

HACIA UNA INTERPRETACION RIGUROSA DEL ARTE ANTIGUO PERUANO

Patricia J. Lyon

Los datos históricos sobre las religiones peruanas prehispánicas son bastante incompletas, especialmente los referentes a las culturas costeñas. Y a raíz de la escasez de otros datos algunos investigadores han intentado de utilizar el arte antiguo para acercarse más a la comprensión de estas religiones. Si bien es cierto que mucho sino todo del arte antiguo se vincula a las creencias religiosas, la comprensión de éstas requiere algo más que el simple mirar un ejemplo del arte. Por la naturaleza del arte como simbología antigua es necesario primero ubicarla dentro de su cultura de origen y entonces estudiar su mundo de origen tanto natural como cultural. Sin tomar estas medidas se puede caer en una serie de errores, que pueden despistar al investigador. El propósito de este trabajo es indicar algunos de los errores más graves que han ocurrido en el pasado para ayudar a evitar su repetición en el futuro.

Quizás el aspecto del arte antiguo peruano que menos se menciona pero que mayor obstáculo pone a cualquier intento de interpretación, es el hecho de que casi no hay arte representacional a partir del ocaso del imperio Huari. Este evento ocurrió al final de la segunda época del Horizonte Medio (ca. 800 d.C.) o sea unos 700 años antes de los primeros datos históricos sobre las religiones andinas. Para complicar más aún el problema, todo el arte de la región del Cuzco, centro de la religión estatal de los Incas, es básicamente geométrico a excepción de la escultura de la cual queda poca. Estos hechos significan que no existe evidencia directa de la apariencia de las divinidades incas de quienes más datos históricos tenemos. Solamente pensar en los cambios que han ocurrido en religiones históricas en el lapso de 700 años es suficiente para indicar los problemas con que se confrontan los investigadores que intenten aplicar los datos históricos directamente a la interpretación del arte peruano antiguo o viceversa. En opinión de Ossio al hablar de las edades de Guamán Poma (Ossio, 1977, p. 49), "Esto sólo es posible dentro de una concepción estática del tiempo".

Puesto que el arte que consideramos se desarrolló durante unos cuatro mil años y en todo el territorio del Perú y parte de Bolivia, la necesidad de ubicar los estilos artísticos tanto en el tiempo como en el espacio debe ser obvia. La ubicación temporal es imprescindible, para no caer en torpes anacronismos tal como aplicar la iconografía del arte del estilo Nasca (ca.

500 a. C. a 500 d. C. en la costa sur) a la interpretación de la cultura inca o viceversa (por ejemplo, Zuidema, 1972). Además, el control de la cronología relativa permite el estudio de la naturaleza y dirección de las influencias culturales de una región a otra y también el control de los efectos del arcaísmo en el arte, que es un fenómeno bien difundido en el Perú antiguo.

La necesidad de prestar atención a la ubicación espacial debe ser igualmente obvia. Los pocos datos que tenemos sobre las religiones fuera de la región del Cuzco nos indican que además de ser diferentes de la religión oficial de los Incas, varían mucho entre sí. Así que claramente hay que tratar el arte que surge de estas distintas religiones en forma individual, y no caer en la trampa de usar el arte de una cultura para interpretar la religión de otra a pesar de ser las dos contemporáneas. Tanto el arte como la religión se relacionan íntimamente al medio natural de la cultura por lo cual la región geográfica donde se originan las manifestaciones simbólicas resulta ser un elemento importante en su interpretación. Tomando en cuenta las diferencias geográficas y culturales, podemos observar cambios en los elementos iconográficos cuando pasan de una cultura a otra, cambios que puedan ayudarnos a captar el pensamiento religioso de los antiguos.

De igual importancia con la ubicación espacio-temporal de un estilo es la comprensión de sus convenciones artísticas. Tal comprensión ayuda a evitar las interpretaciones etnocéntricas y simplistas. Un ejemplo de los problemas que pueden surgir por falta de entendimiento de convenciones artísticas se encuentra en las referencias frecuentes a la existencia de un "culto al felino" o "culto al jaguar" en las religiones del Perú antiguo (ver, p. ej., Benson, 1972). Todas estas referencias tienen que basarse en la interpretación del arte antiguo puesto que no hay ninguna indicación en los documentos históricos de la existencia de tal culto¹.

Aunque la identificación de elementos felínicos en el arte peruano empezó antes, sin duda fue el trabajo de Julio C. Tello que concretizó el concepto del culto al felino en el Perú (Tello, 1923, Introducción). Los trabajos de Tello han sido de suma importancia para la comprensión de las culturas antiguas del Perú, y su intento de interpretación de estas culturas fue un *tour de force* en su tiempo (Tello, 1923). Sin embargo, su insistencia en el origen selvático de la cultura Chavín junto con su no comprensión del significado de ciertas convenciones artísticas, le llevó más allá de la objetividad en cuanto a la importancia de los félidos. Siguiendo a Tello, otros autores han interpretado toda representación antropomorfa que ostenta colmillos exagerados como "seres felínicos" o algo por el estilo. Esta

1. La mayor parte del argumento que aquí presento formó el núcleo de una conferencia que dicté la primera vez en 1976 (Lyon, ms.).

tendencia ha sido reforzada, sin duda, por las frecuentes menciones de tales seres en la literatura sobre el arte antiguo de México y América Central. Así encontramos repetidas referencias a la "boca atigrada" y "rasgos felínicos" cada vez que se presentan elementos como colmillos o garras en los seres antropomorfos. Y muchas veces aun representaciones zoomorfas que no tienen nada de felino, llevan esa apelación (p. ej., Kano, 1979, pl. IIa-l, m, pl. XIVd).

No solamente se habla de un culto al felino, ya tomado por un hecho, sino que muchos autores dan otro paso más allá de los datos concretándose el objeto del culto en el jaguar. Esta idea ya se encuentra en los trabajos que de Tello hemos mencionado, pero sin duda se ha reforzado por lo mucho que se ha escrito sobre tal culto en Mesoamérica. En esa zona, la representación de un ser antropomorfo con colmillos exagerados se interpreta con frecuencia como la de un hombre-jaguar. Un artículo de mucha influencia en el estudio iconográfico mesoamericano se publicó en 1968 por Peter Furst, y lo menciono aquí porque con toda probabilidad sus ideas pronto aparecerán aplicadas al arte peruano. La tesis de Furst es que las representaciones ya mencionadas no son de divinidades, sino de chamanes que tienen la habilidad de transformarse en jaguares. Se documenta en muchos datos etnográficos, mayormente tomados de la selva sudamericana, referentes a tales chamanes. La idea merece consideración seria, pero caben unas aseveraciones. Si bien es cierto que en varios pueblos de la selva existen chamanes que creen cambiarse en jaguares, también, en muchos casos, pueden cambiarse en varios otros animales (Langdon, 1981, p. 107). O sea, el poner tanto énfasis en el chamán jaguar (descartando los otros animales) es tomar un dato etnográfico fuera de su contexto cultural para comprobar la existencia en el pasado remoto de otra cosa completamente distinta; porque, como anota Furst (1968, pp. 147-148), el hecho de que chamanes se cambian en jaguares no implica la existencia necesaria de un culto al felino. Y aunque el jaguar juega un papel importante en las creencias de muchos grupos selváticos, todavía no sabemos bien el significado de estas creencias, y nos corresponde obrar con cautela en la interpretación de un símbolo antiguo en base a un hecho etnográfico no bien entendido.

Volviendo al caso peruano, son pocos los autores que se preocupan por enunciar el motivo de especificar el jaguar, pero entre ellos mayormente citan la idea bastante etnocéntrica de que el jaguar, por ser el felino más grande y más fuerte de la región, es el único que podría merecer adoración. Este concepto también se encuentra entre los que estudian la iconografía mesoamericana, y Furst lo anota y lo rechaza firmemente (1968, p. 145). En cuanto a la iconografía peruana, sólo examinar las representaciones de felinos en el arte antiguo revela que la gran mayoría no son de jaguares sino

de otros felinos de un tamaño mucho menor. Para sustentar esta afirmación vamos a los datos, empezando por las pautas para identificar las varias especies de los félidos.

Fuera de los rasgos anatómicos, estas especies se distinguen mayormente a base de las marcas que llevan en la piel y la distribución de éstas. En el caso del jaguar la cara, las piernas, y las patas tienen manchas sólidas y básicamente redondas, mientras que en los costados las marcas forman rosetas que constan de una o más manchas simples rodeadas de un círculo que puede ser continuo o compuesto de dos o más arcos. La roseta se representa a veces en el arte más o menos así: (.). El jaguar no tiene rayas excepto en el pecho aunque a veces en la cola las manchas se juntan formando algo parecido a rayas anchas. El pelaje del puma madura, a diferencia del jaguar, carece de manchas fuera de la punta de la cola. Las varias especies de felinos pequeños, menos el jaguarundi, tienen combinaciones características de rayas y manchas.

Los pocos felinos que se representan en el arte del sitio de Chavín parecen ser jaguares por la forma compleja de las manchas en sus cuerpos (fig. 1). Igualmente, los jaguares aparecen con cierta frecuencia en el arte de los estilos Cupisnique y Moche. Pero en éste, al igual que el de los estilos Paracas, Nasca y Nievería, aparece otro felino que con insistencia se representa con las piernas y la cola rayadas y lo demás del cuerpo cubierto de manchas simples (figs. 2 y 3). A veces la cara también tiene rayas. Aunque este conjunto de marcas no puede representar al jaguar, representa con cierto realismo a otro felino, oriundo tanto de la costa como de la sierra. Este felino, *Felis colocolo*, comparte con otros pequeños y manchados el nombre en castellano de gato montés, mientras que en runasimi se llama 'usqollo².

Por los contextos en que se representan, parece que los jaguares y los 'usqollo son totalmente distintos en cuanto a su significado simbólico. Sin embargo, se ha sugerido que el felino pequeño sirvió de reemplazo para el

2. He seguido aquí la terminología zoológica de Walker y otros (1975, vol. II, pp. 1268-1282). Los datos sobre felinos vienen de mis observaciones personales de gatos domésticos y de otros felinos en varios jardines zoológicos tanto como de varios libros, los más importantes siendo lo citado de Walker, Guggisberg (1975), Boorer (1971), y Leyhausen (1979). Ya en 1923 Seler anotó que los gatos pequeños también tenían importancia en las creencias de los antiguos americanos (p. 337), y menciona específicamente como modelo natural el gato montés llamado en "Khechua ozosollo [sic]" (p. 176), pero no lo identifica zoológicamente. En la década de los cincuenta Lawrence E. Dawson también se dió cuenta que el gato representado en el arte de los estilos Paracas y Nasca fue igual que uno que se encontraba con cierta frecuencia en el campo igueño, pero no logró identificar la especie. La identificación específica de este félido como *Felis colocolo* es mía basada en las fuentes bibliográficas. La Dra. Anne C. Paul ha llegado a la misma conclusión en forma independiente (Paul, 1980, pp. 165, 167, 366 nota 51).



Fig. 1. Felinos (jaguares) de la cornisa del ángulo SO del Templo Nuevo, Chavín. Estilo Chavín, Fase AB, Periodo Inicial-Horizonte Temprano 1. De Rowe, 1973, fig. 17.

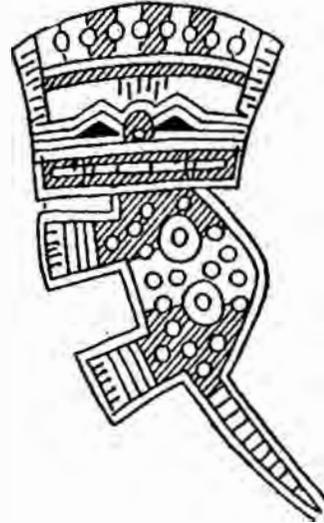


Fig. 2. Representación de *Felis colocolo* de Callango, valle de Ica. Estilo Paracas, Horizonte Temprano 8. Detalle de Menzel, Rowe y Dawson, 1964. fig. 45a.



Fig. 3. Representación de *Felis colocolo*. Estilo Nasca, Fase 3, Periodo Intermedio Temprano 3. De Seler, 1923, p. 175, Abb. 2.



Fig. 4. El "Dios Sonriente" del sitio de Chavin. Estilo Chavin, Fase D, Horizonte Temprano 4.5. De Rowe, 1973, fig. 21.

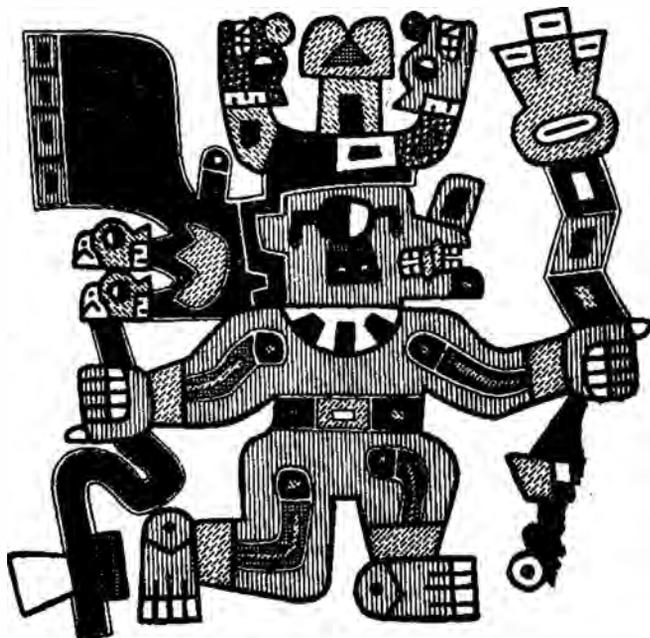


Fig. 5. "Angel" de Ayacucho. Estilo Conchopata, Horizonte Medio 1A. De Menzel, 1964, fig. 13.

jaguar en la costa porque (según los que proponen este punto de vista) el jaguar no se encontraba allí. En contra de esta hipótesis, además del problema iconográfico ya anotado, existen dos objeciones. Una es simplemente que habían jaguares en la costa hasta tiempos recientes y si los costeños habían querido rendir culto a este felino allí estaba para recibirlo (Tschudi, cap. VIII; 1847, pp. 151-152 y cap. IX; 1847, p. 174). La segunda objeción recae sobre el argumento de la importancia de la fuerza y tamaño del jaguar para su posición en la religión. Si fuera cierto ese planteamiento, entonces lógicamente, en la ausencia del jaguar su culto se hubiera trasladado al felino más próximo en tamaño y fuerza, o sea al puma, y no a un felino poco más grande que cualquier gato doméstico tal como el usqollo.

Con estos datos, entonces, queda deshecha la evidencia de representaciones de felinos para un culto al jaguar de gran difusión en el Perú antiguo. Sin embargo, quedamos con el problema de las bocas con colmillos grandes que con tanta frecuencia se llaman boca felínica. Queda la posibilidad de que el jaguar no se representaba mayormente como tal, sino como ser antropomorfo con rasgos felínicos o, como sugiere Furst, se trata de un ser que puede transformarse en jaguar.

Empezando otra vez con el arte de Chavín, encontramos este estilo repleto de bocas, tanto aisladas como formando cintas de bocas continuas, y todas ostentando colmillos a veces orientados en una sola dirección, a veces en las dos. Estas bocas se sitúan no solamente en la posición normal, sino dentro de los cuerpos de las figuras donde se insertan según ciertas reglas artísticas (cf. Rowe, 1973). En su estudio de estas convenciones del arte de Chavín, Rowe, como muchos otros, identifica estas bocas como de felinos además de sugerir que deben ser de jaguares "porque la mayoría de las figuras felínicas completas que aparecen en el arte de Chavín tienen las marcas en el pelaje que son características del jaguar" (Rowe, 1973, p. 262). Esta lógica es aceptable pero desgraciadamente no se parecen en nada a bocas de felinos ni estas bocas de Chavín ni las otras bocas llamadas felínicas de otros estilos artísticos del Perú antiguo.

Los seres con grandes colmillos casi siempre se representan con los dientes apretados o casi apretados y los colmillos visibles como si se hubieren retirado los labios (figs. 4 y 5) o con la boca cerrada y los colmillos visibles (fig. 6). Observando el supuesto modelo natural, se nota que en los felinos los colmillos se dejan ver solamente cuando la boca está abierta y los dientes separados. Además, los felinos no retraen los labios (ver Leyhausen, 1979, fig. 17-3b, p. 195). Así parece poco probable que fue un felino el modelo para estas representaciones a pesar de existir algunos felinos muy realistas dibujados y modelados que llevan este tipo de boca. Son mu-



Fig. 6. Vasija de la costa norte. Estilo Moche, Periodo Intermedio Temprano. De Baessler, 1902-03, tomo III, fig. 340.

chos los animales del Perú que tienen grandes colmillos tales como los representados, y entre ellos se nota que tanto los cánidos como los monos suelen retirar los labios dejando al descubierto los dientes apretados y los colmillos. Sin detenerme más en estas bocas, parece claro que hay poco motivo para interpretarlas como bocas de felino si no fuera la idea preconcebida de serlas, y así desaparece el otro motivo por hablar de un culto al felino.

La presencia de colmillos grandes en las bocas de personajes antropomorfos se ha dejado sentir en otra forma, también como resultado de una interpretación etnocéntrica. En este caso el campo afectado ha sido el de la interpretación de la naturaleza de tales personajes, y ha resultado en el uso de adjetivos tales como feroz, gruñiendo, y demoníaco. Estos adjetivos reflejan la idea de que estos seres se veían por sus creyentes como malignos más que bondadosos. Ahora bien, si los colmillos sirven, como se piensa, más para indicar el status sobrenatural del personaje que para representar su temperamento, entonces estas interpretaciones vienen a la nada.

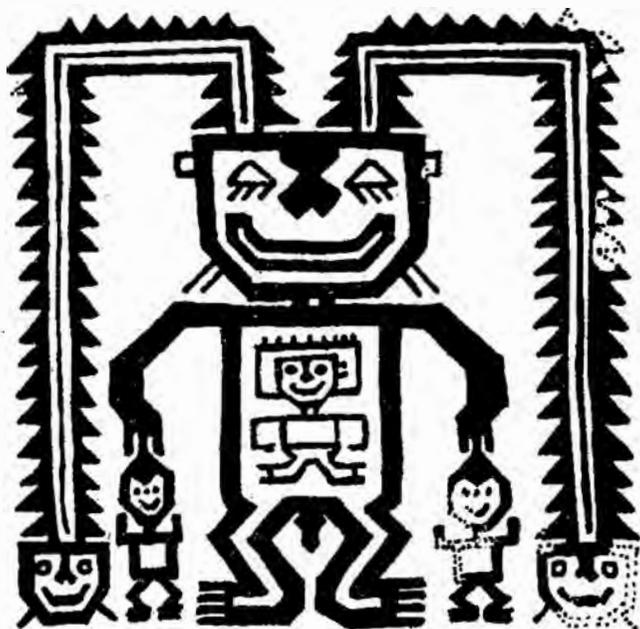


Fig. 7. Personaje con pequeñas figuras trofeos; tejido procedente de la Necrópolis de Paracas. Horizonte Temprano 10-Período Intermedio Temprano 1. Detalle dibujado por Thomas Weller de una foto en Sawyer, 1968, p. 52, N° 366.

Propongo que las ideas de la malignidad vienen del hecho de que en el arte occidental se utilizan colmillos grandes para simbolizar aspectos bestiales a los cuales asignamos un valor negativo. Por ejemplo casi siempre los diablos y demonios se representan con colmillos grandes, y entre los varios seres del folklore europeo aquellos con grandes colmillos, como los vampiros, son siempre malignos.

En muchos de los casos, y siempre en el caso del arte Chavín, el personaje con colmillos no tiene ninguna otra indicación de ferocidad. Más bien se encuentra asociado a cosas inofensivas tales como plantas y conchas del mar (ver fig. 4). A diferencia del arte Chavín, consideramos a varios personajes del arte Paracas cuyas bocas se representan normalmente sin dientes y como un arco con las puntas hacia arriba, o sea como si fueran sonriendo (fig. 7). A pesar de su expresión más bien amistosa y hasta chistosa para nuestros ojos, estos seres tan amables se representan con frecuencia empuñando un arma o cabeza trofeo o a veces las dos. Estos elementos probablemente proporcionan una mejor indicación del temperamento del ser figurado que la imaginada expresión de la cara.

Los ejemplos que acabo de presentar iluminan la necesidad de tomar en cuenta no solamente las convenciones artísticas, sino también el mundo natural en que se desarrolla el arte tanto como el contexto iconográfico. Pero si no se puede analizar elementos iconográficos fuera de su contexto, tam-

poco se puede considerar especímenes sueltos. El ejemplo del arte Moche sirve para ilustrar este punto.

El arte Moche se ha jactado como un estilo sobremanera realista en que los artistas representaban todos los aspectos de la vida cotidiana. En base a este concepto, varios autores han usado el arte para reconstruir la cultura Moche. Pero en la última década hemos venido a dudar de tal interpretación.

En 1975 Christopher B. Donnan presentó un planteamiento totalmente distinto, el cual ha venido desarrollando y modificando desde entonces (Donnan, 1975, 1978; Donnan y McClelland, 1979). Partiendo de las escenas pintadas en las vasijas de la fase terminal del estilo Moche (Moche V), Donnan y sus colaboradores han llegado a identificar una serie de escenas las cuales se encuentran repetidas varias veces tanto en su forma completa como en formas abreviadas y hasta en la forma de figuras aisladas de los participantes en las escenas completas; las figuras aisladas generalmente en las vasijas modeladas. Donnan interpreta las representaciones abreviadas y aisladas como símbolos de la escena completa, tal como para el mundo occidental cristiano la representación de unos pastores y una estrella, o sólo una estrella brillante, es suficiente para simbolizar el nacimiento de Jesús. Basándose en estos trabajos, Donnan presenta la hipótesis de que el arte de los Moche es netamente religioso en vez de ser secular tal como antes se pensaba.

Mientras Donnan trabajaba con las escenas pintadas, la estudiosa francesa, Anne Marie Hocquenghem, partiendo de las representaciones modeladas, llegaba a conclusiones paralelas. Ella opina que no hay representación modelada que no se relacione con una escena más compleja, y también ha postulado que el número de escenas es bastante reducido (Hocquenghem, 1979, y varios otros artículos). Ella interpreta las representaciones como mayormente reflejos de la vida ritual de los Moche.

También de manera independiente, el investigador ruso, Yuri E. Berezkin, después de afinar la cronología de la cerámica Moche presentada por Rafael Larco Hoyle (Berezkin, 1978), se ha lanzado al intento de reconstruir la mitología de los Moche empezando por la identificación de los personajes antropomorfos más importantes. En este afán, ha aislado cuatro "dioses", una femenina y tres masculinos, además de encontrar lazos de naturaleza mitológica entre varias representaciones y escenas (Berezkin, 1981).

Estos ejemplos sirven para establecer mi punto de vista, porque lo que comparten los tres investigadores, más allá de la originalidad de sus conclusiones, es el hecho de haber trabajado con una muestra grande del arte Moche: Donnan con unos 10,000 especímenes, Hocquenghem unos 4,000 y Berezkin alrededor de 3,000. Y sus estudios muestran que cualquier intento de inter-

pretar este arte en base a pocas muestras y sin utilizar una gama de ejemplos de varias fases está seguro de terminar en un fracaso y no puede llevar sino a una conclusión equivocada. Sería pues igual a intentar una interpretación de la religión de Lima en base a la imagen de San Bartolomé que se encuentra en la fachada de la catedral y llegar a la conclusión de que los limeños tienen un culto a la cabeza trofeo. Y lo que es cierto para el arte Moche debe ser cierto también para los otros estilos que no han recibido tanta atención.

Es posible usar la iconografía antigua, tal como la Biblia, para comprobar casi cualquier propuesta. Pero si el deseo es de comprender las antiguas culturas andinas, tenemos que obrar con cuidado y seriedad. Tenemos que ubicar el arte en su espacio y tiempo e interpretar la simbología en sus propios términos tanto naturales como culturales, utilizando una muestra bastante amplia de cualquier estilo para el propósito. Una vez lograda una comprensión de las religiones antiguas, podemos emprender el examen de sus aportes a las religiones andinas del siglo XVI.

BIBLIOGRAFIA

- Baessler, Arthur
1902-03 *Ancient Peruvian art; contributions to the archaeology of the empire of the Incas*. Traducido por A.H. Keane. A. Asher & Co., Berlin; Dodd, Mead & Co., New York. 4 tomos.
- Benson, Elizabeth P. (editor)
1972 *The cult of the feline; a conference in pre-Columbian iconography, October 31st and November 1st, 1970*. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- Berezkin, Yuri E.
1978 "Khronologiya srednego i pozdnego etapov kul'turë Mochika (Peru)". *Sovetskaya Arkheologiya*, 1978, 2, pp. 78-95. Moskva. [sumario: "Chronologie des étapes moyenne et tardive de la culture de Mochica (Pérou)"].
- 1981 "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations". *Ñawpa Pacha* 18, 1980, pp. 1-26. Berkeley.
- Boorer, Michael
1971 *Wild cats*. Bantam Knowledge through Color No. 3. Bantam Books, Toronto, New York, London.
- Donnan, Christopher B.
1975 "The thematic approach to Moche iconography". *Journal of Latin American Lore*, vol. 1, no. 2, Winter, pp. 147-162. Los Angeles.
- 1978 *Moche art of Peru; pre-Columbian symbolic communication*. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- Donnan, Christopher B., y McClelland, Donna
1979 "The Burial Theme in Moche iconography". *Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology*, no. 21 Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

- Furst, Peter T.
 1968 "The Olmec were-jaguar motif in the light of ethnographic reality". *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, October 28th and 29th, 1967*, Elizabeth P. Benson, editor, pp. 143-174. Washington, D.C.
- Guggisberg, C.A.W.
 1975 *Wild cats of the world*. Taplinger Publishing Company, New York.
- Hocquenghem, Anne Marie
 1979 "L'iconographie mochica et les rites de purification". *Baessler-Archiv*. n.F., Band XXVII, (LII. Band), pp. 211-252. Berlin.
- Kano, Chiaki
 1979 "The origins of the Chavin culture". *Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology*, no. 22. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- Langdon, E. Jean
 1981 "Cultural bases for trading of visions and spiritual knowledge in the Colombian and Ecuadorian montaña". *Networks of the past: regional interaction in archaeology; proceedings of the Twelfth Annual Conference, The Archaeological Association of the University of Calgary*, Peter D. Francis, F.J. Kense and P.G. Duke, editors, pp. 101-116. Calgary.
- Leyhausen, Paul
 1979 *Cat behavior: The predatory and social behavior of domestic and wild cats*. Traducido por Barbara A. Tonkin. Garland Series in Ethology. Garland STPM Press, New York & London.
- Jyon, Patricia Jean
 ms. *The feline fallacy in Peruvian prehistory*. Conferencia dictada el 1º de junio de 1976 en la Universidad de California, Berkeley, ante el Instituto Americano de Arqueología.
- Menzel, Dorothy
 1964 "Style and time in the Middle Horizon". *Ñawpa Pacha* 2, pp. 1-105. Berkeley.
- Menzel, Dorothy, Rowe, John Howland; y Dawson, Lawrence Emmett
 1964 "The Paracas pottery of Ica; a study in style and time". *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. 50. Berkeley and Los Angeles.
- Ossio, Juan M.
 1977 "Las cinco edades del mundo según Felipe Guaman Poma de Ayala". *Revista de la Universidad Católica*, n.s., no. 2, pp. 43-58, Lima.
- Paul, Anne Cheryl
 1980 *Paracas ritual attire: Symbols of authority in ancient Peru*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- Rowe, John H.
 1973 "El arte de Chavin, estudio de su forma y su significado". *Historia y Cultura*, no. 6, 1972, pp. 249-276, Lima
- Sawyer, Alan Reed
 1968 *Mastercraftsmen of ancient Peru*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
- Seler, Eduard
 1923 "Die buntbemalten Gefässe von Nasca im südlichen Perú und die Hauptele-

mente ihrer Verzierung". *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Alterthumskunde*, 4. Band, pp. 168-338. Behrend & Co., Berlin.

Tello, Julio César

1923 Wira Kocho. *Inca*, vol. I, no. 1, enero-marzo, pp. 93-320; no. 3. julio-setiembre, pp. 583-606, Lima.

Tschudi, J. J. von

1847 *Travels in Peru, during the years 1838-1842*. Traducido por Thomasina Ross. Wiley & Putnam, New York.

Walker, Ernest P. y otros

1975 *Mammals of the world*. By Ernest P. Walker, Florence Warnick, Sybil E. Hamlet, Kenneth I. Lange, Mary A. Davis, Howard E. Uible, Patricia F. Wright. Revision for the third edition by Jhon L. Paradiso. Tercera edición. The Johns Hopkins University Press, Baltimore y London. 2 tomos. ,

Zuidema, Reiner Tom

1972 "Meaning in Nazca art.; iconographic relationships between Inca—, Huari—, and Nazca cultures in southern Peru". *Göteborgs Etnografiska Museum, Arstryck*, 1971, pp. 35-54. Göteborg.