



BOLETIN DE LA SOCIEDAD CHILENA DE **ARQUEOLOGIA**

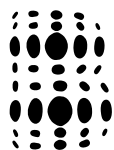


53

DICIEMBRE 2022



Sociedad Chilena de Arqueología



BOLETIN DE LA SOCIEDAD CHILENA DE
ARQUEOLOGIA

53

DICIEMBRE 2022



Sociedad Chilena de Arqueología

SOCIEDAD CHILENA DE ARQUEOLOGÍA

(Período 2021-2022)

Directorio: Marcela Sepúlveda, Elisa Calás, Danisa Catalán, Valentina Varas y Francisca Fernández.
www.scha.cl

Editor: Benjamín Ballester. Universidad de Tarapacá, Arica, y Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. benjaminballester@gmail.com

Editor de Estilo: Alexander San Francisco. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
alexsanfrancisco@gmail.com

Editor Web: Víctor Méndez, Laboratorio de Antropología y Arqueología Visual, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. victor.m.m@gmail.com

Ayudante editorial: Javiera Kulczewski, estudiante de la carrera de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, javiera.kulczewski@uc.cl

Diseño y diagramación: Sebastian Contreras. sea.contreras@gmail.com

Comité Editorial

Francisco Gallardo, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
fgallardoibanez@gmail.com

Carolina Agüero, Sociedad Chilena de Arqueología. caritoaguero@gmail.com

Daniel Quiroz, investigador del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
daniel.quiroz@patrimoniocultural.gob.cl

Leonor Adán, Profesora de la Escuela de Arqueología, Sede Puerto Montt, de la Universidad Austral de Chile. ladan@uach.cl

Francisco Garrido, Curador de Arqueología del Museo Nacional de Historia Natural de Chile.
francisco.garrido@mnhn.gob.cl

Andrea Seleenfreund, jefa de Carrera de Antropología, Escuela de Antropología, Geografía e Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. aseleenfreund@academia.cl

Axel Nielsen, Investigador Principal y Profesor Titular del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Nacional de La Plata. anielson@fcnym.unlp.edu.ar

Christina Torres, Chair y Profesor de la University of California, Merced.
christina.torres@ucmerced.edu

José Luis Martínez, Profesor Titular de la Universidad de Chile. jomarcer@u.uchile.cl

Lorena Sanhueza, Académica del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.
loresan@uchile.cl

Andrés Troncoso, Profesor Titular del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.
atroncoso@uchile.cl

Norma Ratto, Profesora Asociada del Instituto de las Culturas (UBA-CONICET), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. nratto@filo.uba.ar

El Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología es una publicación fundada en 1984 y editada por la Sociedad Chilena de Arqueología. Desde el año 2022 es de tiraje bianual y tiene como propósito la difusión de avances, resultados, reflexiones y discusiones relativas a la investigación arqueológica nacional y de zonas aledañas. Las opiniones vertidas en este Boletín son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten y no representan necesariamente el pensamiento de la Sociedad Chilena de Arqueología.

El Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología está indizado en ERIH PLUS, Anthropological Literature y Latindex-Catálogo.

Toda correspondencia debe dirigirse al Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología, al correo electrónico schaboletin@gmail.com o a través de www.boletin.scha.cl.

Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología

ISSN impresa 0716-5730

ISSN electrónica 2735-7651

DOI: 10.56575/BSCHA.0530022

Diciembre 2022

Portada: excavación de una cista funeraria por Francisco Cornely. Fondo fotográfico - Archivo Museo Arqueológico de La Serena.

ÍNDICE

05-07. Editorial

Dossier: Arqueologías del vestir

09-13. Arqueologías del vestir. Presentación

Carolina Agüero

14-40. La unidad de un conjunto simbólico. Los textiles del enterratorio incaico Cerro Esmeralda

Ana María Rojas y Soledad Hoces de la Guardia

41-76. Personajes “emplumados” y la incorporación de lo inca en las pinturas rupestres del desierto de Atacama, Chile

Gloria Cabello Baettig

77-94. En busca de la vestimenta diaguita chilena: antecedentes desde la iconografía cerámica

Gabriela Carmona Sciaraffia

95-130. Pacas, fardos y economías populares. De la Zona Franca de Iquique a la vida y muerte de la ropa usada en el desierto de Atacama

José Miguel Muñoz, Alejandro Garcés y Héctor Morales

131-144. Una coraza de cuero de Chiuchiu: cartas, colecciones y dataciones desde Gotemburgo, Suecia

Adriana Muñoz

Artículos

146-186. Arqueología y comunidades locales. Discusión política y un estudio de caso en María Pinto

Bruno Jiménez Belmar

**187-203. Algunas notas a propósito del cincuentenario de la revista
*Chungara***
Mario A. Rivera

Obituarios

205-207. Poemas
Carlos Ocampo

208. Palabras para Carlos, un gran y complejo compañero
Pilar Rivas

209-211. Carlos Ocampo: un arqueólogo enigmático
Tom D. Dillehay

**212-213. Que veinte años no es nada... un recuerdo a
Carlos Ocampo**
Doina Munita y Rodrigo Mera

215-220. Instrucciones para autores y autoras
Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología



LA UNIDAD DE UN CONJUNTO SIMBÓLICO. LOS TEXTILES DEL ENTERRATORIO INCAICO CERRO ESMERALDA

Ana María Rojas¹ y Soledad Hoces de la Guardia²

Resumen

Este texto expone un acercamiento al rol del textil en los Andes, su concepción como un cuerpo íntegro y su capacidad para ocupar un espacio privilegiado como medio de comunicación a través de elaborados y complejos sistemas de representación. Se aborda tangencialmente el tema de su función como envoltorio tomando en consideración las características del textil utilizado para ello durante la vida y la muerte de una persona. El sitio del hallazgo, de características particulares en el contexto de los enterratorios de ofrenda inca, dada su ubicación en un cerro de baja altura en la cordillera de la Costa, revela una ceremonia de *capacocha* en la que se encontraron dos cuerpos femeninos con un excepcional ajuar y abundancia de textiles, que son la referencia directa de las registradas en las miniaturas de ofrenda incaica. En el estudio de la representación,

Abstract

This text exposes an approach to the role of the textile in the Andes, its conception as a whole body and its ability to occupy a privileged space as a means of communication through elaborate and complex systems of representation. The issue of its function as an envelope is tangentially addressed, taking into account the characteristics of the textile used for it during the life and death of a person. The site of the discovery, of particular characteristics in the context of the burials of Inca offerings, given its location on a low hill in the Cordillera de la Costa, reveals a capacocha ceremony in which two female bodies were found with an exceptional trousseau and abundance of textiles that are the direct reference of those registered in the Inca offering miniatures. In the study of representation, in this case of the larger pieces, acsu and lliclla the basic elements of their iconography,

1. Universidad Alberto Hurtado, Arqueología. rojaszeta@gmail.com

2. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Diseño. shoces@uc.cl

en este caso de las piezas de mayor tamaño, *acsu* y *lliclla*, se relevan los elementos bases de su iconografía, *amaru* y *ñawi*, sus principales íconos, la modalidad compositiva de las franjas que los contienen y su sistema secuencial en la composición, buscando sentar las bases para un estudio comparativo más exhaustivo. El análisis de estos íconos, de gran valor simbólico en el Tawantinsuyu, plantea interrogantes dada la persistencia de su representación aun hoy en textiles etnográficos andinos.

Palabras clave: conjunto textil, Inca, *capacocha*, sistema de representación.

amaru and ñawi, their main icons, the compositional modality of the stripes that contain them and their system are highlighted sequential in composition, seeking to lay the foundations for a more exhaustive comparative study. The analysis of these icons, of great symbolic value in the Tawantinsuyu, raises questions given the persistence of their representation even today in andean ethnographic textiles.

Keywords: textile assemblage, Inca, capacocha, representation system.

La elección de la fibra, el sentido de su torsión, izquierda o derecha, así como la opción de los colores y estilos son marcas culturales. Para el investigador constituyen huellas, fragmentos de un todo que le permiten hacer comprensible lo que fue: una unidad simbólica (Corcuera 2010: 18-19).

Durante la primera mitad del siglo XV tuvo lugar la expansión del Tawantinsuyu hacia el espacio surandino, lo que consideró una vasta área incluyendo las actuales tierras altas bolivianas, el Noroeste Argentino y parte del territorio chileno hasta el río Maipo. Esta fue iniciada por el Inca Pachacutec, quien fuera sucedido por Topa Inca Yupanqui, quien consolidó este dominio (Aldunate 2001).

Las huellas de estas incursiones han sido testimoniadas por múltiples hallazgos, que son particularmente relevantes por su connotación y significación simbólica. Nos referimos a las llamadas ceremonias de *capacocha* realizadas en espacios de altura, en las que se ofrendaban sacrificios humanos de jóvenes y niños escogidos, conjuntamente con un abundante ajuar que incluía artefactos textiles, cerámicos, piezas de orfebrería en metal, calabaza, madera y *spondylus*, entre otros.

En la segunda mitad del siglo XX fueron múltiples los descubrimientos de sitios de ofrenda en altura, casi todos sobre 5.000 msnm (Abal 2010; Ceruti 2003; Mostny 1957; Reinhard y Ceruti 2000). En este contexto, sorprende el caso del enterratorio del Cerro Esmeralda, en las elevaciones de la cordillera de la Costa que constituyen la parte interior de la actual ciudad de Iquique y que por el otro lado enfrenta el mar. Este sitio se encuentra a 905 msnm, lo que



Figura 1. Vista desde la cima del Cerro Esmeralda, sitio del enterratorio. Panorámica hacia el oeste. Fotografía Sergio Gonzáles M.



Figura 2. Vista desde la cima del Cerro Esmeralda, sitio del enterratorio. Panorámica hacia el este. Fotografía Sergio Gonzáles M.



Figura 3. Parte de los artefactos ofrendados en la *capacocha* del Cerro Esmeralda.

ha planteado diversas interrogantes por su particular y diferenciada ubicación (Figuras 1 y 2).

El Museo Regional de Iquique es depositario del ajuar de esta *capacocha*, en la que fueron ofrendadas una joven de diecinueve años y una niña de nueve, ritual que fue llevado a cabo aproximadamente entre los años 1399 y 1475 d.C. (Méndez-Quiros 2012). El hallazgo, realizado en 1976³, descubrió un conjunto que comprende, actualmente, 77 piezas, de las cuales los textiles constituyen el 70%⁴ (Figura 3). El material textil, como un indicador cultural de gran

3. El sitio fue descubierto accidentalmente a raíz de una detonación de dinamita en la construcción de un camino.

4. Aparte de numerosos textiles, se encontraron cerámicas, algunas piezas de oro y plata, *Spondylus*, un recipiente de calabaza, hojas de coca, vegetales y frutos exóticos, pigmentos, bebidas y alimentos (Méndez-Quiros 2012).

relevancia, es, en este caso particular, una clave determinante para acercarnos al sentido de este enterritorio (Baker 2001; Besom 2013; Checura 1977a, 1977b; Hoces de la Guardia y Rojas 2016).

Vestir en los Andes

Hablar de vestir en los Andes nos lleva a reconocer el valor y la belleza de la síntesis, dado el logro de soluciones formales que, a partir de superficies geométricas y estrictas, con precisión y gran eficiencia, permiten dar respuesta a múltiples requerimientos. El sentido de este logro técnico y estético radica en la concepción andina del ser textil material e inmaterial. El sistema vestimentario andino se plantea en una relación complementaria en la que un ser humano, tejido desnudo, es acogido, protegido y contenido por un “ser textil” (Cereceda 2010; Desroisiers 1982; Silverman 2015) “criado” por una tejedora⁵. Metafóricamente, para las artesanas de algunas comunidades tradicionales andinas, el acto de tejer se asimila a un proceso de crianza, donde en cada pasada de trama se va “alimentando” al nuevo ser (Arnold 2000, 2012; Groenewald 2002).

Esto constituye un hecho fundamental para comprender el sistema constructivo de la indumentaria tradicional, resuelta en base a una geometría de planos de formatos cuadrados, rectangulares y/o trapezoidales, formas que nacen y quedan definidas en el telar, terminadas como unidades orgánicas, respetadas y reverenciadas, que luego son unidas entre sí, y que permiten generar lo que podríamos entender como un cuerpo-tejido. Este tipo de patrón persiste por sobre las claras jerarquías reconocidas en el vestuario y las grandes diferencias entre la suntuosidad de las clases dominantes y la sencillez de la vestimenta del resto de la población. Sin embargo, no difiere fundamentalmente en sus aspectos formales y se distingue por la laboriosidad de sus tejidos, la finura de sus materiales y la riqueza de sus aplicaciones.

Esta modalidad es común en el territorio panandino, y más allá de la particular lectura que pudo tener en los Andes, existen aspectos formales que reconocen un efecto similar en otros espacios del continente, como en Mesoamérica. El resultado es una vestimenta de rasgos esenciales con un mínimo número de partes, de construcción simple, cuya eficiencia es testimoniada por su continuidad al día de hoy. Ello es posible apreciar en prendas de comunidades tradicionales actuales andinas, como en ponchos, *lliclla*, faldas

5. La joven tejedora Elvira Espejo comparó la acción de urdir el telar con la de “hacer que se convierte una *wawa* en persona” (Arnold 2000: 12). La implicación es que el tejido comienza su vida como una *wawa* y luego se transformaría en persona.

plisadas; o de centro y norte América como *huipiles*, enredos o *quechquemilt*, que conservan estos métodos de confección y dan cuenta de este extendido sentido cultural del vestir.

Este primer concepto transversal sobre los aspectos constructivos del artefacto textil adquiere particular significado en la relación entre este y el cuerpo que cubre, envuelve y/o protege. En este punto, el reciente trabajo de Denise Arnold (2020), en referencia a los procesos vitales y el uso de envolventes textiles, contribuye a comprender el valor transformador de la piel textil, que otorga el potencial cultural de “convertir en persona” no solo a los seres humanos sino también a los objetos. Así, da origen a un artefacto que identifica a su portador, potencia sus actividades dentro y fuera de su comunidad y le acompaña en su proyección en otra vida.

A partir de allí podemos reflexionar sobre la relación indivisible que se establece entre el textil de vestimenta y su portador, una identidad esencial, perteneciente a una comunidad específica, ejerciendo un particular rol al interior de esta. El acto de vestir dicha integración daría lugar a una continuidad cuerpo-tejido: “(...) esta imposibilidad de diferenciar claramente entre la corporalidad dada y la vestimenta producida, genera lo que denominaremos el ‘efecto de indiscernibilidad’” (Alvarado 2000: 138).

Esta referencia se enmarca en un análisis etnográfico sobre el vestuario mapuche, sin embargo, esta “indiscernibilidad” es válida para el vestir en el espacio andino, tanto en tiempos precolombinos como actuales. Aún hoy en día, por ejemplo, en algunas zonas de los Andes “se lava la ropa del muerto” como parte del ritual fúnebre, contribuyendo al mejor viaje del difunto, lo que a nuestro modo de ver habla de la pervivencia de esta fusión representacional.

Sobre el envolver y vestir

Aunque es posible registrar diferencias de modalidad entre una cultura y otra, el envolver con textiles y su sentido parece ser compartido y pervive no solo en el mundo andino⁶. El acto de envolver se puede leer como la materialización de la necesidad de contención y protección. Ambas se encauzan a sostener la esencia, evitar su desestructuración, dispersión y dilución, lo que está en referencia a aspectos más inmateriales que materiales, aludiendo a la fuerza interior del ser. Los textiles son utilizados para envolver a los seres humanos desde el primer momento de vida y con ello otorgar las cualidades de persona perteneciente a esa cultura en particular: “(...) no es suficiente ‘criar

6. El uso de textiles envolventes como vestimenta se observa aún en muchas comunidades tradicionales de Oceanía, Asia y África.

guaguas', sino que se debe aprender a 'envolverlas bien' para concentrar su potencia" (Arnold 2020: 169).

La función protectora no solo es vivencial, sino que también se proyecta después de que la persona fallece. La práctica del envolver a los muertos tiene larga data en el mundo andino⁷, se registra reiteradamente la costumbre de cubrir el cuerpo del muerto con varias capas de textil, algunas de las cuales incluso son renovadas mucho después de su fallecimiento: "en este contexto, los ritos de enterramiento, que permiten el paso hacia un estadio nuevo: la ancestralidad, centran sus expresiones materiales en las vestimentas destinadas a ceñir o envolver" (Fernández 2019: 31).

En el mundo andino es extendida también la práctica de envolver objetos y con ello proveerles el ánimo o acto de infundir vida, *camay* en voz quechua⁸. Así, junto a los cuerpos muchas veces se encuentran envueltos en textiles, cerámicas, piezas metálicas e instrumentos, lo que se puede entender como un acto protector de estos seres en el viaje⁹.

El envolvente protege y a la vez oculta, controlando aquello que puede o no ser develado. De esa manera el textil actúa como un filtro de poderes no deseados y guarda celosamente la integridad de lo oculto. La ocultación es un ejercicio en el ámbito de la expresión, de establecer un elemento barrera y busca más allá del límite físico para generar uno visual. El acto de envolver en este caso pretende determinar una nueva condición, considerando el modo de hacerlo, pero también debe evaluar las características apropiadas del textil utilizado para ello.

La creación de una superficie tejida involucra en un primer nivel la materia en cuanto a su origen, un segundo nivel en relación con su estructura, mayor o menor densidad o transparencia y, en un tercer nivel, la representación en esta superficie a través de texturas, decisiones cromáticas, compositivas e imágenes plasmadas en ella. Estos distintos niveles pueden cumplir un papel en el plano del significado, estableciendo lecturas particulares. En vida, los envolventes definieron roles comunicacionales vitales para las personas, quienes terminaron de configurarse culturalmente a través de la indumentaria, definiendo pertenencia a una comunidad, así como rango y roles al interior de la misma.

7. Un temprano ejemplo lo podemos observar en las momias Chinchorro, que en su consolidación son envueltas con angostas bandas tejidas y luego, en una segunda capa, todo el cuerpo cubierto en una estera o manta en tejido de torzal.

8. La animación divina de todas las cosas materiales (Lechtman 1991: 17).

9. "Los pastores sostienen que las representaciones en miniatura de la fertilidad de cada tipo de animal del rebaño -junto con sus 'pastos' (coca)- 'viven' dentro de las 'unkhuñas' o dentro de las bolsitas (*wayaqas*) guardadas en el atado" (Zorn 1987: 494).

Al considerar la circunstancia de los enterratorios de ofrenda como hitos particularmente significativos en el ciclo vital, es valiosa la comprensión de la idea andina de que los difuntos, al igual que las semillas de plantas, podían germinar nuevamente, y así sus cuerpos envueltos en sucesivas capas textiles tenían el poder de brotar¹⁰.

La vestimenta femenina incaica

El sistema vestimentario andino, que es descrito preliminarmente en este texto, se basa en la construcción de prendas constituidas por tejidos geométricos íntegros que nacen del telar. Desde allí es necesario precisar una distinción entre dos modos diferentes que se definen a partir del mismo. Uno de ellos es desde superficies planas en base a piezas únicas o a partir de la unión de paños, para dar lugar a un sistema envolvente de una o varias capas. Otro es la unión de varios paños para construir volúmenes cobertores, este sería el caso de los conocidos *unku* o camisas y vestidos amplios como los documentados en Pachacamac (Aponte 2000; Feltham y Falcón 2017).

La vestimenta femenina andina tuvo ambas soluciones. Si bien el uso más extendido y mejor documentado, tanto en los Andes del norte y Andes Centrales¹¹, es referente al sistema envolvente de *acsu* y *lliclla*, y sabemos que en el espacio surandino su adopción no fue excluyente. Además, existen hallazgos documentados que evidencian el uso de *unku* en cuerpos femeninos en la zona de Arica (Sinclair 2001; Ulloa 1981)¹². Es posible considerar que la incorporación del *acsu* pudo extenderse a partir de la expansión inca al Collasuyu y consolidarse desde entonces como prenda femenina para el área surandina.

El vestuario femenino incaico está ampliamente referenciado en términos formales. En una primera capa, el *acsu* (vestido) envuelve el cuerpo, desde debajo de los brazos hasta los pies, tomado a la altura de los hombros y por sobre ellos, uniéndolo atrás y adelante con *tupu* (alfileres metálicos). Es ajustado mediante pliegues y una faja que comprime la cintura, para generar un

10. "Pensamiento seminal" andino, descrito por D. Arnold, cuya génesis se explicaría en la figura del feto y su envolvente placenta fertilizante, durante la gestación. Esta imagen es replicada al envolver un ser con textiles y conformarlo a través de ello en una "semilla que brota".

11. Acorde a lo investigado por A. Rowe (1995: 34), la representación más temprana de un vestido envolvente ha sido encontrada en una cerámica Recuay. También en fases medias de Moche y Nazca a fines del Período Medio.

12. En un estudio realizado en el sitio costero de Arica, con material asociado a fines del Período Medio y comienzos del Período Intermedio Tardío, se documentaron 60 camisas de las cuales el 25% corresponden a niños y el resto a hombres y mujeres adultos (Ulloa 1981).

cuerpo envuelto y ceñido, que a su vez ocultaba y develaba. Ilustra esto el comentario de Bernabé Cobo, citado por Isabel Martínez (2005), refiriéndose a la sobreposición y/o desplazamiento de las capas que dejaban ver la pierna hasta el muslo al dar el paso. Un segundo plano envolvente es definido por la *lliclla* que envuelve a modo de manta sobre los hombros y se fija sobre el pecho con dos *tupu* unidos por un cordel finamente elaborado, de factura compleja y diversas representaciones.

Si bien es cierto que hay mucha consistencia en cuanto a esta construcción del vestuario y sus componentes formales, hay menos claridad en relación a las referencias técnicas utilizadas en su representación. En las ilustraciones de cronistas y en la pintura colonial podemos identificar con nitidez el extensivo uso del tejido en tapicería, lo que es corroborado por los textiles que se han encontrado, los cuales en su gran mayoría refieren a vestimenta masculina (Rowe 1979). En su reciente publicación, Verónica Cereceda (2020) hace notar el hecho de que no existen registros visuales de la época colonial que exhiban tejidos inca en el vestuario femenino que evidencien el uso de técnicas de urdimbre y menos aún en el que podamos reconocer la composición e iconografía que identifica a estos textiles, al conjunto de Cerro Esmeralda y a las de ofrendas en miniatura. Esta ausencia podría responder a que esta vestimenta parece haber tenido un uso bastante acotado, a mujeres de alta jerarquía¹³ y vinculado a eventos ceremoniales (Uhle 1991).

En este contexto, las *capacocha*, caracterizadas por los sacrificios de jóvenes y niños en las cumbres andinas y la abundancia de ofrendas, entre ellas las miniaturas, han sido ubicadas mayoritariamente en el territorio del Collasuyu (Mendez-Quiros 2012), expansión incaica que tuvo lugar en la última etapa del incanato, previa a la llegada de los hispanos. Ello explicaría que los cronistas probablemente no alcanzaron a presenciar dichos eventos ni hacer un registro gráfico de los mismos, predominando en sus imágenes aquellas dominantes en épocas post hispánicas.

El ajuar textil de la *capacocha* de Cerro Esmeralda

La relevancia de los textiles en este ajuar queda clara a partir de su significativa presencia, en relación con los otros materiales ofrendados, representando el 70%¹⁴. Sin embargo, lo más destacable en él es la fidelidad de las

13. El Museo Nacional de Colombia tiene en su colección un *acsu* que habría pertenecido a la mujer de Atahualpa (Acosta y Plazas 2011). Aunque difícil de corroborar (Cereceda 2020), igualmente se trataría de un bien muy significativo asociado al incanato.

14. Debemos hacer notar que probablemente hubo pérdida de tejidos u otros

piezas textiles de este conjunto con el patrón estandarizado de la vestimenta de las estatuillas femeninas ofrendadas¹⁵ en algunas *capacocha* (Baker 2001, 2009; Hoces de la Guardia y Rojas 2016).

En el ajuar textil de Cerro Esmeralda se han registrado 17 mantos entre *acsu* (en dos versiones de colores naturales y con colores teñidos y representación) y *lliclla*, cinco *mamachumpi* (faja), un cordón de *tupu* (se encontraron tres *tupu*) y dos tocados, uno con abanico y coleta de plumas, y un segundo tocado esférico en anillado. Se registran también seis fragmentos de bandas circulares de 23,5 a 25 mm de ancho en anillado simple, que corresponderían a partes de calzado tipo mocasín (*pollqo*) que han sido identificados como propios del Collasuyu.

Se trataría, hasta el momento, del único enterratorio de estas características en el que el conjunto textil a escala natural asociado a cuerpos femeninos da cuenta de la presencia simultánea de todos los tipos de prendas que registran las miniaturas, es decir *acsu* con representación y monocromo (de grandes dimensiones), *lliclla*, *mamachumpi*, cordel que une los *tupu* y tocado con abanico de plumas.

Aunque se ha documentado la presencia de algunas de estas prendas en los cuerpos de ofrenda encontrados en otros enterratorios, estos no registran la totalidad de las vestimentas presentes en las estatuillas. El ajuar de la momia de Ampato sería el más cercano en este aspecto, registrando *acsu*, *lliclla*, *faja*, cordel que une los *tupu* y tocado de plumas, sin embargo, el *acsu* es del formato de colores naturales sin representación iconográfica (Conklin 1996). En el caso de Pachacamac se registra *acsu* y faja. La doncella de Llullaillaco (cuerpo 2) tiene en común el *acsu* monocromo, cordel de *tupu* y tocado cefálico de plumas, mientras que otras prendas de su vestimenta no se corresponden con la de las estatuillas.

En el registro del hallazgo depositado en el Museo Regional de Iquique no hay presente ninguna de estas pequeñas figurillas, aunque conforme al

materiales en el momento del descubrimiento en que quedó material disturbado y no hubo un inmediato registro (Checura 1977a, 1977b). El informe del hallazgo da cuenta inicial de 100 piezas, más tarde, en los años en que este patrimonio permaneció guardado en condiciones poco favorables, fue afectada la integridad del conjunto.

15. "Cuando está completo, el traje está formado por cuatro piezas principales. Un *aqsu* (en quechua; *anaku* o *urku* en aymara), túnica femenina que en el caso de estas figuras corresponde a un rectángulo tejido que va envuelto en torno al cuerpo de la estatuilla, sujeto a los hombros por dos *tupus* (prendedores de plata); un *chumpi* (faja que ajusta el *aqsu* a la cintura); una *lliclla* (manta sobrepuesta), prendida junto a la altura del cuello con otro *tupu*; y un atuendo cefálico compuesto por una impresionante cofia de plumas, semicircular, que forma una suerte de abanico, cubriendo la cabeza y cayendo por la espalda" (Cereceda 2020: 274).

informe de excavación no se debe desestimar su posible existencia¹⁶. Otra información que podría corroborar la presencia de artefactos en miniatura es el registro en el ajuar de un pequeño cestillo (cóncavo de 55 mm de diámetro, tejido en anillado simple). Su superficie externa tiene aplicación de plumas e internamente restos pulverizados de algún tipo de hoja. Esta pequeña pieza, no tiene referencia de documentación previa en otros contextos y podría entregar una lectura particular a la posible presencia de miniaturas para este enterratorio.

De acuerdo al informe del hallazgo (Checura 1977a) se asignan ciertas prendas a cada una de las momias¹⁷. En el proyecto que da lugar a este escrito se corroboró dicho informe con la investigación de Baker (2001), identificándose las siguientes asociaciones: al cuerpo de la mujer joven los textiles catalogados como MRI 0027, MRI 0028, MRI 0033, MRI 0035, MRI 0043 y MRI 0044 (Figura 4); mientras que al cuerpo de la niña los textiles inventariados con los códigos MRI 0029, MRI 0031, MRI 0038, MRI 0037 y MRI 0045 (Figura 5).

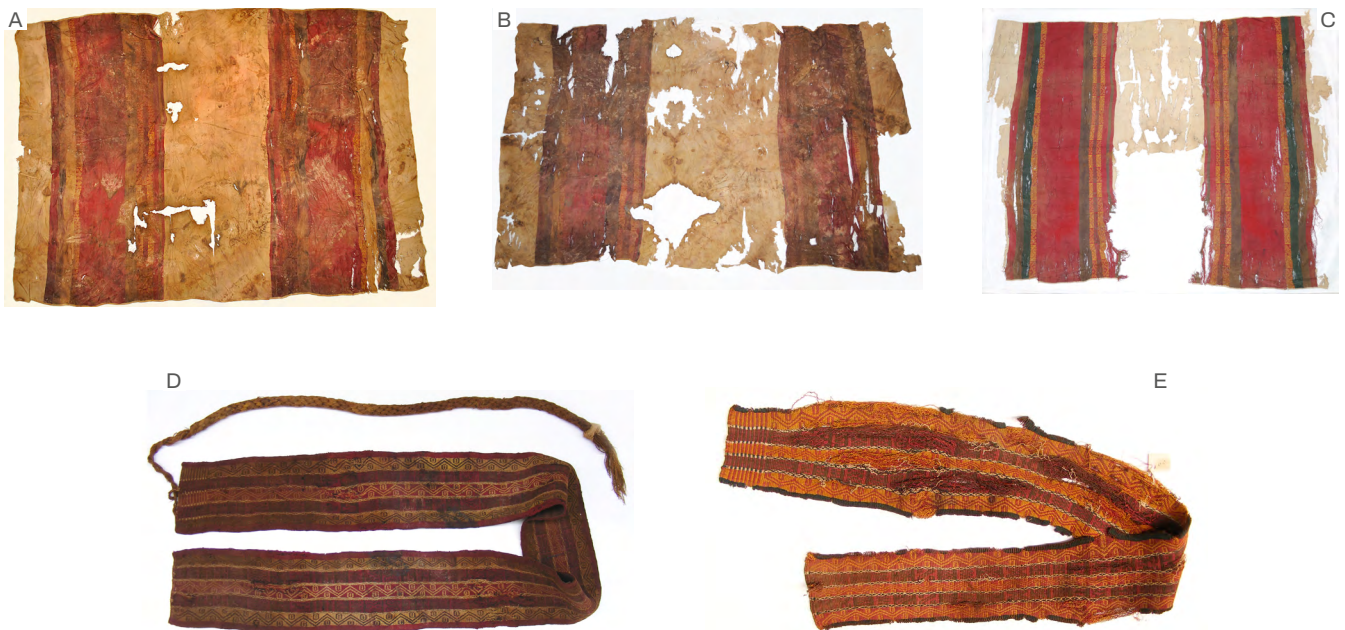


Figura 4. Prendas asociadas al cuerpo de la mujer joven: a) MRI 0028; b) MRI 0033; c) MRI 0027; d) MRI 0044; e) MRI 0043.

16. "Ello no significa que debemos descartar su existencia y la posibilidad de que hayan quedado en manos de particulares, ya que la información oral recogida entre los mismos trabajadores indica que ellos "vieron dos muñequitos de piedra y metal" (Checura 1977a: 40).

17. Designadas a la mujer joven (cuerpo a) y la niña (cuerpo b).



Figura 5. Prendas asociadas al cuerpo de la niña: a) MRI 0029; b) MRI 0031; c) MRI 0037; d) MRI 0038; e) MRI 0045.

El documento da cuenta de una diferenciación en la cantidad y calidad de los textiles asociados a cada cuerpo, destacando que el de la joven (de 18 años) tendría las prendas de mejor calidad, más coloridas y en mayor cantidad (aunque esto no está consignado pieza a pieza en el informe, pues solo existe asociación de diez de ellas).

Esta lectura inicial ha dado a suponer que la niña (de ocho años) no habría tenido el mismo rango social de la joven. Sin embargo, desde nuestra mirada, quisiéramos hacer notar que la menor habría portado la *lliclla* MRI 0029, que es un textil fino realizado con fibra de vicuña (Santibáñez 2012) y la misma iconografía de los mantos asignados a la mujer joven. Por otra parte, la pieza MRI 0031 también es un textil de gran calidad¹⁸. Asimismo, la faja MRI 0045 cumple con el mismo estándar de las fajas asignadas al otro cuerpo y el brazalete de plata era portado por la niña. Ello nos conduce a pensar que ambas poseían un estatus de gran importancia.

Otros aspectos corroboran la fidelidad entre este conjunto y las figuras fe-

18. Es un textil que fue quemado en la ofrenda y no es posible examinarlo desplegado al estar doblado y adheridas ambas capas. En el conjunto hay al menos tres textiles que fueron quemados.



Figura 6. Estatuillas femeninas de plata, Museo Arqueológico de La Serena: a) Cereceda (2020: 273), b) Aldunate y Cornejo (2001: 110).

meninas de ofrenda. Uno de ellos, no registrado hasta ahora en otros cuerpos femeninos, es el peinado que al igual que algunas estatuillas está dividido en dos haces (Figura 6). Según el registro de Baker (2009: 561) “el cabello de ambas momias fue partido al centro y tirado hacia atrás en ambos lados y asegurado en la parte media posterior con un solo sujetador” y por T. Besom (2013), en un registro gráfico del cuerpo de la joven (Figura 7), que evidencia el cabello

haciendo torsiones opuestas S y Z, y unidas por borlas presentes en el ajuar de Cerro Esmeralda.

Caracterización técnica de los textiles

El conjunto textil del ajuar tiene rasgos técnicos comunes como el hecho de ser tejidos de cuatro orillas, estar realizados con fibras de camélidos, principalmente alpaca y ocasionalmente vicuña, en torsiones estandarizadas z2S. Los hilados de algodón en cambio, son de uso excepcional en el conjunto y utilizados para sistemas de unión, tienen torsión en s2Z y z2S o son hilados de un cabo en S o Z. En cuanto al grosor de los hilados empleados, es posible hacer distinciones entre los mantos más grandes de colores naturales o con colores teñidos y representación de iconografía que poseen hilados muy finos, y los mantos de menores dimensiones, con hilados de colores naturales de las fibras, cuyos hilados son algo más gruesos.¹⁹

Destaca en el conjunto el uso del color rojo, que con variantes de matiz e intensidad tiene una amplia presencia en las piezas de factura más compleja, zonificando partes de las mismas. En las franjas con íconos, equivalentes en importancia con el color rojo, se ha usado el amarillo ocre. Los colores negro, verde y azul son empleados en menor proporción y complementan la representación. Todos estos colores son observables en los mantos, fajas y corde-

19. Para detalles de las hilaturas empleadas consultar tesis de M. Baker (2001).



Figura 7. Peinado en 2 haces de torsión en-contrada S y Z (Besom 2013: 61).

lería. Los colores naturales predominantes de pelo de camélidos son el blanco crudo, diferentes tonalidades de café y gris medio.

Los mantos, fajas y bolsas están tejidas con técnicas en que predomina la urdimbre, faz de urdimbre liso, listado, urdimbres complementarias y doble faz, donde la disposición de los hilados al programar el tejido determina la distribución de los espacios compositivos verticales. En aquellos mantos que tienen representación de figuras, estas están resueltas en urdimbres complementarias en tanto que las fajas están tejidas en doble tela en faz de urdimbre²⁰. Existiendo para ese entonces un amplio dominio técnico y múltiples posibilidades de expresión en la obra tejida, llama la atención la rigidez de los y las tejedoras, quienes debieron responder a su tradición y a las exigencias de un evento que requería acotar y dirigir su mensaje con una vestimenta que estuviese especialmente concebida para esa función.

Mensajes y representación

La materialización en el tejido impregna y compromete todos los procesos de la tecnología textil. Aunque no podemos abstraernos de las intenciones comunicacionales que pueden ir encubiertas en las etapas primigenias de la obra tejida, y con ello nos referimos al proceso de selección de la materia prima y su hilatura, es en el proceso constructivo de la estructura textil en el que se plasman símbolos y órdenes espaciales que determinan la lectura del artefacto.

La cosmovisión de las culturas andinas condiciona el uso del espacio representacional de superficies y volúmenes textiles que se organizan en la compo-

20. Mayores detalles de características técnicas y componentes del ajuar textil de este conjunto fueron abordados en trabajos anteriores (Baker 2001; Hoces de la Guardia y Rojas 2016).

sición de acuerdo con espacios como centro, derecha-izquierda, arriba-abajo, direcciones, repeticiones y alternancias, entre otras. La pieza tejida puede tener una orientación en el telar y otra en su modalidad de uso, de modo que quien teje compone la representación en conocimiento de esta variable y resuelve las figuras y su secuencia según este requerimiento. Estas consideraciones nos llevan a reflexionar sobre el rol que cumplieron y cumplen los y las tejedoras como intérpretes culturales²¹.

En el oficio de tejer se cruza el manejo de habilidades, los conocimientos técnicos y tradiciones de tejido, con la necesidad de representación de patrones específicos para comunicar mensajes relevantes en la proyección de su cultura. Recae, entonces, en la tejedora o el tejedor, una tarea de envergadura al materializar estos códigos, que requiere a la vez gran precisión de quien, durante el tejido, elabora la superficie, concibiendo el espacio, la textura, el color, la disposición de las figuras, como también la definición y el control acabado de sus límites.

Sistemas de representación: análisis

El análisis de los textiles, desde su posibilidad representacional como de su rol funcional, ha sido plenamente estudiado por investigadoras e investigadores, constatando la “capacidad comunicativa de los textiles en el mundo andino, como medio de expresión simbólica múltiple e intertextual -etnicidad, diferencia social, aspectos de género, jerarquías, ritual, codificación de información numérica y narrativa” (López-Campeny 2010: 288). Los textiles de mayores dimensiones en este ajuar, denominados genéricamente como mantos son diecisiete, nueve *acsu* (pañó envolvente) y ocho *lliclla* (pañó sobre los hombros). Siete de ellos poseen representación de iconografía, cuatro *lliclla* y tres *acsu*²².

Desde el punto de vista de la distribución del espacio compositivo, los *acsu* de este ajuar están estructuralmente compuestos por dos o tres paños unidos por costuras y cinco campos visuales. Tanto el espacio central ancho como las dos bandas laterales angostas son de color liso más claro. Los dos espacios más amplios, generalmente de matiz rojizo, presentan una columna

21. “Por ejemplo, lo que ocurre con la franja roja que encierra a los *pallay*: algunas veces cambia su tamaño, se ensancha o angosta, y otras distinciones como esa, podrían deberse al proceso de manufactura del tejedor o tejedora que interpreta un diseño dado” (Cereceda 2020: 19).

22. El análisis del sistema de representación en el presente trabajo no considera las piezas textiles mayores construidas con fibras de colores naturales que poseen claves representacionales en la distribución de sus campos, pero están exentas de iconografía.

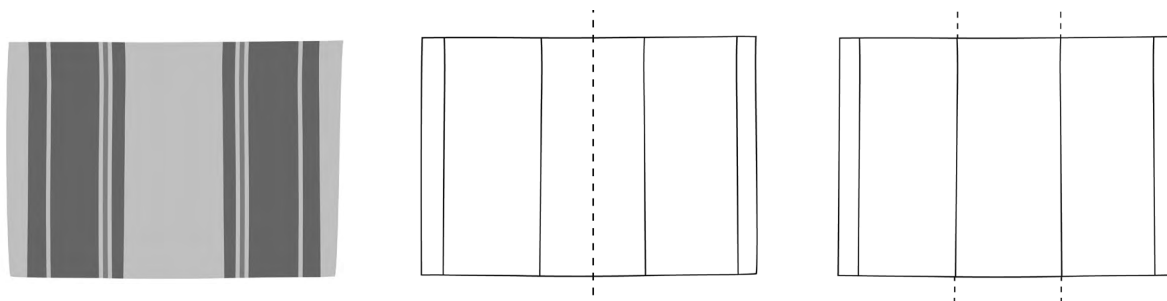


Figura 8. Espacio compositivo en *acsu*, construida con tres paños y cinco campos visuales.

compuesta acompañada de una simple en cada paño (Figura 8). Las *lliclla* se estructuran por dos paños unidos por costura y visualmente por tres campos, uno central de color más claro y dos laterales también en matices de rojos, y presentan solo dos columnas compuestas en cada paño. Toda la iconografía, tanto de *acsu* como *lliclla*, está inserta en el campo textil de color rojo (Figura 9).

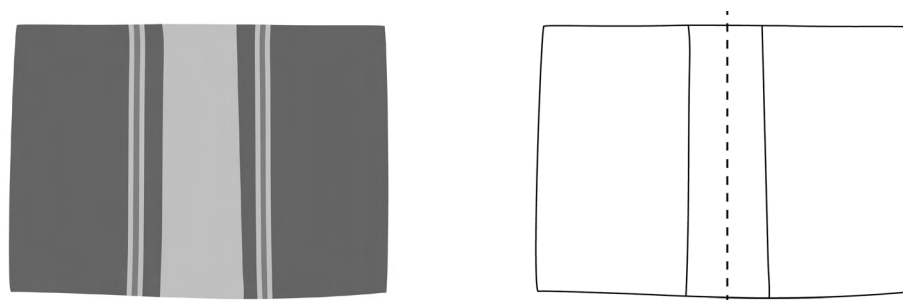


Figura 9. Espacio compositivo en *lliclla*, dos paños y tres campos visuales.

El conjunto textil de este ajuar nos presenta un corpus iconográfico²³ común a todas las piezas que llevan representación, junto a una decisión de apoyar el “mensaje” en la reiteración de una unidad mínima, el ícono *amaru* y un marco general sobre el cual se desarrolla todo el ajuar, en el que la composición iconográfica está supeditada a la forma, función y modo en que se relacionará con el cuerpo.

La representación que caracteriza a este conjunto, y que se encuentra de igual forma en *acsu*, *lliclla*, *chumpi* y chuspas del ajuar, se articula a partir del *tocapu* conocido como *amaru*²⁴ (serpiente bicéfala), ícono relacionado a

23. El registro de iconografía de las piezas textiles fue relevado con el sistema de plantillas mylar, dibujando directamente desde el textil, permitiendo registrar de forma acuciosa la información para estudiar, seleccionar, relacionar, contabilizar, cada una de sus partes.

24. Este *tocapu* ha sido ampliamente conocido como “llave inca” a partir del trabajo de J. Rowe (1979).

su vez con el motivo denominado voluta “S”, de larga tradición en el mundo andino (Horta 2001) (Figura 10). También ha sido clasificado como perteneciente a las vestimentas femeninas de las *capacocha* incaicas (Abal 2012) y especialmente presente en las miniaturas femeninas de estos enterratorios²⁵.

Como referente de la importancia de este icono registramos, entre otros, lo escrito por Guamán Poma de Ayala al respecto, en segunda lámina de la serie denominada “Segunda Arma. Las armas, en la sexta serie: Los gobernantes incas”. El autor agrega cinco pequeños textos a las imágenes: “(...) en el último recuadro, respecto de las armas: (...) escudo de armas con serpientes, cuadrante llamado “amaro inga”. Al pie del cuadro escribe: “(...) armas rreales del rreyno de las yndias...”. A la izquierda aparecen dos serpientes (*amaru*) que eran animales sagrados entre los incas que se vinculan con las riquezas de la tierra (González *et al.* 2003: 85).

La representación del icono *amaru* se presenta en dos variaciones en su conformación corpórea. Una definida por dos líneas paralelas y otra determinada por tres paralelas. Esta serpiente de dos cabezas está inserta en un rectángulo de medidas variables, de aproximadamente 100 mm en el sentido de la urdimbre y 30 mm en el sentido de la trama, y es la unidad mínima que sirve de base a la conformación de todo el sistema de representación de estos textiles. Este ícono es dibujado como líneas en zigzag zoomorfizadas de diferente grosor y/o longitud, y en diferentes versiones (Figura 11). Los dos iconos que encabezan la presente serie, de uno y dos segmentos, son excepciones en el

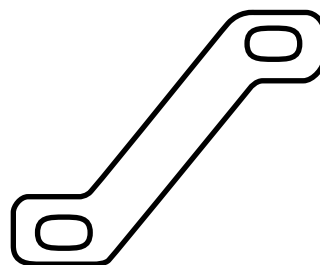


Figura 10. *Tocapu* inca, representación sintética de la serpiente de dos cabezas, *amaru*.

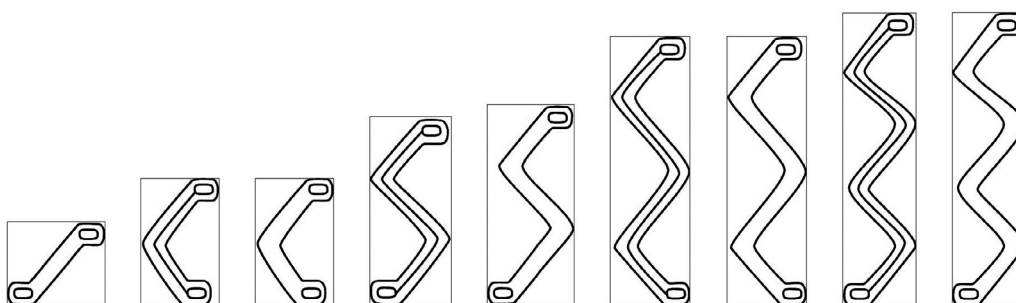


Figura 11. El icono y su desarrollo formal, según número de segmentos y trazos.

25. La tejedora de Colchane, María Choque (comunicación personal, 2022), al ver las secuencias de los módulos en los tejidos de Cerro Esmeralda, reconoce en ellos la representación de *katari* (serpiente) y *ñawi* (ojito).

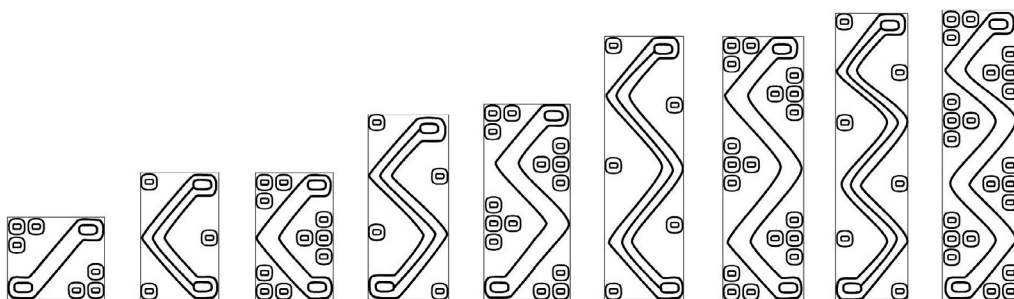


Figura 12. Serie representacional de *amaru* con *ñawi* (ojitos).

sistema y están mínimamente representados, los siguientes de tres, cuatro y cinco segmentos son predominantes y organizan las secuencias en la composición.

Según la cantidad de segmentos, su inserción en un rectángulo, así como los espacios dejados por los ángulos de las serpientes, lo acompañan tres, cuatro, cinco, seis, once, catorce, dieciocho o veintidós pequeños elementos circulares concéntricos denominados *ñawi* (ojitos), que se ubican en dichos espacios triangulares. En coherencia con esta denominación, las serpientes también tienen un círculo inserto a modo de ojo en cada cabeza. Los espacios que dejan los iconos de dos líneas son intervenidos por tres o cuatro *ñawi*, en tanto que los dejados por los iconos de tres líneas solo llevan un *ñawi* por espacio (Figura 12).

En el *acsu* y la *lliclla*, los rectángulos tejidos conteniendo el *amaru* se desplazan en el sentido de la urdimbre, formando columnas. Estas columnas a su vez son simples y/o compuestas. Simples, si en la horizontal la franja está conformada por un solo rectángulo, y compuestas si constituyen una fila de tres rectángulos (Figura 13).

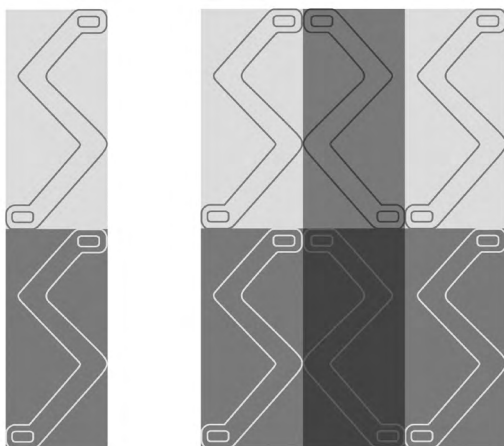


Figura 13. Columna simple, unidad modular de dos rectángulos y compuesta triple, de seis rectángulos.



Figura 14. Los módulos se definen a partir de la inversión de sus colores base, amarillo/rojo y rojo/café.

El módulo se configura en una relación complementaria a través de la alternancia de colores en figura y fondo. Estas unidades rectangulares tejidas en franjas y unidas en la vertical se distribuyen una tras otra por su lado angosto armando módulos, definidos a partir de la inversión de sus colores base, amarillo/rojo y rojo/café (Figura 14). En las columnas simples (franjas angostas), la unidad mínima de un módulo se compone de dos rectángulos que alternan los colores amarillo y rojo en su fondo y las figuras en oposición. El juego se replica en las columnas compuestas (franjas triples), la unidad mínima se compone de seis rectángulos en los que los externos se alternan rojo y amarillo y los centrales en rojo y café. De esta manera, entre el borde superior y el inferior de la urdimbre las columnas pueden presentar una secuencia de cinco a nueve módulos.

Variaciones de unión de los iconos

En las columnas, la ubicación del *amaru* construye un juego compositivo que produce visualmente un movimiento serpenteante. Los iconos en ocasiones marcan una misma dirección continua (Figura 15A), a veces estos van en direcciones opuestas (Figura 15B) y otras en una dirección alternada (Figura 15C). Enlazados entre un rectángulo y otro, forman una figura abierta en uno de sus extremos y cerrada en la otra o cerrados en ambos extremos.

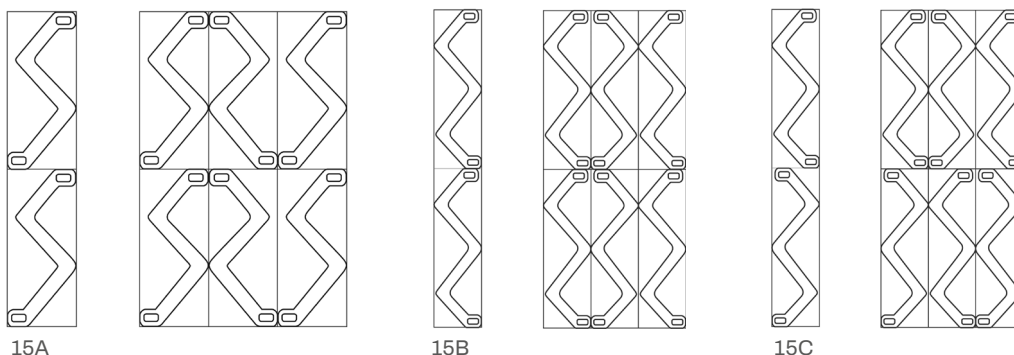


Figura 15. Variaciones de unión de los íconos: a) abierta continua, b) cerrada continua y c) cerrada alternada.

Sistema secuencial en la representación

Así como el icono presenta un desarrollo de crecimiento/desplazamiento en sus diferentes versiones, la disposición de ellos a lo largo de las columnas conforma un sistema secuencial. A modo de ejemplo, las columnas compuestas de la figura 16 de franjas triples corresponden a las de la *lliclla* MRI 0029, grafican la secuencia de los módulos, su disposición en el textil, su alternancia y la presencia de *ñawi*, ojitos, que acompañan.

El icono *amaru*, serpiente bicéfala, se presenta en dos versiones: de tres segmentos, dos líneas paralelas y catorce *ñawi*; y de cuatro segmentos, tres líneas paralelas y cinco *ñawi*. Ambas franjas, A y B tienen quince divisiones que consideran siete módulos de seis *amaru* cada una. En la franja A se agrega un único módulo impar de *tocapu* con *amaru* de un segmento (“llave inca”) y en la franja B un módulo de tres segmentos que queda impar. En la secuencia, un módulo de seis *amaru* con líneas dobles se alterna con un módulo de seis *amaru* de tres paralelas, y así sucesivamente.

Lliclla y *acsu* en este ajuar, así como piezas de otras procedencias, presentan secuencias similares y a veces casi idénticas. En una primera observación, es posible comparar secuencias con las de otros textiles similares, como es el caso del conocido *acsu* de Pachacamac (Uhle 1903) o la *lliclla* de la momia de Ampato (Conklin 1996). Se plantea como trabajo de interés futuro profundizar el análisis comparativo de este aspecto tanto entre los mantos hallados en Cerro Esmeralda, como de estos con los de otros hallazgos.

La obsesiva persistencia de la representación del icono *amaru* es observable en otras prendas del ajuar, en las que con variantes aún más sintéticas es tejido en fajas, chuspas y cordelería. Las fajas de Cerro Esmeralda (cinco) se componen visualmente a partir de un eje longitudinal, en el sentido de la urdimbre y su representación interna requiere de un análisis en mayor profundidad.

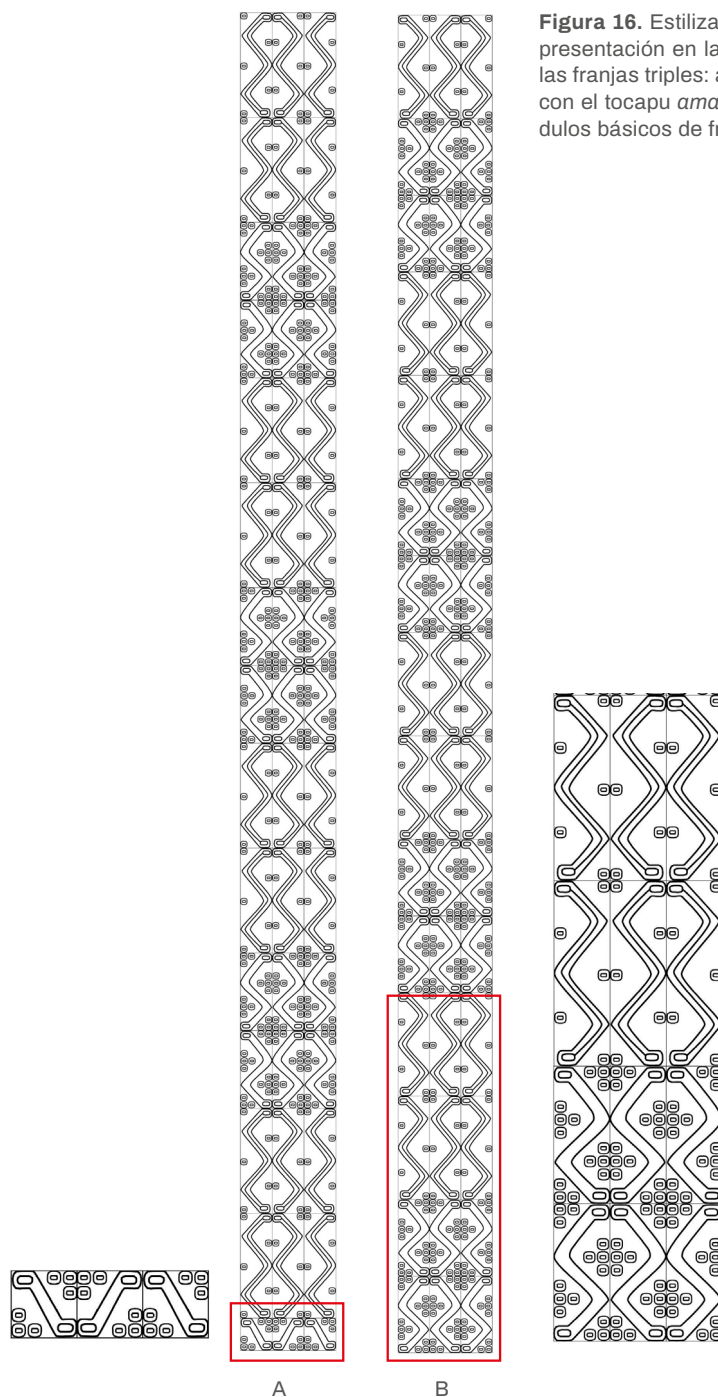


Figura 16. Estilización del levantamiento de la representación en la *Iliclla* MRI 0029. Secuencia de las franjas triples: a) detalle de la franja triple única con el tocapu *amaru*; b) secuencia de los dos módulos básicos de franjas triples.

Por el momento, se quiere destacar aquí que a lo largo de sus orillas de trama desarrollan el icono en una versión sintética de líneas quebradas y en una versión alargada, pareja y continua que comienza y termina en los extremos

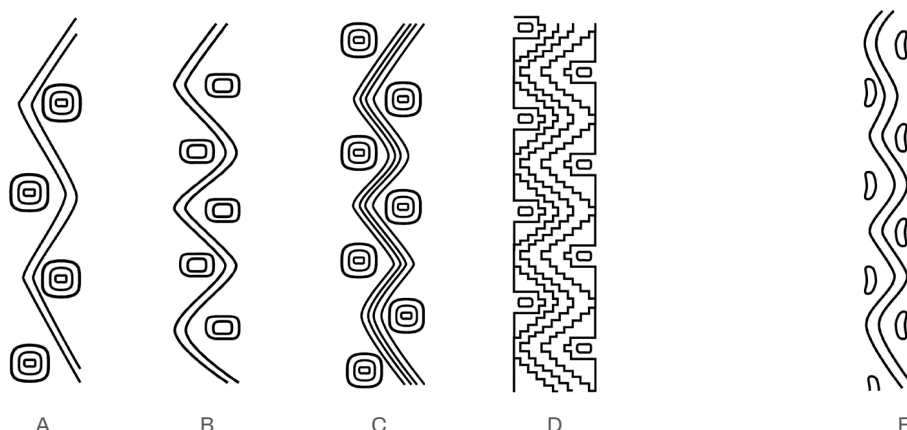


Figura 17. Relevamiento de la representación en orillas de las fajas: A, B, C y D. Representación similar en los cordones de fajas: E.

del textil, entre cuyos ángulos va inserto un *ñawi*. Esta representación incluso la podemos relevar en la vista lateral de los cordones trenzados que penden de las fajas (Figura 17).

Discusión

Sin haber agotado el estudio de todas las piezas del ajuar textil del Cerro Esmeralda, lo aquí presentado permite identificar, a través de su sistema de representación, un coherente programa de rasgos incaicos en sus características formales y de factura. Las piezas de vestuario de este ajuar son equivalentes a los textiles que visten las miniaturas de ofrenda y que al parecer podrían ser representantes de los textiles de tamaño natural, destinados a *capacocha*. El ajuar claramente cumple no solo la tarea de vestir y cubrir; su principal función es comunicar, sobre todo si incluimos en este análisis las otras piezas con iconografía que completan el conjunto, como son las fajas, chuspas y cordeles que en este texto no han sido consideradas.

La concepción de la totalidad de los signos tejidos presentes en estas piezas, tanto por su cantidad como por su selección de imágenes y selección cromática (rojo y amarillo), se instaura y consolida como portadora de elementos significantes. Por una parte, estas representaciones “responderían a estrategias para difundir ideologías e integrar a otros, de territorios lejanos, promoviendo la participación en esta cultura a través de las imágenes y sus soportes” (Uribe y Agüero 2001: 398). Por otra, los textiles en los Andes, como soportes de iconos que han sostenido creencias, siguen siendo apropiados para la solicitud de presencia benévola a la naturaleza a través de la representación.

¿Por qué tantas serpientes bicéfalas y ojitos?, ¿por qué solo *amaru* y *ñawi*? Siguiendo a Cereceda en su texto *¿De transiciones y Pachacutis? Un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de altura*, en el que estudia esta representación en los pequeños textiles, alude a una “reiteración obsesiva” y afirma que, “la rigurosidad con la que es ejecutada esta representación habla de su intencionalidad que evidentemente pudo estar asociada a los particulares significados que conformaban el mensaje” (Cereceda 2020: 4). Con respecto a esta interpretación dice: “el tema del diseño de los vestuarios en las figuritas de altura, por su cromatismo, su asociación zigzag-serpientes y por las dos cabezas opuestas, destaca, de una manera extraordinaria, la importancia que en el pensamiento inka tenía el enlace de carácter reversible y tal vez frágil entre mundos o situaciones contrastantes, cósmicas, sociales, incluso, quizás, entre estados del ánimo y la mente” (Cereceda 2020: 42).

Integrando todas las posibles connotaciones anteriores podemos en nuestro estudio hacer el ejercicio de recrear la imagen de las doncellas vestidas. El modo de vestir el *acsu*, *lliclla* y faja, determina la posición de las bandas, por lo que al envolver su cuerpo con los textiles las bandas con *amaru* lo rodearán horizontalmente. Así, es posible contabilizar al menos siete bandas “serpientes” circundantes: dos bandas en la *lliclla*, cuatro bandas en el *acsu*, y la del *chumpi* o faja. La(s) secuencia(s) de *amaru*, serpientes bicéfalas acompañadas de sus *ñawi*, se pone en movimiento, girando cíclicamente a distintas alturas del cuerpo, constituyendo una nueva capa envolvente de connotación protectora y a la vez convocante.

Agradecimientos. Nuestra gratitud a los evaluadores del texto quienes con su apoyo y comentarios han contribuido a enriquecer el trabajo y una mejor comprensión del mismo, y a Helena Horta, quien siempre está disponible a apoyarnos. Agradecemos también la colaboración de Álvaro Díaz P. quien realizó los dibujos de este texto y el aporte gráfico de Loreto Pavez H.

Referencias citadas

- Abal, C. 2010. Arte textil incaico. En: *Arte textil incaico, ofrendatorios de la alta cordillera andina*, editado por C. Alba, pp. 221-258. Fundación Ceppa, Buenos Aires.
- Abal, C. 2012. Tríadas sagradas de poder: uso/función, diseño/técnica, género/color. *Actas VI Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología del Perú. Por la institucionalización de la antropología ante los desafíos de la diversidad cultural e inclusión social*. Escuela Profesional de Antropología, Puno.
- Acosta, O. y M. Plazas. 2011. El manto o acso de la reina mujer de Atahualpa ¿Una prenda de la última reina del Perú? *Cuadernos de Curaduría, Museo Nacional de Colombia* 12: 1-27.
- Aldunate, C. 2001. El Inka en Tarapacá y Atacama. En: *Tras la huella del Inka en Chile*, editado por C. Aldunate y L. Cornejo, pp. 18-72. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Alvarado, M. 2000. Indian Fashion. La imagen dislocada del “indio chileno”. *Estudios Atacameños* 20(1): 137-151
- Aponte, D. 2000. La vestimenta femenina en la costa central del Perú durante el Período Intermedio Tardío. *Estudios Atacameños* 20(1): 91-102.
- Arnold, D. 2000. Convertirse en persona, el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil. *Actas de la I Jornada Internacional de Textiles Precolombinos*, pp. 8-29. Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Arnold, D. 2012. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima.
- Arnold, D. 2020. Envolturas generativas: procesos vitales en los Andes meridionales. En: *Andes, ensayos de etnografía teórica*, editado por O. Muñoz, pp. 163-192. Nola Editores, Madrid.

- Baker, M. 2001. *Technical Attributes as Cultural Choices: The textiles associated with an Inca sacrifice at Cerro Esmeralda, Northern Chile*. Tesis para optar al título de Master of Arts. Faculty of Arts and Science, Trent University, Ontario.
- Baker, M. 2009. Estandarización de la producción de ropa femenina. Evidencias del sitio de sacrificio del Cerro Esmeralda del norte de Chile. *Andes* 7: 547-565.
- Besom, T. 2013. *Inka human sacrifice and mountain worship: strategies for empire unification*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Cereceda, V. 2010. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42(1): 181-198.
- Cereceda, V. 2020. ¿De transiciones y pachacutis? Un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5(1): 271-314.
- Ceruti, C. 2004. Human Bodies as Objects of Dedication at Inca Mountain Shrines. *World Archaeology* 36(1): 103-122.
- Conklin, W. 1996. The Ampato Textile offerings. *Proceedings of the Fifth Biennial Symposium of the Textile Society of America*, pp. 104-110. The Art Institute of Chicago, Chicago.
- Corcuera, R. 2010. Arte textil incaico. En: *Arte textil incaico, ofrendatorios de la alta cordillera andina*, editado por C. Abal, pp. 17-23. Fundación Ceppa, Buenos Aires.
- Checura, J. 1977a. *Informe Museo Regional de Iquique. Hallazgo arqueológico en el Cerro Esmeralda 1976*. Corporación Municipal de Desarrollo Social, Iquique.
- Checura, J. 1977b. Funebria incaica en el Cerro Esmeralda (Iquique, I región). *Estudios Atacameños* 5: 127-144.
- Desrosiers, S. 1982. *Métier à tisser et vêtements andins ou le tissu comme être vivant*. Plon+ Editions, París.

- Feltham, J. y R. Falcón. 2017. Los textiles de Pachacamac. En: *El oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, editado por D. Pozzi-Escot, pp. 250-273. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Fernández, M. 2019. La ropa del muerto. En: *Vistiendo memorias*, pp. 25-73. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz.
- González, C., H. Rosati y F. Sánchez. 2003. *Guamán Poma, testigo del mundo andino*. Centro de Investigaciones Barros Arana, Lom Ediciones, Santiago.
- Groenewald, R. 2002. *Actas del XVI Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil*. CNCT, Lima.
- Hoces de la Guardia, S. y A. Rojas. 2016. Vestimenta de mujeres en la nobleza inca. Ajuar textil en el enterratorio del Cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas. *Nuevo mundo, mundos nuevos*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69833>
- Horta, H. 2001. Identificación tentativa de la voluta “S”: motivo decorativo de textiles arqueológicos de Arica, norte de Chile. En: *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*, editado por J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair, pp. 2-14. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Lechtman, H. 1991. La metalurgia precolombina: tecnología y valores. En: *Los orfebres olvidados de América*, editado por F. Mena y J. Martínez, pp. 9-18. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- López-Campeny, S. 2010. Tramando identidades: análisis de patrones representativos en textiles arqueológicos, Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Werkén* 13: 287-304.
- Martínez, I. 2005. *Textiles inca en el contexto de la Capacocha, función y significado*. Tesis, Departamento académico de Antropología, Arqueología y Sociología, Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cusco, Cusco.
- Mendez-Quiros, P. 2012. *Qhapaq Hucha Cerro Esmeralda*. Catálogo Exposición. Museo Regional de Iquique, Bhp Billiton, Ley de Donaciones Culturales, Iquique.

- Mostny, G. 1957. La momia del Cerro El Plomo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 27(1): 108-112.
- Reinhard, J. y C. Ceruti. 2000. *Investigaciones arqueológicas en el volcán Llullaillaco*. Universidad Católica de Salta, Salta.
- Rowe, J. 1979. Standardization in Inca Tapestry Tunics. En: *Junius Bird Pre-Columbian Textile Conference, may 19 and 20, 1973*, editado por A. Pollar, E. Benson y A. Schaffer, pp. 239-264. Textile Museum and Dumbarton Oaks, Trustee for Harvard University, Washington.
- Rowe, A. 1996. Inka weaving and costume. *The Textile Museum Journal* 34: 4-53.
- Santibáñez, M. 2012. *Informe restauración manto MRI 0029 de momia capacocha, Cerro Esmeralda*. Museo Regional de Iquique, Iquique.
- Silverman, G. 2015. *Los signos del imperio. Capac Pallay: lo invisible en el tejido andino*. Biblioteca Abraham Valdelomar, Lima.
- Sinclair, C. 2001. Vestimenta, identidad y prestigio durante el Tawantinsuyu en Chile. En: *Tras la huella del Inka en Chile*, editado por L. Cornejo y C. Aldunate, pp. 52-59. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Uhle, M. 1903. Pachacamac. *University Museum Monograph* 62: 1-208.
- Ulloa, L. 1981. Estilos y formas decorativas de poblaciones agromarítimas en el extremo norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 8: 97-108.
- Uribe, M. y C. Agüero. 2001. Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 397-426.
- Zorn, E. 1987. Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores. *Revista Andina* 5(2): 489-526.

