que finalmente es lo que se busca.

### IDENTIFICACIÓN DE UNIDADES FORMALES

Como ya se explicó anteriormente, el método de análisis iconográfico consiste, en primera instancia, en descomponer el todo iconográfico que se presenta complejo y confuso e identificar unidades formales de análisis con significado propio.



Iconografía del cuerpo central del madero tallado.  
Desarrollo del tema del oráculo del maíz.

En este caso particular las unidades formales están representadas por elementos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, objetos, etc., cuya personalidad iconográfica se encuentra definida por los rasgos y atributos que los caracterizan y la ubicación jerárquica y secuencial que les corresponde dentro de la composición iconográfica. (Lámina 1)

**Camélidos:** está representado en primer término por la imagen de un mamífero cuadrúpedo visto de perfil. En tres oportunidades se les grafica de cuerpo entero (Fig. 3, 11 y 18) y en otras cuatro se ilustra sólo su cabeza (Fig. 14 y 15). A pesar de ello es factible de ser identificado con precisión, pues existen rasgos característicos que lo definen. El primero y más claro es la presencia de dientes rectangulares o planos (de herbívoro) dentro de un hocico de cavidad cuadrangular. Este atributo permite diferenciarlo de los carnívoros como el cánido o felino. Un segundo rasgo es la orientación de su mirada hacia la izquierda, que muestra una clara oposición al cánido. Tercero, la nariz es mostrada con una o doble comisura. Cuarto, el cuerpo expone una decoración basada en círculos y un rombo o cuadrado. Quinto, se le ubica preferentemente en asociación con mazorcas de maíz (Fig. 14). Probablemente se trate de la representación de una llama.



FIG. 3



FIG. 11



FIG. 18

**Cánido:** estos son representados por la imagen de un mamífero cuadrúpedo visto de perfil. Sólo en dos oportunidades se les grafica de cuerpo entero (Fig. 8 y 17) mientras que en otras ocho se ilustra su cabeza. Al igual que el camélido es fácil de identificar, sobre todo en oposición a este. En primer lugar, se diferencia porque luce largos colmillos de carnívoro y tiene la abertura de la boca casi triangular. Segundo, su mirada se dirige preferentemente hacia la derecha. Tercero, la nariz muestra una o ninguna comisura. Cuarto, el cuerpo exhibe una decoración basada en triángulos (que le resultan casi privativos) y círculos. Quinto, finalmente las cabezas se suelen ubicar entre segmentos cuadrangulares y arcos de bandas simples y aserradas (Fig. 10, 12, 13, 15 y 16). Es probable que se esté representando un zorro antes que un felino como se expondrá más adelante.

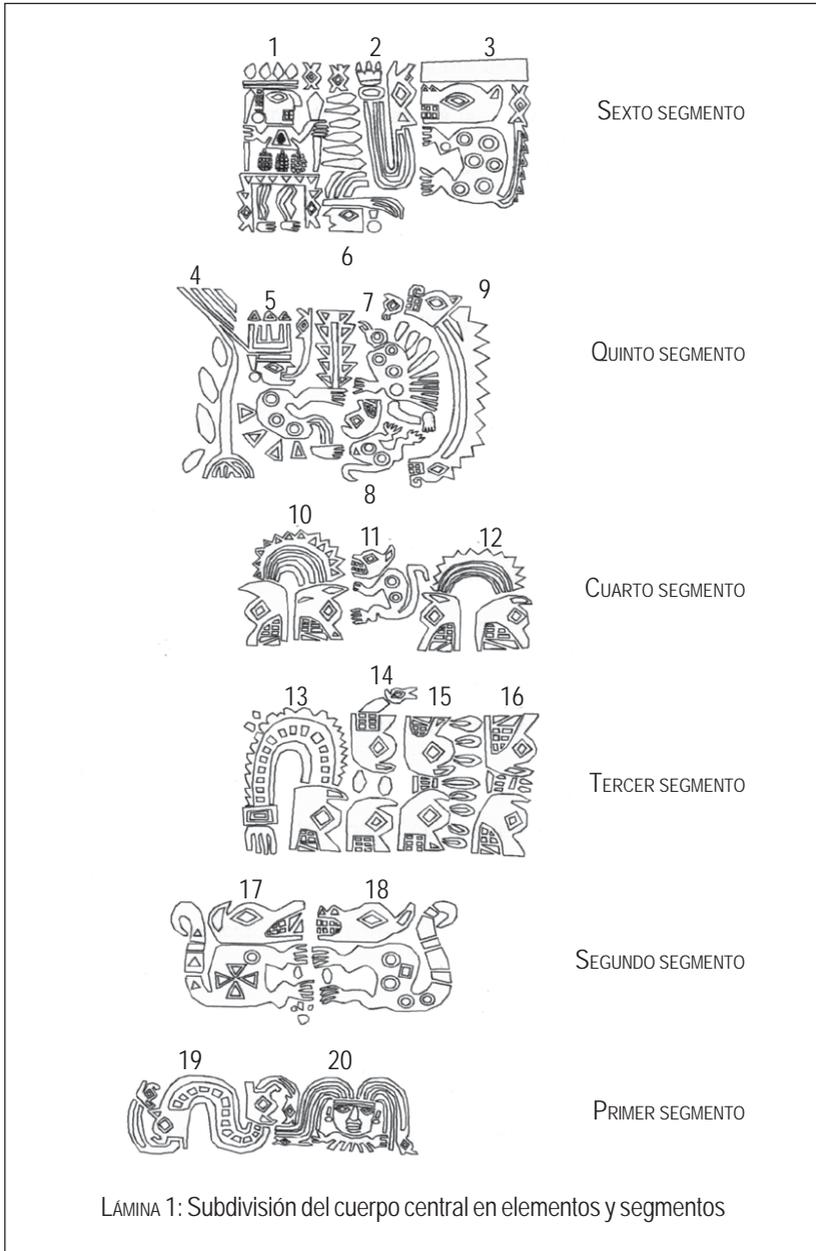


LÁMINA 1: Subdivisión del cuerpo central en elementos y segmentos



FIG. 8



FIG. 17

**Pezuñas y patas:** son dos elementos que se encuentran aparentemente sueltos y con una identidad hasta ahora no bien definida. Las imágenes complementan a otras figuras principales (Fig. 15, 16 y 17). Las primeras se ubican entre las figuras 15 y 16 y guardan semejanza con la huella dejada por las pezuñas de los camélidos. Estas se caracterizan por estar conformadas únicamente por dos dedos unidos en el extremo proximal formando un talón y terminan en una garra. La otra imagen (complemento de la Fig. 17) corresponde a la huella dejada por la pata de un mamífero carnívoro (posiblemente la de un cánido), que se caracteriza por su conformación en base a almohadillas, una central e inferior, y otras pequeñas y periféricas que corresponden a los dedos o garras.

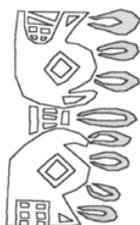


FIG. 15



FIG. 17

**Piel:** los ejemplos anteriores nos permiten observar que es posible el uso de íconos simplificados para referir ciertos atributos de los elementos identificados. En última instancia, la adjudicación de valores está definida por el contexto y asociación en el que estos aparecen. Ello nos permite inferir que los rasgos compuestos por líneas en curva, delgadas y paralelas, simples o aserradas, que inscriben rectángulos alineados y unen cabezas de cánidos en sus extremos, corresponden a las pieles de este animal (Fig. 10, 12, 14, 15 y 16). De otro lado, esta misma representación en forma de arco, que en un extremo lleva una cabeza de camélido o de cánido y en la otra lleva una borla decorada (Fig. 2 y 13), nos recuerda el trabajo en pieles para cubrir personajes encumbrados. Estas dos últimas figuras pueden estar en relación con uno de los atributos principales del conocido «grifo de Pachacamac».



FIG. 10



FIG. 12

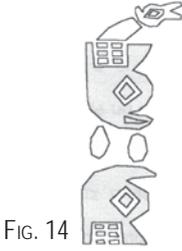


FIG. 14

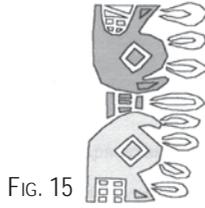


FIG. 15

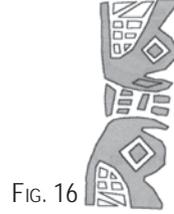


FIG. 16



FIG. 2

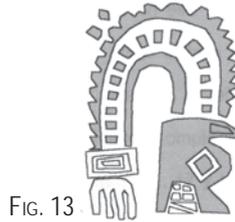


FIG. 13

**Ave carroñera:** este animal se define por mostrar la imagen de una figura de pie (Fig. 7), con cabeza redonda, pico torcido o encorvado y ojo circular. Es la única representación en todo el cuadro con este tipo de ojo por lo cual se define como uno de sus atributos exclusivos. De la parte superior del dorso se desprenden cuatro apéndices en forma de plumas de un ala. Mientras que de la parte inferior del dorso se desprenden otros cuatro apéndices bifurcados en forma de cola de ave. El cuerpo se encuentra decorado por cuatro círculos incisos. Finalmente, un elemento llama la atención al no guardar coherencia con el modelo general de las representaciones de animales. Se trata de la prolongación de una suerte de pierna de apariencia humana que surge del extremo inferior del abdomen del ave. Podría estar indicando el uso de la piel del ave para cubrir a un personaje, o simplemente para destacar su particularidad como caminante bípedo.

Creemos que la figura alude a la representación de un carroñero como el cóndor andino o el gallinazo costero, antes que a la de un ave de presa o de rapiña.

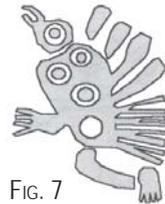


FIG. 7

**Planta de maíz y mazorcas:** estos especímenes se encuentran preferentemente acompañando o como complemento de otros diseños (Fig. 1, 14 y 17-18). En solo una ocasión se muestra la representación completa (Fig. 4), en ella se puede apreciar claramente todos los atributos de una planta de maíz como el tallo y raíces, largas hojas y mazorcas (choclo envuelto en la panca) y, por último, una prolongada espiga en el extremo superior. El haber podido identificar el espécimen completo de la planta de maíz, nos facilita el correlacionar la forma de las figuras 1, 14, 17 y 18 con mazorcas que acompañan a distintos personajes. Un caso particular constituye la representación de choclos (con los granos visibles) como parte del atuendo del personaje representado en la figura 1.



FIG. 4

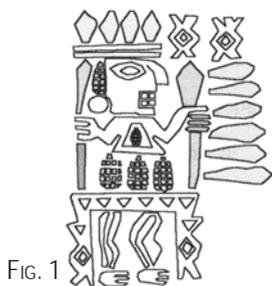


FIG. 1



FIG. 14



FIG. 17, 18

**Camélido parlante:** Este segundo elemento (Fig. 19) guarda muchas semejanzas con el anterior, sin embargo, también hay rasgos característicos que los pueden definir como entidades disímiles. En primer lugar, ambas presentan un cuerpo alargado y cabezas en los extremos, con una de ellas separada del cuerpo por una incisión. En este caso particular el cuerpo es en forma de «S», con decoración de rectángulos alineados sin bordes aserrados. Las cabezas poseen bocas de cavidad cuadrangular sin dientes y nariz en forma de voluta. Del interior de la boca de ambas se extienden largos apéndices bifurcados con extremo cefálico (serpiente de la palabra), como en actitud de hablar. Posiblemente esté simbolizando esta facultad oral.



FIG. 19

**Camélido de dos cabezas o arco del cielo:** este elemento (Fig. 9) se presenta como una figura vertical alargada y curva, con el lado derecho aserrado. Dos cabezas de camélido delimitan ambos extremos. La cabeza inferior se grafica en forma continua a la longitud del cuerpo, mientras que la cabeza superior se encuentra separada por una incisión que segmenta la figura.

El hocico de estas cabezas posee dientes cuadrangulares dentro de una cavidad de forma similar, como la de todos los camélidos vistos anteriormente. De otro lado, la nariz se presenta en forma de voluta, y de la boca de la cabeza superior se desprende un apéndice bucal.

Posiblemente se esté representando a la bóveda celeste o arco del cielo al igual que en la iconografía Lambayeque de la costa norte y norcentral.

**Serpiente de la palabra:** se trata de un pequeño elemento de forma variable en su representación (Fig. 1, 5, 9, 14, 19 y 20). Se ilustra como un

largo apéndice bifurcado o simple con un extremo cefálico. La cabeza se puede mostrar unida o separada del apéndice. Y finalmente, se sintetiza la figura y sólo se representa la cabeza de boca triangular sin dientes. Al parecer se trata de una versión reducida y sintética del elemento anterior, en la que desaparece el cuerpo en forma de «S» y sólo se grafica el apéndice bucal con la misma significación. Su definición y denominación se infiere además por la asociación en la cual aparece recurrentemente, ya sea junto a entes antropomorfos o camélidos.

**Oferente:** se trata de un personaje antropomorfo, frontal y representado solo a partir de la mitad superior (Fig. 20). Se encuentra colocado de frente, con los brazos abiertos y extendidos. En la cabeza porta un par de orejas circulares y una vincha delgada en la frente. Los cabellos son el atributo más resaltante de este personaje, pues lleva un peinado con raya al medio y los cabellos

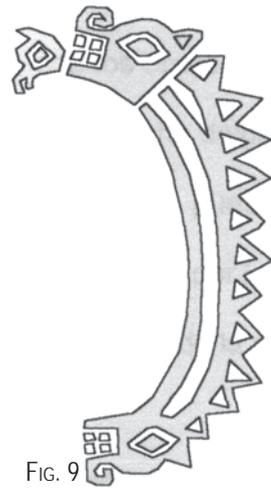
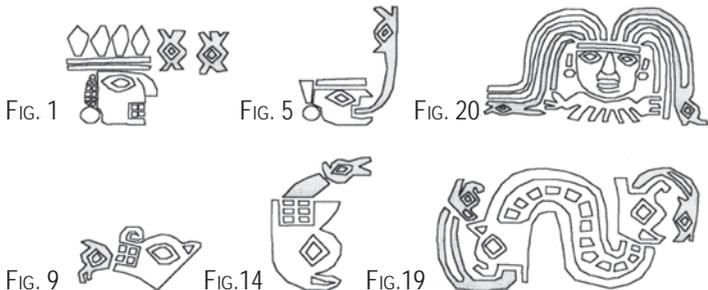


FIG. 9



forman un haz de cuatro líneas por lado. Y un par alterno de cada mitad concluye en una cabeza de animal (serpiente de la palabra). Este personaje se ubica en el extremo inferior derecho de la composición en clara oposición al tercer personaje u oráculo (Fig. 1) que se ubica en el extremo superior izquierdo, comenzando el cuadro.



**Mediador:** está representado por un personaje antropomorfo colocado de perfil que mira a la derecha (Fig. 5). Se encuentra en posición flexionada con la pierna en cuclillas y en el brazo sostiene una suerte de báculo aserrado. En el cuerpo presenta decoración de círculos incisos y un triángulo en el brazo. Del dorso se prolongan triángulos como representando alas, en forma similar a la del ave de la figura 7. En la cabeza lleva orejeras circulares unidas a un rectángulo superior y una vincha delgada. Sobre la vincha y la orejera porta una corona de cinco puntas rematada en tres triángulos. Un elemento particular es que la base de la corona se une a la espiga del maíz de la figura 4 mediante una línea prolongada. Finalmente, del interior de la boca del personaje se desprende un apéndice que culmina en una cabeza, denominada serpiente de la palabra. Otro elemento que con certeza se puede



catalogar con la misma denominación (mediador) es el de la figura 6. En este caso solo se representa la cabeza y tocado del personaje. Se encuentra de perfil pero mirando en sentido opuesto (a la izquierda), lleva orejera circular unida a un rectángulo superior al igual que en el caso anterior. En la frente se ciñe una vincha con flecos y sobre ella resalta un tocado de tres plumas, o la corona vista de perfil. En este caso no tiene actitud de hablar y puede ser una versión resumida o simplificada del anterior.

**Oráculo:** se trata de la figura de un personaje antropomorfo de cuerpo entero colocado de frente, pero con la cara y los pies mirando a la derecha (Fig. 1). En los brazos abiertos y extendidos sujeta un par de báculos. En el torso lleva una especie de pectoral trapezoidal con la figura de un choclo inscrita al centro, mientras que a la altura del abdomen penden verticalmente tres choclos como elemento decorativo. En la cintura se ciñe un cinturón decorado con triángulos, del cual se suspenden dos cabezas de animal. En la cabeza –que se encuentra con el rostro de perfil– la boca cuadrangular muestra los dientes. Este rasgo solo se había apreciado hasta el momento en la representación de animales y en los personajes del cuerpo superior. También posee una orejera circular unida a un choclo en el extremo superior. Y en la cabeza porta un tocado o corona compuesta por dos bandas delgadas y paralelas a las que se superponen cuatro rombos semejantes a las mazorcas del maíz.

Como elementos externos al personaje se aprecian seis mazorcas de maíz que aparentemente emanan de él. Por último, sobre las mazorcas se ubican dos pequeñas cabezas zoomorfas como una versión resumida de la serpiente de la palabra.

Este personaje se halla en estrecha correspondencia con los personajes «A» y «B» del cuerpo superior del madero tallado. Las semejanzas se dan a nivel gráfico y conceptual.



FIG. 1

## REGLAS DE LA ORGANIZACIÓN ICONOGRÁFICA

Para lograr identificar las reglas de organización que sustentan el orden estructural de toda composición iconográfica, es preciso descubrir su configuración en unidades escénicas secuenciales, que manifiesten un orden jerárquico y temático. En este caso en particular, la estructura misma del madero nos proporciona la pauta inicial del ordenamiento, ya que el cuerpo central se encuentra subdividido en seis segmentos horizontales y al interior de estos se aprecian las reglas fundamentales. A su vez, esto nos facilita (como se verá más adelante), el que puedan ser agrupados en pares, de modo que se identifique la asociación de unidades escénicas por el desarrollo de un concepto definido dentro del tema tratado.

La pauta para la organización del espacio y tratamiento de conceptos está dada por el uso de figuras en oposición gráfica y funcional. Pueden formar pares con atributos opuestos, o géneros complementarios. Es decir, forma y contenido se oponen gráficamente y se complementan a nivel de función.

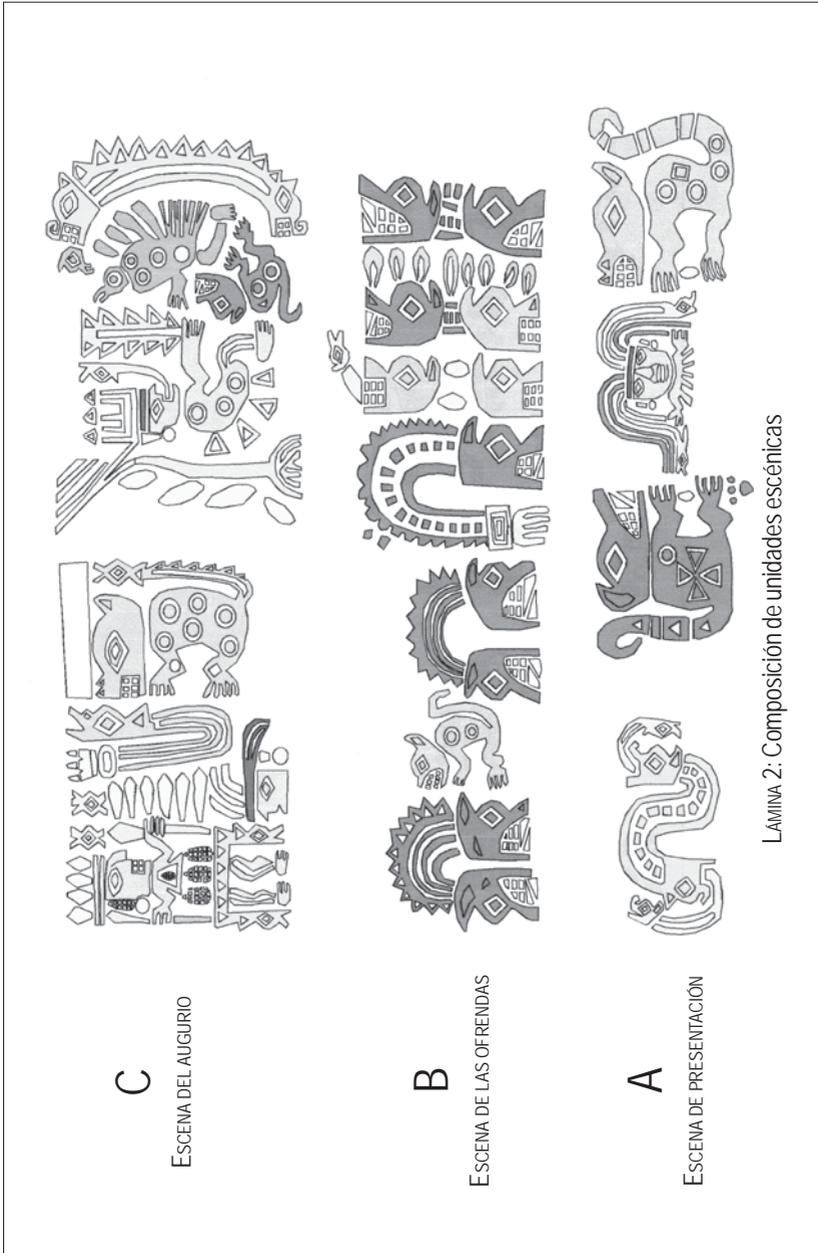
Una segunda norma que rige esta composición es el uso de unidades formales o elementos que muestran todas sus cualidades, lo que permite su identificación cabal. Junto a ellas, se grafican versiones simplificadas. En este último caso, la función significantes está dada por el contexto en el cual se encuentra cada elemento simplificado.

El tercer criterio de organización se refiere a que las unidades formales revelan un orden jerárquico, sea cuantitativo como cualitativo. Los elementos análogos en género presentan un orden cuantitativo que va de lo complejo a lo simple. Es decir, se muestran las figuras enteras y su descomposición gradual en los atributos que los definen. Por ejemplo, camélido parlante–serpiente de la palabra–cabecitas; planta de maíz–tallo–mazorcas–choclos; y cánido completo–piel–pata. Por otro lado, la identidad de los personajes puede presentar un orden jerárquico a nivel cualitativo, como por ejemplo en la relación oferente–mediador–oráculo.

Finalmente, la estructura total de la composición se halla organizada por escenas (compuestas por pares de segmentos) dispuestas en un orden secuencial, donde las unidades escénicas complementan sus contenidos.

Aparentemente la lectura ordenada de la composición iconográfica se realiza de abajo hacia arriba.

Emprenderemos el análisis por la descripción de cada uno de los segmentos del diseño (comenzado por el extremo inferior) acotando las asociaciones iniciales. (Lámina 1).



LAMINA 2: Composición de unidades escénicas

**Primer segmento:** se ubica en el extremo inferior de la composición. Está compuesto por dos elementos, un personaje antropomorfo (oferente) y una serpiente de dos cabezas (camélido parlante) con apéndices bucales (serpiente de la palabra). Ambos elementos presentan largos apéndices terminados en una cabeza. Pero, mientras que los del cabello del oferente miran a la derecha, los apéndices bucales del camélido parlante se oponen y miran hacia la izquierda. Además la forma en la que se presentan ambos elementos complementan los espacios y muestran armonía y continuidad en la composición del cabello con el cuerpo ondulante en serpiente.

La postura del oferente da la sensación de hablar implorando hacia arriba, y el cuerpo ondulante del camélido parlante estaría simbolizando su expresión oral.

**Segundo segmento:** está compuesto por dos elementos: un camélido y un felino. Ambos, de cuerpo entero y de perfil, se encuentran en oposición, reflejados frente a frente. Entre las patas sostienen mazorcas de maíz, como transportándolas y al pie de la pata del felino, una huella del mismo, como para que no queden dudas de su identidad. En este segmento se puede evidenciar claramente las diferencias formales existentes entre una y otra entidad.

La ubicación frente a frente entre animales de un mismo género es bastante común en la iconografía andina como acompañantes o transportadores de oferentes.

**Tercer segmento:** se encuentra conformado por cinco elementos o unidades formales. En primer lugar, se aprecian tres pares de cabezas (en oposición) unidas por el cuello. Los elementos vinculantes pueden ser mazorcas de maíz (para los camélidos) o rectángulos alineados (como simplificación de las pieles de felinos). Destaca una composición armónica que alterna, complementa y opone las cabezas de animales de distinto género. Un cuarto elemento está definido por una cabeza de felino, con un cuerpo alargado y curvo que remata en una borla. Finalmente, el quinto elemento se representa en forma vertical y está compuesto por cuatro pares de pezuñas de camélido.

Los cinco elementos componentes del segmento guardan coherencia a nivel formal y conceptual (pieles y extremidades de camélidos y felinos).

**Cuarto segmento:** se halla compuesto solo por tres elementos. Un camélido de cuerpo entero, flanqueado por dos pares de cabezas de felino unidas por un cuerpo largo, curvo y erizado (pieles de felino).

Al igual que en el segmento anterior se puede apreciar una coherencia conceptual y armónica en el tratamiento de las formas y del espacio. El empleo de pares opuestos en la composición es manifiesto a nivel de forma y género.



Narración iconográfica del oráculo del maíz

**Quinto segmento:** dentro de la composición total este segmento es el más complejo y heterogéneo. Está compuesto por cinco elementos. Una planta de maíz está unida por la espiga a la corona del mediador, quien a su vez porta un báculo semejante a un tallo o caña de maíz. Esto nos revela una primera asociación con dos pares opuestos y el mediador al centro. Frente a ellos un carnívoro se enfrenta a un ave en actitud de vuelo bajo una bóveda compuesta por un arco rematado en cabezas de camélido.

Dos elementos laterales (camélido de dos cabezas y planta de maíz) inscriben la composición principal. Posiblemente definen los extremos de un espacio no representado en los segmentos anteriores: cielo y tierra.

**Sexto segmento:** en el extremo superior se definen cuatro elementos: dos camélidos (uno de cuerpo entero y otro en forma de piel), la cabeza del mediador a los pies del oráculo y él de cuerpo entero y mostrando todos sus atributos. La mirada del oráculo se enfrenta a la del mediador y del camélido. Al centro del segmento una piel con borla, emanación de maíces y vírgulas de la palabra.

Su ubicación en el extremo superior puede implicar tanto el comienzo como el fin de la narración iconográfica. Sin embargo, corresponde a la escena más importante de la composición.

#### IDENTIFICACIÓN DE UNIDADES ESCÉNICAS

Hasta aquí se han identificado todos los elementos o unidades formales en sus distintas versiones y asociaciones características, junto a ellos se ha definido las reglas que determinan su organización al interior de la composición. Queda entonces por descubrir su organización en unidades escénicas. Desde nuestro punto de vista se trata de una narración, por lo tanto, las escenas se presentan en forma secuencial a nivel gráfico y de contenidos también concatenados y complementarios. En este caso no se aprecia un orden jerárquico de las unidades escénicas, sino más bien un orden funcional y conceptual.

Se han identificado tres unidades escénicas que estructuran el orden de la composición y definen el tratamiento de la unidad temática. El análisis ha revelado que se pueden agrupar los segmentos anteriormente reseñados formando grupos de a dos. De este modo, los contenidos adquieren coherencia y dan significación a las unidades escénicas permitiendo su organización en orden secuencial.

En este caso presentaremos el desarrollo escénico desde el extremo inferior al superior. (Lámina 2)

**Escena de presentación:** está conformada por el primer y segundo segmento. El significado debe ser inferido por medio de la analogía. Su lectura es

posible gracias a la comparación con unidades escénicas similares tomadas de la iconografía de la época Huari de otras regiones. Por ejemplo, Tello muestra una serie de elementos arquitectónicos decorados (como dinteles líticos a los que denomina pórticos), identificados en la costa y sierra de Huaraz, en los que se aprecia la figuras de un personaje frontal, de pie o sentado, con los brazos abiertos y dos apéndices serpentiformes que se desprenden de la cabeza. Estos personajes se encuentran flanqueados por dos felinos de perfil con la cara frontal. A esta unidad escénica la denomina «Divinidad antropomorfa custodiada por felinos» (Tello 1923: 230-235).

Es posible establecer una comparación formal entre los personajes y reconstruir su lectura escénica. El personaje al que denominamos Oferente exhibe varias semejanzas formales con la divinidad anteriormente reseñada. Del mismo modo, nuestro Oferente puede ser representado también (en una versión simplificada) custodiado entre los animales del segundo segmento, con lo que la escena queda completa. Sin embargo, la presencia del camélido parlante y las mazorcas de maíz ubicadas entre las patas de los animales le dan un cariz particular al tratamiento de la escena. Esto nos recuerda que hay un clamor presente, posiblemente vinculado al maíz.

Su asociación recurrente a pórticos de ingreso (de templos o edificios públicos) implicaría su conexión con el inicio de la secuencia narrativa. En este caso los animales «custodios» (cánido y camélido), transportan y ayudan al Oferente a ingresar a un nuevo espacio escénico. Estos se convierten entonces en el medio que faculta su ingreso y hace factible su pedido. La segunda escena permite entender con mayor claridad la identidad de los «custodios».

**Escena de las ofrendas:** está conformada por el tercer y cuarto segmento. Como ya se mencionó antes, estos dos segmentos guardan una estrecha relación formal y conceptual. Se representan principalmente cabezas (versión simplificada) de cánidos y camélidos, junto con sus pieles, pezuñas, mazorcas de maíz y una serpiente de la palabra que emerge de la cabeza de un camélido con cuerpo de mazorcas.

Este conjunto iconográfico puede ser interpretado en función de la escena anterior, como el conjunto de ofrendas (pieles trabajadas) que hacen posible el acceso de un personaje común, a un espacio simbólico y ritual más elaborado. En este caso también se repiten los símbolos del clamor del personaje (serpiente de la palabra y maíz) junto a los dos «custodios» que facultan su ingreso y hacen factible su pedido.

En los mitos de Huarochirí, Cunirraya premia al puma y al halcón (por haberle dado buenas noticias o señales) con el privilegio de bailar todos los años en una gran fiesta sobre la cabeza de quien lo mate. Mientras que al

zorro lo maldice y decreta que él y su piel sean botados como cosa sin valor. (Taylor 1987: 53-73). En este fragmento del mito serrano se puede ver la distinta valoración que se le da a determinados animales según la función que cumplen. Y por otro lado, la importancia simbólica y jerárquica de sus pieles y de quien las porte.

Los animales para el sacrificio y las pieles trabajadas como ofrendas, cumplen una función vinculada con la presentación del Oferente ante una entidad simbólica y funcional que ocupa una posición superior.

**Escena del augurio:** está conformada por el quinto y sexto segmento de la composición. En ella intervienen los dos personajes principales, el Mediador y el Oráculo. Uno encima del otro como poniendo de manifiesto un orden jerárquico. En el quinto segmento se aprecia al Mediador unido a la planta de maíz en actitud de diálogo o invocación, como transmitiendo el clamor del oferente ante el Oráculo. Este personaje es de gran importancia, pues, su representación puede estar relacionada con un ser principal de la iconografía Huari y Tiahuanaco, el «ángel alado», «figura de perfil con báculo» o «acompañante de perfil» (Cook 1994). Conserva casi todos los atributos que lo caracterizan bajo un tratamiento muy particular. Por ejemplo, su postura de perfil en cuclillas, un báculo en la mano (tallo de maíz), símbolo de palabra (serpiente), corona de cinco puntas (espiga de maíz) y alas en el dorso (representadas por triángulos). Muchos personajes de esta categoría se encuentran vestidos o cubiertos con pieles de animales que penden desde la cabeza. En este caso en particular dicho rasgo es reemplazada por una planta de maíz.

Frente al Mediador, bajo el arco del cielo, se produce una relación simbiótica muy frecuente entre aves y mamíferos. Tanto en la sierra como en la costa el vuelo circular del cóndor o de los gallinazos cuando avistan una presa, alertan a los mamíferos carnívoros como el zorro, quien va a su encuentro en búsqueda de carroña. Este contexto pudo ser avistado fortuitamente por el Mediador, o estrictamente programado por los aurispices (mediante la deposición de animales muertos) para efectuar la lectura en el vuelo del ave y desarrollar un vaticinio. Cronistas como Pedro Pizarro señalan que en Pachacamac los sacerdotes depositaban cargas de sardinas en la explanada del templo para alimentar a los gallinazos. Mientras que Santillana señala que la zorra era un animal venerado en la costa y que había una zorra de oro a la entrada de Pachacamac (Rostworowski 1989). Ambos animales, gallinazo y zorra, forman parte del culto heliaco de Pachacamac durante los períodos tardíos de la historia prehispánica.

El Arco del Cielo en el que vuelan los gallinazos es un elemento frecuente en la iconografía de la costa norte y norcentral. Simboliza el cielo y marca la línea divisoria entre dos mundos o dos espacios físicos y simbólicos. Al igual

que el Oferente precisa de las ofrendas para acceder al augurio, el Mediador hace uso del sacrificio como medio para acceder ante el ídolo (Oráculo). Por ello, de una de las cabezas de camélido del arco se desprende una serpiente de la palabra, y sobre ellas, en otro espacio simbólico, la versión simplificada del Mediador. En este caso no lleva el signo de la palabra en la boca, se encuentra a los pies del Oráculo y en actitud de oyente.

Ya propiamente en el sexto segmento y en el extremo superior de la composición solo aparecen el Mediador (al pie), un camélido de cuerpo entero y muy decorado, con una borla en la cola. Por su ubicación superior, posiblemente se trate del animal sacrificado que posibilitó el acceso al Mediador junto a él, una piel de camélido con una borla en la cola.

Finalmente, frente a ellos se encuentra el Oráculo mostrando los dientes con báculos en ambas manos, corona de cuatro mazorcas, cinturón de serpientes y orejeras, pectorales y banda de choclos como atributos. Sobre el personaje principal, dos cabezas de serpiente como expresando el augurio. Debajo de ellas, el personaje irradia pródigamente mazorcas de maíz a la vista del Mediador. Con ello el ciclo termina.

Sin embargo, aún cabe una pregunta: ¿cuál es la identidad del Oráculo? Al igual que en el caso del Mediador su identidad debe ser comprendida en la iconografía Huari-Tiahuanaco. En ella, Cook ha definido minuciosamente todos los rasgos y atributos que definen al «Dios de los Báculos» o «Deidad con Báculos» (Cook 1994: 184-185), y el grado de coincidencia que se advierte con nuestro personaje permite plantear que se trata del mismo ente.

El atributo de choclos y maíces que decoran al personaje principal de la composición definen su personalidad iconográfica. Es decir, esta unidad formal significativa a la que denominamos Oráculo, y que se identifica plenamente con la Deidad con Báculos de la iconografía Huari, muestra al maíz como un rasgo que lo singulariza en un atributo funcional que le resulta ser exclusivo: Oráculo del maíz.

**Personajes A y E del cuerpo superior:** en este momento es posible ya comparar los rasgos decorativos de ambos personajes del cuerpo superior con los atributos propios del Oráculo del maíz. Estos personajes se encuentran ataviados con espigas, tallos, raíces y mazorcas de maíz, junto con el signo de las serpientes de la palabra en el tocado y cinturón, al igual que el personaje denominado Oráculo en el cuerpo central. La coherencia iconográfica entre unos y otros es total, por lo tanto, es factible pensar que se trate del mismo personaje, con la misma identidad iconográfica.

Una vez más se respetan las reglas de organización del espacio. Por un lado, las figuras se oponen a nivel gráfico y, por el otro, los contenidos se

complementan a nivel conceptual. A estos rasgos (serpiente de la palabra y maíz) les corresponde una ubicación relevante dentro de la secuencia narrativa (cuerpo superior) y el personaje principal preside el orden jerárquico del madero tallado, tanto en el cuerpo superior como central.

Las miradas opuestas del personaje que tanto llama la atención y la imaginación de los investigadores, podría ser solo un recurso que respeta las reglas de organización del espacio.

#### INTERPRETACIÓN DE LOS CONTENIDOS ICONOGRÁFICOS

La secuencia de escenas y personajes que hemos identificado permite apreciar el tratamiento de conceptos esenciales en la composición de la unidad temática. Por un lado tenemos al Oferente en busca de un augurio, para lo cual ofrece bienes a cambio. Y de otro lado, el Mediador como aurrípice y vínculo con la deidad. Este caso nos transporta a un espacio ritual genérico, en el que se ofrecen determinado tipo de sacrificios para obtener determinado tipo de oráculos. Así, la función del Mediador llega también a ser especializada, según el oráculo al que sirve o se dirige. En este contexto el Oráculo del maíz debió haber sido solo uno más de los atributos de la Deidad con Báculos, y el Mediador ante el Oráculo del maíz, uno de varios entendidos que brindan servicios especializados. Así, el clamor del oferente puede llegar a ser diverso.

Según el calendario agrícola se puede llegar a pedir por lluvias, aplacar las heladas, buenas cosechas de maíz, papas, camote, etc. Ello implica también que pudo existir un oráculo para el ganadero, pescador, comerciante, artesano, etc., cada quien con un pedido particular y el ídolo con una representación gráfica con rasgos y atributos que le resulten excluyentes. Ello explica por qué el mismo personaje principal de la iconografía Huari y Tiahuanaco presenta variación en sus representaciones. Un mismo Dios y varios atributos. Diversos mediadores, un mismo culto y rito. Un oferente, distintos requerimientos. Debió existir un calendario con varios ciclos rituales a lo largo del conjunto de templos por los cuales se movilizaban los oferentes peregrinos.

El poste de madera tallada de Pachacamac exhibe en su composición un contexto iconográfico completo, a través del cual se pueden ordenar y entender los rasgos, elementos y unidades formales dispersas en la iconografía Huari y Tiahuanaco. Para ello, el factor ordenador resulta ser la unidad temática común, la sucesión narrativa de las unidades escénicas que desarrollan conceptos específicos y su composición particular en unidades formales con rasgos y atributos singulares y exclusivos.

El Oráculo del maíz significa el clamor de un pueblo de agricultores en búsqueda de cosechas pródigas y seguras ante su Dios. Significa también, la presencia de un dios proveedor y un culto diversificado, con especialistas hábiles en la observación de bioindicadores y de vaticinar augurios.

A pesar de que contamos con este extraordinario contexto iconográfico, la definición completa de los significados y la variación de los contenidos del tema aún no ha sido resuelta. Y la identificación de los ciclos rituales queda también por resolver.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARRIAGA, P. Pablo José de

1968 [1621] «Extirpación de la idolatría en el Perú». En: *Crónicas peruanas de interés indígena*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCIX, Madrid.

AMAT OLAZÁBAL, Hernán

1992 «Los yaros en la historia de Huarochirí». En: *Huarochirí ocho mil años de historia*, tomo I. pp. 67-116, Lima.

BANCO DE CRÉDITO

1985 *Huari. Culturas precolombinas*, colección Arte y Tesoros del Perú, Lima.

2001 *Los Dioses del antiguo Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima.

BAZÁN DEL CAMPO, Javier

1991 *Arqueología y etnohistoria de los períodos prehispánicos tardíos de la costa central del Perú*. Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Académico Profesional de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM.

BONAVIA, Duccio

1959 *Cerámica de Puerto Viejo*. Sobretiro de las Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia del Perú, 1958, Lima.

BUENO MENDOZA, Alberto Roger

1975 «Cajamarquilla y Pachacamac: dos ciudades de la costa central del Perú». En: *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, N° 36, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, D. F. México.

1978 «El señorío de Ichimay». En: *Revista Espacio*, año 1, N° 2, Lima.

1982 «El antiguo valle de Pachacamac. Espacio, tiempo y cultura». En: *Boletín de Lima*, año 4 N° 24, Lima.

1983 «El antiguo valle de Pachacamac. Espacio, tiempo y cultura». En: *Boletín de Lima*, año 5 N° 25, Lima.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca

1955 *La religión en el antiguo Perú*. Talleres Gráficos de Tipografía Peruana, Lima.

CASTILLO BUTERS, Luis Jaime

1989 *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

CIEZA DE LEÓN, Pedro

1986 [1550] *Crónica del Perú, segunda parte*. PUCP, Academia Nacional de la Historia, Lima.

1995 [1553] *Crónica del Perú, primera parte*. PUCP, Academia Nacional de a Historia, Lima.

COOK, Anita G.

1994 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Pontificia Universidad Católica. Fondo Editorial, Lima.

2001 «Las deidades Huari y sus orígenes altiplánicos». En: *Los Dioses del antiguo Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

DÁVILA BRICEÑO, Diego

1965 [1586] «Descripción y relación de la provincia de Yauyos toda, Anan Yauyos y Lorin Yauyos». En: *Relación Geográfica de Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, 4 Madrid.

DILLEHAY, Tom D.

1977 *Característica urbana y funciones económicas en Huancayo Alto, un sitio tardío en el valle del Chillón*. Seminario de Historia Andina Rural UNMSM,

1987 «Estrategias políticas y económicas de las etnias locales del valle del Chillón durante el período prehispánico». En: *Revista Andina*, año 5, N° 2, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de Las Casas, Cusco.

DULANTO, Jalh

2001 «Dioses de Pachacamac: el ídolo y el templo». En: *Los Dioses del antiguo Perú*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

DUVIOLS, Pierre

1973 «Huari y Yacuaz, agricultores y pastores, un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad». En: *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXXIX, pp. 153-191, Lima.

1984 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías Cajatambo, siglo XVIII*. Centro de Estudios Rurales Andinos, Bartolomé de las Casas, Serie Archivos de Historia Andina 5, Cusco.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar

- 1963 *Bosquejo histórico del pueblo de San Salvador de Pachacamac, el valle de Lurín y el pueblo de Pachacamac*. En: Departamento de Antropología, Facultad de Letras. UNMSM, Lima.
- 1974 «El templo solar de Paramonga y los acuarios de Pachacamac». En: *Boletín del IFEA*, Vol. 3-22, Lima.
- 1983 «Los señoríos de Yaucha y Picoy en el abra del medio del y alto Rímac, siglos XV y XVI». En: *Revista Histórica*, Tomo XXXIV, Lima.
- 1992 *Huarocharí y el Estado Inca. Huarocharí ocho mil años de historia*, t. I, Lima.

ESTETE, Miguel de

- 1968 [1533] *Relación del viaje que hizo el señor capitán Hernando Pizarro por mandato del señor Gobernador su hermano desde el pueblo de Caxamalca a Parcana (Pachacamac) y de allí a Jauja*. En: Biblioteca Peruana, incluida en la crónica de Francisco de Xerez, Primera Serie. ETA., tomo I, Lima.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

- [1609] *Comentarios reales de los Incas*.

GUERRERO Z. Carlos y Jonathan PALACIOS

- 1992 «Los orígenes del estilo Nievería en el valle del Rímac». En *Boletín de Lima* N° 21, Lima.

GONZALES HOLGUÍN, Diego

- 1989 [1613] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. UNMSM, Lima.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1993 [1613] *Nueva crónica y buen gobierno*. 3 tomos. Fondo de Cultura Económica, Lima.

HOCQUENGHEM, Ann Mari

- 1987 *Iconografía mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

IRIARTE E. Francisco

- 1960 «Algunas apreciaciones sobre los huanchos». En: *Antiguo Perú espacio y tiempo*, Ramiro Matos compilador, Editorial Juan Mejía Baca. Lima.

ISELL, William H.

- 2001 «Huari y Tiahuanaco, arquitectura, identidad y religión». En: *Los Dioses del antiguo Perú*. Colección, Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo

1982 «Pachacamac. Zonas de influencia». En: *Suplemento Dominical de El Comercio*, 21 de febrero de 1982, Lima.

1985 «Pachacamac». En: *Boletín de Lima*, N° 38, Lima.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo y Alberto BUENO

1970 «Breves notas acerca de Pachacamac». En: *Arqueología y Sociedad*, N° 4, Museo de la UNMSM, Lima.

LUMBRERAS, Luis Guillermo

1980 «El Imperio Wari». En *Historia del Perú*, Tomo II, Editorial Mejía Baca, Lima.

MAKOWSKI HANULA, Krzysztof

2001 «El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos». En: *Los Dioses del antiguo Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú. Lima.

MENZEL, Dorothy

1958 «Problemas del estudio del Horizonte Medio en la arqueología peruana». En: *Revista del Museo Regional de Ica*, año IX, N° 10, junio, Ica.

1968 *La cultura Huari*. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S. A., Lima.

MUELLE, Jorge; Robert WELLS

1939 «Las pinturas del templo de Pachacamac». En: *Revista del Museo Nacional*, t. IV, N° 1. Lima.

MUNICIPALIDAD DE SANTA EULALIA DE ACOPAYA

1992 *Huarochirí, ocho mil años de historia*. Lima.

PALACIOS, Jonathan y Carlos GUERRERO Z.

1992 «Potrero Tenorio: un enterramiento ritual de ofrendas del estilo Nievería en el valle del Rímac». En: *Pachacamac*, revista del Museo de la Nación. Año 1, Vol. 1, Lima.

PANOFSKY

1979 *Estudios en Iconología*. Alianza Editorial, Madrid

PAREDES BOTONI, Ponciano

1988 «Pachacamac. Pirámide con rampa» N° 2. En *Boletín de Lima*. N° 55, Lima.

1991 «Pachacamac. Murallas y caminos epimurales». En *Boletín de Lima*, N° 74, Lima.

PAREDES B. Ponciano; Régulo FRANCO

1987 «Pachacamac. Las pirámides con rampa, cronología y función». En: *Gaceta Arqueológica Andina*, año IV, N° 13, Lima.

PIZARRO, Hernando

1968 [1533] *Carta de Hernando Pizarro a la Audiencia de Santo Domingo*. En: Biblioteca Peruana, primera serie, tomo I, ETA, Lima.

PIZARRO, Pedro

1968 [15711] *Relación del descubrimiento y conquista de los reynos del Perú*. En: Biblioteca Peruana, primera serie, tomo I, ETA, Lima

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María

1977 *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, Serie Historia Andina, Lima.

1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Instituto de Estudios Peruanos, Serie Historia Andina, Lima.

1989 *Costa peruana prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

ROWE, John H.

1973 «El arte de Chavín; estudio de su forma y significado». En: *Historia y Cultura* N° 6, INC, Lima.

SHADI SOLÍS, Ruth

1982 «La cultura Nievería y la interacción social en el mundo andino en la época Huari». En *Arqueológicas* 19, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, INC, Lima.

1988 «La época Huari como interacción de las sociedades regionales». En: *Revista Andina*. Año 6, N° 1, Cusco.

SHIMADA, Izumi

1991 *Pachacamac archaeology: retrospect and prospect*. The University Museum of archaeology and anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.

STUMER, Louis

1954 «Antiguos centros de población en el valle del Rímac». En *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXIII, Lima.

1956 «Desarrollo de los estilos tiahuanacooides costeños». En *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV, Lima.

TAYLOR, Gerald

1987 [1598] *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. IEP-IFEA, Lima

TELLO, Julio C. y Próspero MIRANDA

1923 «Wira Kocho». En *Inca*, volumen I, N° 1, UNMSM, Lima.

1923 «Wallallo - ceremonias gentílicas realizadas en la religión cisandina del Perú central (distrito arqueológico de Casta)». En *Inca*, V: I, N° 2, UNMSM, Lima.

TORERO, Alfredo

1974 *El quechua y la historia social andina*. Universidad Ricardo Palma, Dirección Universitaria de Investigación, Lima.

UHLE, Max

1991 *Pachacamac*. A reprint of the 1903 edition by Max Uhle, The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.

VILLAR CÓRDOVA, Pedro

1982 *Arqueología del departamento de Lima*. Ediciones Atusparia, Lima.





SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE AGOSTO DE 2004,  
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DEL  
CENTRO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL E IMPRENTA DE  
LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
JR. PARURO 119. LIMA 1. TELEFAX: 428-5210  
E-MAIL: CEPEDIT@UNMSM.EDU.PE  
TIRAJE: 500 EJEMPLARES