

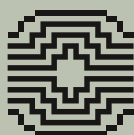
VOL.28

NO.2

Santiago, Chile

2023

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ

BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Volumen 28, número 2, julio-diciembre 2023

ISSN: 0718-6894

DOI: doi.org/10.56522/BMCHAP.0280020003

<http://boletinmuseoprecolombino.cl>

EDITOR

BENJAMÍN BALLESTER RIESCO

Museo Chileno de Arte Precolombino

bballester@museoprecolombino.cl

COEDITORES

MARCELO ALARCÓN ÁLVAREZ

Museo Chileno de Arte Precolombino

boletin@museoprecolombino.cl

ALESSANDRA CAPUTO JAFFE

Universidad Adolfo Ibáñez

alessandra.caputo@uai.cl

ALEXANDER SAN FRANCISCO ARAYA

Museo Chileno de Arte Precolombino

asfrancisco@museoprecolombino.cl

COEDITOR GRÁFICO

VÍCTOR JAQUE FAÚNDEZ

vjaque@museoprecolombino.cl

CORRECTORA DE ESTILO

ISABEL SPOERER VARELA

svisabel@yahoo.es

COMITÉ EDITORIAL

FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE

Universidad Adolfo Ibáñez

fernando.guzman@uai.cl

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA

Universidad de Chile

jomarcer@u.uchile.cl

FELIPE ARMSTRONG BRUZZONE

Museo Chileno de Arte Precolombino

farmstrong@museoprecolombino.cl

OLAYA SANFUENTES ECHEVERRÍA

Pontificia Universidad Católica de Chile

osanfuentes@gmail.com

MAGDALENA PEREIRA CAMPOS

Universidad Adolfo Ibáñez

magdalena.pereira@uai.cl

CONSEJO EDITORIAL

IGNACIO ALVA MENESES

Museo Tumbas Reales de Sipán

Lambayeque, Perú

WARWICK BRAY

Institute of Archaeology

University College London, UK

VERÓNICA CERECEDA BIANCHI

Fundación Antropólogos del Surandino

Sucre, Bolivia

MARCO CURATOLA PETROCCHI

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

TOM D. DILLEHAY

Department of Anthropology

Vanderbilt University, Nashville, USA

CHRISTOPHER B. DONNAN

Department of Anthropology

University of California, Los Angeles, USA

DANAE FIORE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Asociación de Investigaciones Antropológicas

Universidad de Buenos Aires, Argentina

ROBERTO LLERAS PÉREZ

Museo del Oro

Bogotá, Colombia

XIMENA MEDINACELLI

Instituto de Estudios Bolivianos

La Paz, Bolivia

BENOÎT MILLE

Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France

París, Francia

ELÍAS MUJICA BARRERA

Instituto Andino de Estudios Arqueológicos

Lima, Perú

JOANNE PILLSBURY

The Metropolitan Museum of Art

Department of the Arts of Africa, Oceania and the Americas

Nueva York, USA

MARÍA MERCEDES PODESTÁ

Sociedad Argentina de Antropología

Buenos Aires, Argentina

MATTHIAS STRECKER

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia

La Paz, Bolivia

CONSTANTINO M. TORRES

Art and Art History Department

Florida International University, USA

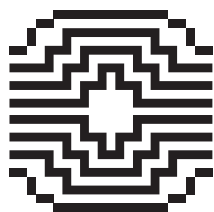
ANDRÉS TRONCOSO

Departamento de Antropología,

Universidad de Chile, Chile

Web of Science (WoS) Arts and Humanities Core Collection, Scopus, ERIH PLUS, SCIELO-CHILE, HAPI, Redalyc, Fuente Académica Plus - Ebsco, The Research Libraries Group – RLG, Anthropological Literature, Arts Abstracts – Ebsco, Art Source – Ebsco, International Bibliography of Art, Art Index.

El indicador SCImago Journal and Country Rank (SJR) que mide la calidad de las revistas, sitúa al *Boletín* en el primer lugar de América Latina en Archaeology (arts and humanities), Visual Arts and Performing Arts, y Archaeology (Área Social Sciences), con una clasificación Q1 en estas categorías. Además, en todas ellas se ubica entre los primeros lugares del mundo en revistas Open Access (10°, 6° y 11°, respectivamente). A ello se suma el segundo lugar que ocupa la publicación en América Latina en la categoría Anthropology (Área Social Sciences). El *Boletín* es hoy uno de los mejores destinos de publicación internacional para arte y simbolismo precolombino.



BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Contenido

7-8 Editorial

Benjamín Ballester Riesco

Artículos

9-30 Las representaciones de aves en las cerámicas del sitio El Caño, Panamá (780-1000 DC)

Bird representations on ceramics from the El Caño site, Panama (AD 780-1000)

Carlos Mayo-Torné

31-49 Tejiendo la memoria huancavilca. Experiencias en el codiseño para la conservación de prácticas textiles ancestrales

Weaving Huancavilca Memory. Co-design experience for the conservation of ancestral textile practices

Lourdes Pilay & María Custoja-Ripoll

51-67 El puma y la serpiente. Interpretación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile

The puma and the snake. Interpretation of the mural painting of the Church of Parinacota, Northern Chile

Fernando Guzmán, Paola Corti & Magdalena Pereira

69-89 Tras las huellas del inka: cerámica, interacciones y reconfiguración del paisaje social en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina)

In the footsteps of the Inka: pottery, interactions, and the reconfiguration of the social landscape in Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina)

Martina Pérez, Martín Casanova, Leticia Gasparotti & Aixa Vidal

91-110 Ese asunto de volver: producción y significación en el arte rupestre de Cueva de las Manos, Patagonia meridional andina

On the question of returning: production and meaning in the rock art of Cueva de las Manos, southern Andean Patagonia

Carlos Aschero & Patricia Schneier

- 111-128 **Antropomorfos de brazos alzados en la iconografía andina (ca. 4000-500 años AP).
Análisis comparativo desde la puna de Salta, Argentina**
*Anthropomorphs with raised arms in Andean iconography (ca. 4000-500 years BP).
A comparative analysis from the puna de Salta, Argentina*
Gabriel López, Silvina Seguí & Federico Coloca
- 129-147 **La capacocha del cerro Esmeralda. Relaciones textiles, identitarias e ideológicas
en torno al culto de Huantajaya**
*The capacocha of Esmeralda hill. Textile, identity, and ideological relations around
the cult of Huantajaya*
Dagmar Bachraty & Caroline Nautré

EDITORIAL

Con el presente número (28.2) celebramos dos años del nuevo ciclo editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Los desafíos han sido inmensos e intensos, sobre todo, debido a que el recambio ha significado un proceso de reflexión interna acerca de la línea principal de la revista y del proyecto que debiera fundar su presente y definir su futuro. Este último tiene como uno de sus principales objetivos el crecer en su alcance internacional para salir definitivamente del cono sur de Sudamérica, pero sin perder su vínculo e identidad primigenia. Es por esto que el *Boletín* dará un nuevo impulso a formatos como dossiers y números especiales en la medida en que estos contribuyan con este propósito mayor. Es el caso del número sobre arte y chamanismo publicado durante el primer semestre de 2023 (28.1), al igual que dos dossiers que estamos preparando para el año 2024, dedicados al amplio espectro del arte maya, el primero en torno a la epigrafía (29.1) y el segundo (29.2) acerca de las representaciones visuales de esta fascinante cultura mesoamericana. Ambos formatos son diferentes. Mientras los números especiales están consagrados en su totalidad a un tópico particular que reúne y a la vez hace dialogar entre sí a los artículos que contiene, los dossiers no completan un número, ocupando más bien una sección concreta y delimitada de estos, en compañía de otros escritos de entrada y temática libre. La revista seguirá abierta a proposiciones externas de estos formatos de publicación, de acuerdo con su línea editorial y de contenido, siempre y cuando refuercen su alcance internacional y calidad académica.

Este número nos presenta una rica y variada gama de artículos de flujo continuo y sin restricciones de tema, aunque todos dentro del ámbito general del arte y el simbolismo precolombino o nativo americano. En total, comprende siete textos que abarcan situaciones culturales de toda Latinoamérica, desde el Istmo de Panamá por el norte hasta la Patagonia por el sur, en cuyos desarrollos se cruzan, de una u otra manera y en distinta intensidad, países como Panamá, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile. La trama de cada uno de ellos transita entre la decoración y el estilo cerámico (Mayo-Torné; Pérez et al.), las representaciones animales y humanas (Aschero & Schneier; López et al.; Mayo-Torné), el simbolismo funerario incaico (Bachraty & Nautré; Pérez et al.), las escenas murales de las iglesias coloniales (Guzmán et al.), y la relación entre diseño y obras indígenas en el contexto artesanal contemporáneo (Pilay & Custoja-Ripoll). El volumen condensa así múltiples soportes y expresiones, tales como el arte rupestre, las pinturas votivas, el textil, el ritual fúnebre y la alfarería, en un eje temporal de larga duración que va desde el período Arcaico, atravesando el horizonte Inca y el Colonial, hasta llegar a la época presente.

Es esta amplitud, diversidad de contenidos y formas de aproximarse a la cultura americana la que caracteriza, a nuestra manera de ver, la identidad actual y el proyecto del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Una revista que puede ser descrita hoy como de estudios

culturales, dado que traspasa sin compromisos disciplinares múltiples campos del saber y de la expresión, entre los que destacan la antropología, la historia, la arqueología, la música, la literatura, la arquitectura, la lingüística y la etnohistoria, por nombrar solo los más conocidos y habituales. Nuestra ambición es que esta condición se mantenga y que ojalá se potencie con el paso del tiempo, continuando así la senda recorrida y colaborando en la construcción de una publicación que destaque por dicha singularidad, en un escenario académico en el que prima la especialización y la estrechez disciplinar. Queremos transgredir los márgenes, buscamos la tangente, nos gusta la frontera y apelamos a la fuga, pero sin perder de vista nuestro foco principal: el arte y el simbolismo precolombino y nativo americano, tanto pasado como presente.

Como Equipo Editorial esperamos que este número sea de vuestro interés y deleite. Agradecemos sinceramente a las autoras y a los autores que contribuyeron en esta oportunidad, pues nos entregan lo mejor de sus investigaciones y conocimiento para hacerlo público en las páginas que siguen. Hemos trabajado duro para afinar detalles y presentarles a ustedes una revista acabada y pulida, compuesta de artículos de calidad mundial, escritos desde nuestro continente, sobre nuestro continente y para todo el planeta, pero sin olvidar de dónde provienen. Un especial reconocimiento también para quienes pasaron por el proceso editorial y, por distintos motivos, no llegaron a la etapa final de publicación de sus manuscritos. Asimismo, a los y las investigadoras que colaboraron con las evaluaciones de pares anónimos en doble ciego, una tarea compleja y demandante que, sin retribución alguna, muchas y muchos realizan para que revistas como esta puedan existir y, tal vez más importante aún, para que entreguen contenido científico confiable y de peso. Finalmente a ustedes, lectoras y lectores, sin quienes este boletín no tendría razón de ser ni existir, destinatarios de todos los esfuerzos y costos detrás de su realización de manos de un denso enjambre de personas e instituciones. Somos innumerables agencias moviéndonos y creando para ustedes, por hoy y para el mañana.

Benjamín Ballester Riesco



Las representaciones de aves en las cerámicas del sitio El Caño, Panamá (780-1000 DC)

Bird representations on ceramics from the El Caño site, Panama (AD 780-1000)

Carlos Mayo-Torné^A

Recibido:
diciembre 2022.

Aceptado:
mayo 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

En este artículo se presentan los resultados de un análisis cuantitativo de las temáticas decorativas de una muestra de cerámica procedente del yacimiento arqueológico El Caño, Panamá, datado entre los años 780 y 1000 DC. Los resultados indican que el grupo de vasijas con motivos geométricos es más abundante que el de representaciones zoomorfas, antropomorfas e híbridos. En este trabajo se abordan en detalle los motivos de aves, que son los más numerosos del segundo grupo de diseños. Se evidencia la importancia de las aves, principalmente las galliformes, falconiformes, psitaciformes y estrigiformes, como tema en la decoración. Ahora bien, la presencia de estos animales trasciende el ámbito simbólico e iconográfico en las artes, pues también forman parte de la dieta y se utilizan en la elaboración de bienes artesanales e instrumentales, como puede observarse en el registro arqueológico del yacimiento estudiado y en otros sitios de la región.

Palabras clave: cerámica Conte, arqueología de Panamá, El Caño, iconografía cerámica, diseños de aves.

ABSTRACT

This paper presents the results of a quantitative analysis of decorative themes found on a sample of ceramics from the El Caño archaeological site (Panama), dated between AD 780 and 1000. The findings show that vessels with geometric motifs are more abundant than those with zoomorphic, anthropomorphic, and hybrid representations. This work focuses in detail on bird motifs, which are the most numerous designs among the latter group of designs. The analysis shows the importance of birds, primarily galliform, falconiform, psittaciform and strigiform designs, as a theme in ceramic decoration. However, the importance of these animals goes beyond the symbolic and iconographic artistic realms, as they were also part of the diet of those who occupied the site and were used in the elaboration of handicrafts and instruments, as the archaeological record of the site studied and other sites of the region demonstrate.

Keywords: Conte ceramic, Panamanian archaeology, El Caño, ceramic iconography, bird designs.

^A Carlos Mayo-Torné, Ministerio de Cultura de Panamá, investigador de la Fundación El Caño y del Sistema Nacional de Investigación (SENACYT). ORCID: 0000-0002-0243-8298. E-mail: mayotorne@gmail.com

INTRODUCCIÓN

La cerámica precolombina hallada en los yacimientos de la región central de Panamá se caracteriza por el uso equilibrado del color, un gusto por los diseños simétricos, la mezcla de virtuosismo artístico, la innovación técnica y altas dosis de imaginación. La combinación de estos atributos ha originado el interés de coleccionistas, museógrafos y curadores por dichas cerámicas, las cuales están presentes en muchos museos internacionales de arte y antropología, entre ellos el Museo Chileno de Arte Precolombino, institución editora de este boletín, que alberga en custodia una pequeña muestra de cerámicas de estilo Macaracas.¹ Existen varios estudios en los que se aborda en extenso el desarrollo diacrónico de la decoración y los temas representados en su arte cerámico, desde enfoques centrados en lo simbólico, estilístico y cronológico (Lothrop 1942; Cooke 1972, 2004a, 2004b, 2021; Ichon 1980; Helms 1995; Labbé 1995), sin embargo, no hay análisis cuantitativos precisos que evidencien la importancia que ciertos diseños han tenido en esta cultura.

En los últimos quince años se han recuperado cientos de vasijas en las excavaciones del yacimiento El Caño, en contextos funerarios muy bien conservados (Mayo, J. 2020), pertenecientes a lo que podría considerarse el Período Clásico de la tradición arqueológica Gran Coclé (750-1000 DC) (fig. 1). Las líneas de investigación previas de este conjunto de cerámicas se han enfocado en el estudio de los contextos de producción (Mayo, C. 2016, 2021, 2022; Mayo-Torné et al. 2023), en los análisis tecnológicos (Chaves 2022; Chaves & Mayo 2022) y en la adscripción estilística de la muestra (Mayo, C. 2018, 2021). Por tanto, aún no se dispone de un recuento estadístico de la rica temática representada en las cerámicas, ni tampoco de un examen, desde el punto de vista estético y simbólico, acerca de la importancia que ciertos diseños tenían para los antiguos habitantes de la zona.

En el análisis que se presenta a continuación se evidencia que las aves ocupan un lugar destacado como tema de la decoración de cerámicas en contextos funerarios de la antigua jefatura de Río Grande (fig. 2). Es el motivo más representado en la muestra de estudio, en



Figura 1. Mapa de localización del yacimiento arqueológico El Caño. **Figure 1.** Map showing the location of El Caño archeological site.



Figura 2. Cerámica procedente de El Caño con representaciones de aves (todas las fotografías son del autor, excepto cuando se indica otra cosa). **Figure 2.** Ceramic from El Caño with bird representations (all photos by the author unless otherwise indicated).

comparación con otros diseños de la categoría figurativa. Este dato motiva a reexaminar la importancia de las aves para la sociedad prehispánica de la zona, no solo en el ámbito decorativo y simbólico, sino en otras esferas de la vida diaria de sus habitantes, específicamente como aporte de nutrientes y fuente de materia prima en la elaboración de artefactos.

MATERIALES Y MÉTODO

Los materiales incluyen 1337 vasijas halladas en las excavaciones realizadas en El Caño, Panamá, entre los años 2008 y 2017 (Mayo, C. 2018, 2020, 2021). Las cerámicas se encontraron en depósitos funerarios y en las unidades estratigráficas asociadas, y las fechas absolutas de los contextos en las que se hallaron datan

desde el año 780 DC hasta el 1000 DC, coincidiendo con el apogeo de los estilos del complejo cerámico Conte y su transición a las cerámicas del complejo Macaracas. No se abordan en este estudio las vasijas de los estilos posteriores (muy fragmentadas y en un volumen mucho menor), de cronología más tardía y también presentes en el sitio, como la cerámica de estilo Mendoza, cuya producción se mantuvo hasta después de la Conquista, durante todo el siglo XVI (Cooke et al. 2003).

La mayoría de la alfarería de la muestra ha recibido un tratamiento decorativo aparte del uso del color del engobe (fig. 3). Las vasijas decoradas son 754, correspondiente al 56,4% del conjunto. En la decoración se evidencia una preferencia por el cromatismo, y el 80,5% son policromas, empleándose dos o más colores en la decoración. El uso del color se combina con la decoración modelada en el 15,78% y con las incisiones

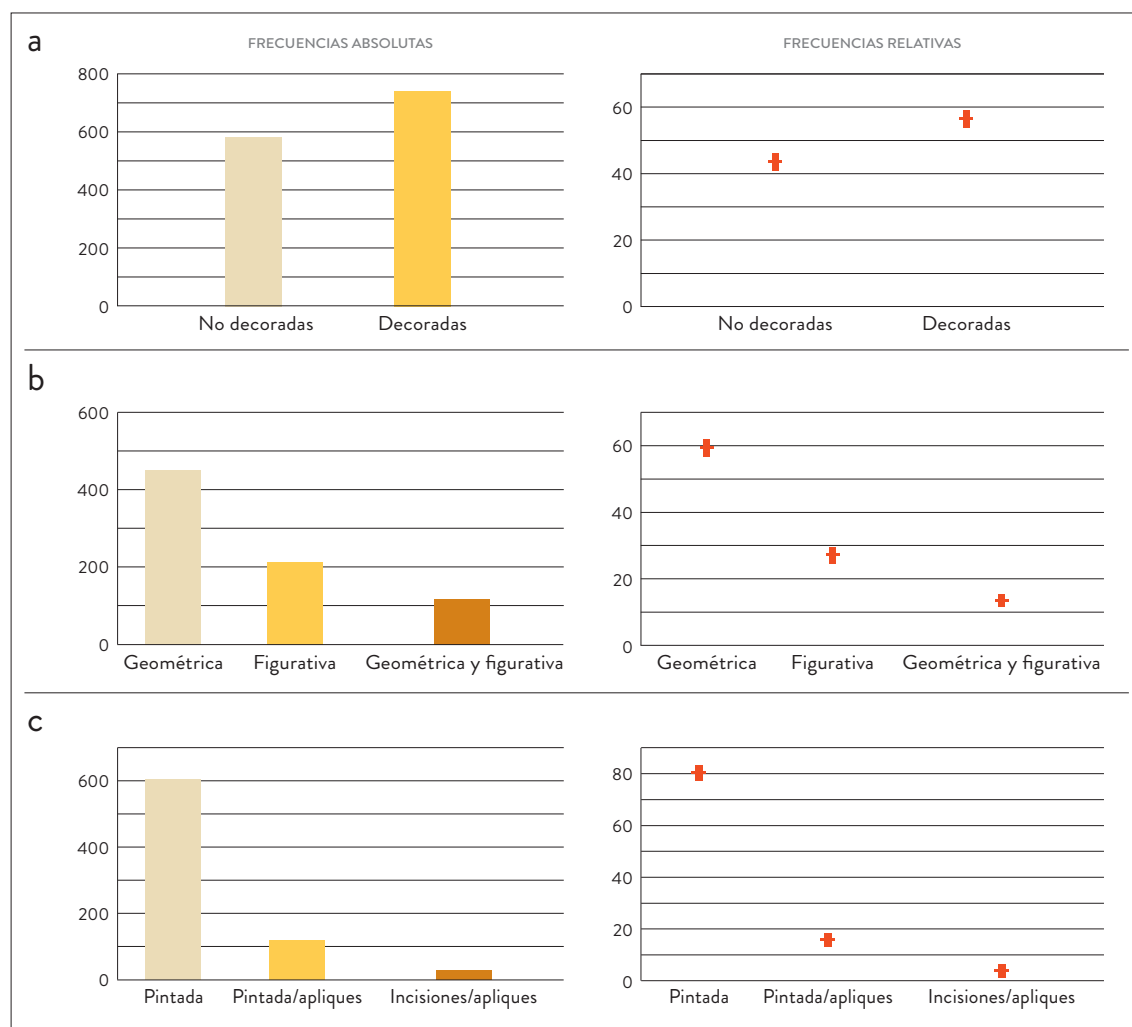


Figura 3. Frecuencias absolutas (izquierda) y relativas (derecha) con índice de error (95%) de la muestra cerámica: **a)** número de cerámicas decoradas; **b)** tipo de decoración; **c)** técnica decorativa. **Figure 3.** Absolute (left) and relative (right) frequencies with error rates (95%) of the ceramic sample: **a)** number of decorated ceramics; **b)** type of decoration; **c)** decorative technique.

y el modelado en el 3,71% de los casos. Los temas decorativos de las cerámicas fueron clasificados en dos grupos: 1) representaciones figurativas (204 cerámicas, 27,05%), categoría que incluye los diseños zoomorfos, antropomorfos e híbridos, y 2) diseños geométricos (448 cerámicas, 59,42%). Existe un conjunto de 102 cerámicas (13,53%), en las cuales se combinan los elementos decorativos de ambas categorías.

Los diseños del grupo 1 fueron categorizados por aquellos atributos de su diseño claramente naturalistas, y la clasificación sigue en muchos ejemplos los criterios clásicos empleados en la zona (Lothrop 1942; Briggs

1989). No se utiliza una ordenación estrictamente taxonómica y los diseños son agrupados en algunas ocasiones según el orden (Testudines), subfilo (Crustáceos), clase (Seuropsida) y en otros ejemplos sin un nombre taxonómico propio, como en el caso de los peces. La temática de aves, siguiendo la clasificación biológica clásica, se identificó por la presencia de pico o alas, y los crustáceos por las patas y pinzas. Los diseños que presentaron dificultades para su adscripción, y cuya clasificación se fundamenta en criterios meramente interpretativos, fueron agrupados en la subcategoría de no identificados. Finalmente, los diseños en los

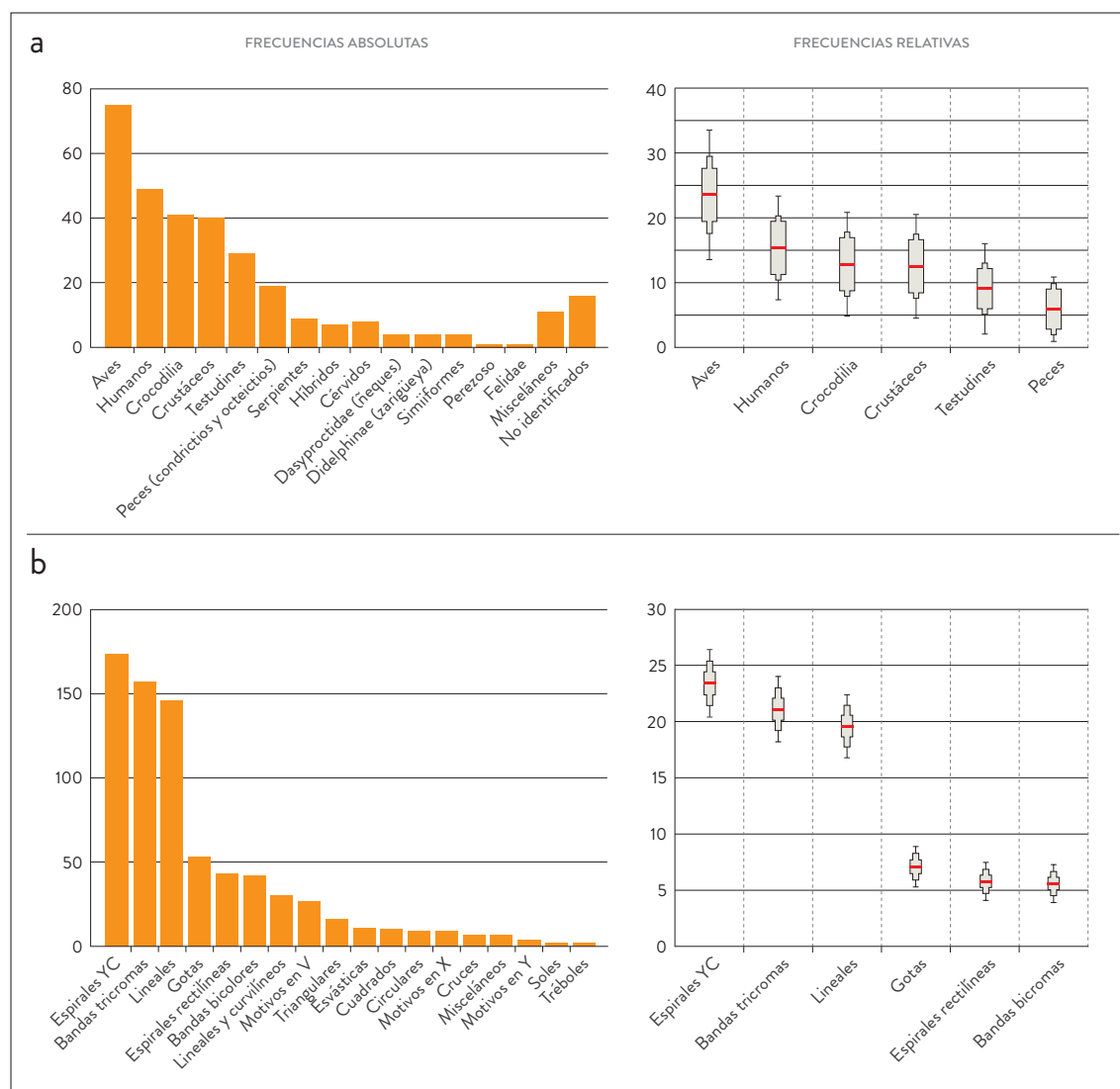


Figura 4. Frecuencias absolutas (izquierda) y relativas con índices de error (50%, 80% y 95%, respectivamente) (derecha) de los diseños más numerosos: **a)** cerámicas con motivos figurativos; **b)** cerámicas con motivos geométricos. **Figure 4.** Absolute (left) and relative frequencies with calculated margins of error (50%, 80% and 95%, respectively) (right) for the most numerous designs: **a)** ceramics with figurative motifs; **b)** ceramics with geometric motifs.

que se observan claramente atributos de dos o más grupos, como por ejemplo de crustáceos y de humanos, se les clasificó como híbridos. No se ha realizado una subdivisión de la temática, a excepción de la categoría de las aves, en que se ha creado una clasificación más detallada, la que se tratará más adelante.

El grupo 2, correspondiente a los diseños geométricos, se caracteriza por no representar una forma animal o humana reconocible. Se agruparon en 18 cate-

gorías: espirales curvilíneas YC, espirales rectilíneas, bandas tricolores, bandas bicolores, motivos lineales, gotas, motivos lineales y curvilíneos, motivos en V, triangulares, esvásticas, cuadrados, circulares, motivos en X, cruces, motivos en Y, soles, tréboles y misceláneos. No se crearon subcategorías de estos temas, tarea que se abordará a futuro.

Los datos fueron guardados en un archivo de datos y se procesaron en los programas Excel y RStudio, con el

objetivo de calcular las frecuencias absolutas y relativas de los motivos representados y sus rangos de error, con base en el error estándar, ajustando los niveles de confianza a la distribución del *t* de Student y a los grados de libertad (Drennan 2010: 119). Las frecuencias de los temas fueron calculadas según la presencia/ausencia en cada una de las cerámicas, no por el número real de motivos representados en cada una. Por ejemplo, si en una cerámica se representan cuatro crustáceos, su registro será el de una cerámica con representación de crustáceos; y así para cada uno de los temas.

RESULTADOS

Como hemos visto, las cerámicas decoradas tienen en su mayoría diseños geométricos y es muy rica la variedad dentro de cada una de las categorías. El predominio de este tipo de diseños, en especial de las espirales curvilíneas YC (174 vasijas) y las bandas alternas tricolor rojas, blancas y azules (174 vasijas), dan identidad a esta cultura y marcan una diferencia estética y tecnológica clara con las regiones culturales vecinas (fig. 4b).

Las interpretaciones que se han hecho sobre estos diseños, principalmente en el ejemplo de las espirales, suelen ser en exceso subjetivas (Lothrop 1942; Helms 1995). En mi opinión, no hay forma de saber realmente si tenían algún significado subyacente, y de tenerlo, es muy difícil identificarlo. Lothrop (1942: 18) escribe sobre este tipo de diseños: "[...] it seems possible that to the inhabitants of Coclé scroll patterns were not merely a geometric form of decoration but that they involved a religious symbolism like the cross of Christianity".² En los ejemplos de las cerámicas con decoración en bandas de color alternas, encontrar un significado es todavía más difícil, más allá de la posible intención de los artesanos de generar contrastes cromáticos y de luz.

El grupo de diseños figurativos es también muy rico y está presente en 306 vasijas, de las cuales 102 comparten temas con algunos motivos geométricos. Se han establecido para este grupo 15 categorías de diseños y una de no identificados (fig. 4a). Los temas más frecuentes y que agrupan casi el 80% de las vasijas de este tipo son los de aves (N=75), los antropomorfos (N=49), los saurios (N=41), los crustáceos (N=40), las tortugas (N=29) y los peces (N=19).

La temática de aves en las cerámicas

Como se ha mencionado, las aves están presentes en 75 vasijas, ya sea como motivo único (N=30) o compartiendo soporte junto a otros diseños (N=45). Es el tema central en 52 cerámicas y secundario en 23. Aparecen junto a motivos geométricos (N=33), y en menor medida con otros diseños figurativos (N=15) (fig. 5b), siendo el binomio aves y crustáceos la combinación más usual (N=8) (fig. 5a).

Se han encontrado ejemplos de motivos de aves en diferentes tipos de vajillas: Policroma Temprana (N=22), Policroma Tardía (N=43), Ahumada (N=8), Decoración en Paneles (N=3), Blanca y Rojo sobre Crema (N=10) y la vajilla Roja Plena (N=2). Llama la atención el gran número de efigies modeladas con representaciones de aves (N=34), la mayoría pintadas (N=24). Los diseños en los que se emplean únicamente recursos cromáticos están presentes en 41 cerámicas.

Para la identificación de los diseños de aves se han agrupado en categorías según el orden taxonómico y, en la medida de lo posible, hasta llegar al nivel de especie. El reconocimiento a nivel de especie en la mayoría de los ejemplos es muy comprometedor, al mezclarse en los diseños atributos de distintas categorías de aves. La dificultad se debe, por un lado, al modo occidental de visualizar y entender el arte, tradicionalmente familiarizado con propuestas más naturalistas, y por otro, a los formalismos estéticos imperantes en el arte prehispánico de la zona, cuyos artesanos suelen emplear los mismos recursos estilísticos independientemente del diseño que estén representando (Cooke 2011: 142). Además, la mayoría de los diseños son muy esquemáticos, lo que dificulta aún más la tarea de identificación y asignación. Finalmente, muchos de los diseños de aves de las cerámicas procedentes de El Caño han sido descritos en estudios precedentes sobre cerámica de la región (Lothrop 1942). Para estos casos mantendremos dicha línea interpretativa. El resto de los diseños han sido determinados a través de la comparación de los atributos naturalistas identificados en el análisis con los que se pueden observar en la fauna de la zona. La muestra se agrupó temáticamente en ocho grupos (A-H) que se detallan a continuación.

Los ejemplos del grupo A (N=18) son un conjunto de diseños interpretados como aves galliformes (fig. 6).

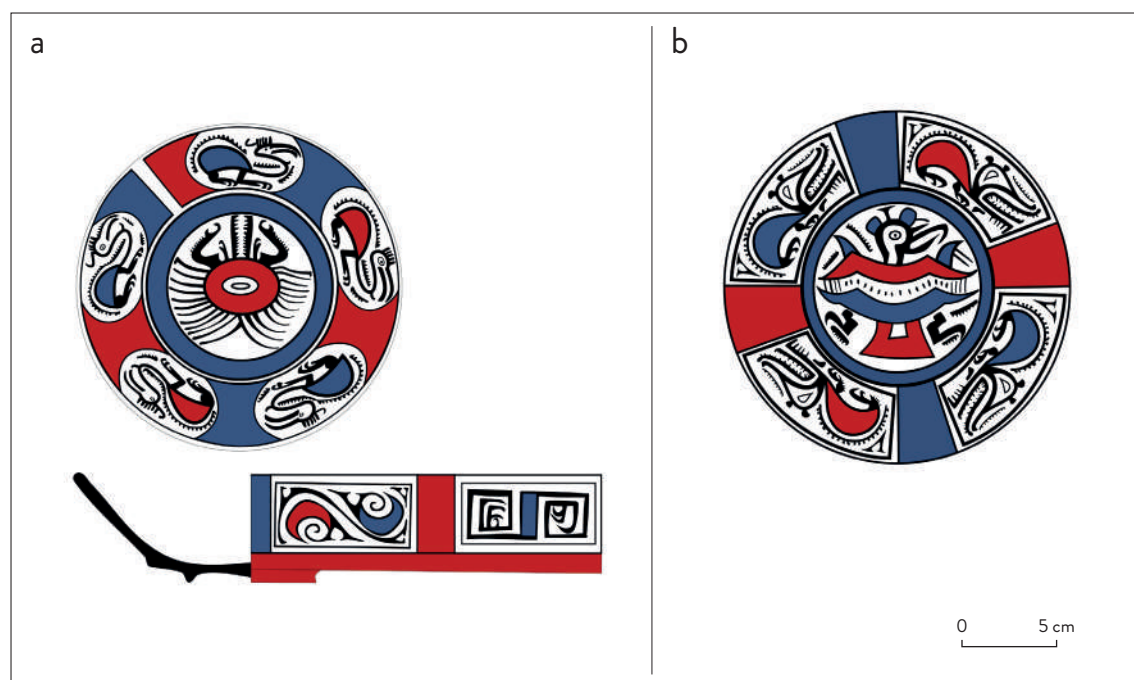


Figura 5. Vajilla Policroma Tardía: **a)** motivos de aves compartiendo soporte con el diseño central de un crustáceo y con motivos geométricos en espiral YC y espirales rectilíneas; **b)** motivo central de ave con alas desplegadas compartiendo soporte con zarigüeyas (todos los dibujos son de Aurelio Sánchez, excepto cuando se indica, y fueron digitalizados por Carlos Mayo-Torné). **Figure 5.** Late Polychromatic vessel: **a)** bird motifs share the support with the central shellfish design and YC spiral geometric motifs and rectilinear spirals; **b)** central bird motif with wings outstretched shares the support with opossums (all illustrations by Aurelio Sánchez unless otherwise noted, and digitalized by Carlos Mayo-Torné).

Algunos (N=12) se caracterizan por ser figuras esbeltas, con largos zancos, cuellos largos, aves crestadas, picos voluminosos en forma de gancho y con largas colas bandeadas de tendencia rectangular (fig. 6a y d). Son aves también muy representadas en las cerámicas halladas en el vecino sitio Conte (Lothrop 1942: 29-30). Lothrop no las asoció a ningún tipo de ave en particular, debido probablemente a que la combinación de todos estos atributos no está presente en ninguna especie avícola del istmo (Cooke 1984: 245). Sin embargo, otros autores se han atrevido a interpretar estos diseños como representaciones de Cracidae (fig. 6a y b), en concreto las hembras *Crax rubra* (Helms 1995, 2000). Son aves muy apreciadas actualmente en el istmo como especies de cacería (Smith 2010) y, como lo atestiguan los restos encontrados en Cerro Juan Díaz, también en época prehispánica (Cooke et al. 2013). Hoy en día, algunas especies de paujiles, como la chachalaca (*Ortalis cinereiceps*), están presentes en las pocas zonas de bosque

tropical seco cercanas al yacimiento El Caño, y el autor de este trabajo ha sido testigo de su cría en cautiverio por algunos vecinos de la zona. Otros diseños del grupo A son aves similares a las anteriormente descritas, a diferencia del peinado y su larga cola. Son también muy comunes en sitio Conte (Lothrop 1942: 31) y han sido tentativamente interpretadas como representaciones de codornices crestadas (*Colinus cristatus*) (fig. 6e) (Cooke 1984: 245). Finalmente, existe otro conjunto de diseños con patas más cortas y una carúncula pendular sobre el cuello (figs. 5a, 6b y c). Este abultamiento sobre el cuello es característico de las pavas negras (*Aburria aburri*), y algunos autores (Helms 1995: 50) han propuesto que pudieron ser representaciones de estas aves, a pesar de no ser endémicas ni haber encontrado huesos de esta especie en los basureros de los yacimientos de la zona. Es más probable, por lo tanto, que se corresponda con la pava negra (*Chamaepetes unicolor*) o con la pava cocolite (*Penelope purpurascens*).

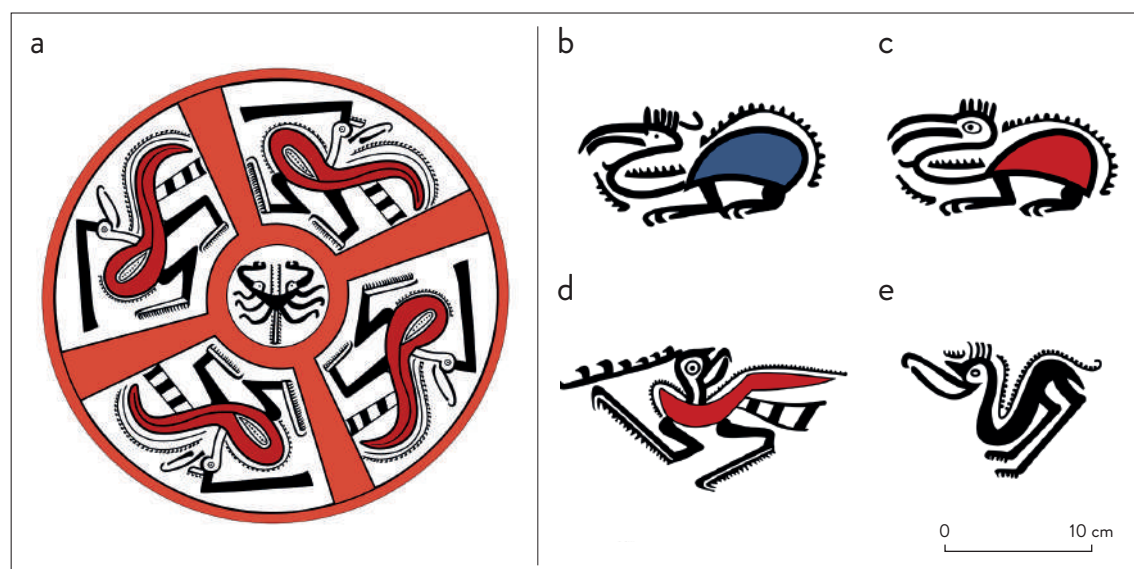


Figura 6. Diseños de aves galliformes del grupo A: a) y b) vajilla Policroma Temprana; c-e) vajilla Policroma Tardía. **Figure 6.** Group A galliform bird designs: a) and b) Early Polychrome vessel; c-e) Late Polychrome vessel.

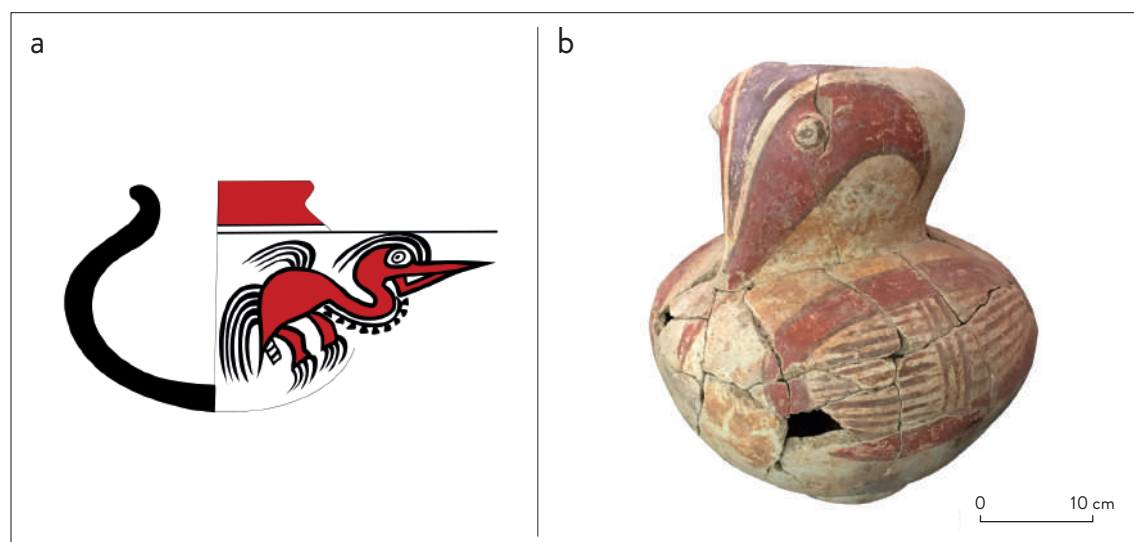


Figura 7. Diseños de aves del grupo B en vajilla Policroma Tardía: a) ciconiiformes; b) pelecaniformes. **Figure 7.** Group B bird designs on Late Polychrome vessels: a) ciconiiform birds; b) pelecaniform birds.

Los diseños del grupo B (N=6) han sido interpretados como representaciones de aves del orden Pelecaniformes (fig. 7). Se caracterizan por tener un cuerpo hemisférico, cola corta y el pelaje peinado hacia atrás (fig. 7a). Motivos similares a los registrados en El Caño para la cerámica de estilo Macaracas han sido considerados como representaciones de garzas

(Cooke 1984: 245). Las garzas blancas probablemente se criaban en cautiverio en tiempos prehispánicos, y su presencia en contextos arqueológicos, como en El Caño, es abundante y se detallará más adelante.

El grupo C se compone de vasijas (N=11) que representan aves del orden Strigiformes, que en Panamá alberga 15 especies (fig. 8). La cara y el plumaje con

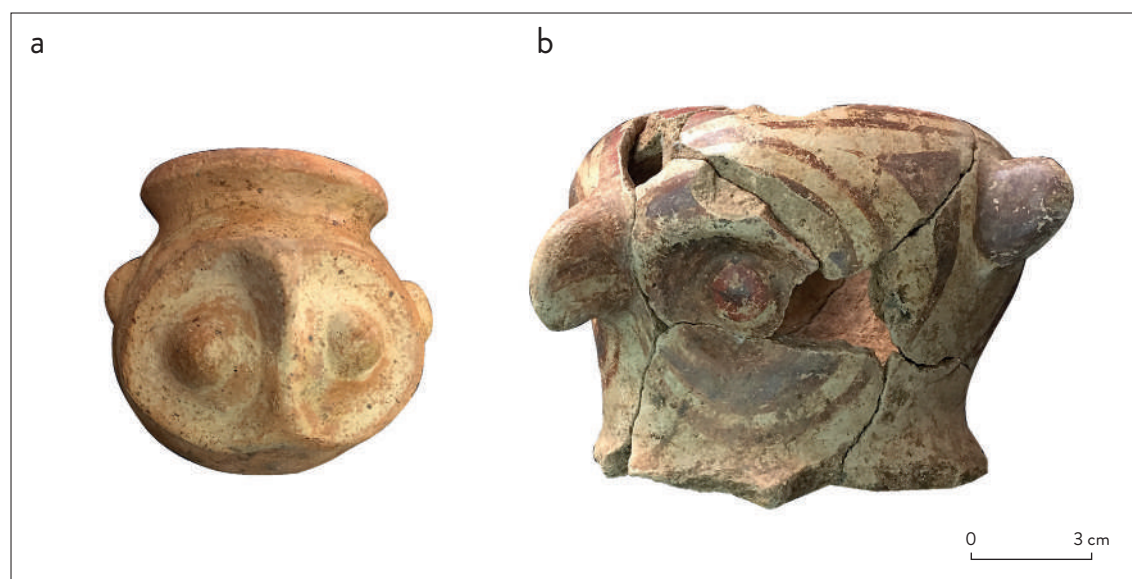


Figura 8. Efigies zoomorfas con diseños de aves estrigiformes del grupo C: **a)** vajilla Rojo y Blanco sobre Crema; **b)** fragmento de vasija Policroma Tardía. **Figure 8.** Group C zoomorphic figures with strigiform bird designs: **a)** Red and White on Cream vessel; **b)** sherd of a Late Polychrome vessel.

pinceladas blancas y el disco facial en forma de corazón (fig. 8a) parece recordar en algunos ejemplos a la especie *Tyto alba*, la única especie de lechuza que habita en Panamá y se distribuye ampliamente en las tierras bajas del Pacífico panameño, donde caza en campos abiertos (Jiménez-Ruiz et al. 2017). Esta especie es común en el registro arqueofaunístico, en yacimientos en torno a la bahía de Parita, en Cerro Juan Díaz y en sitio Sierra (Cooke et al. 2013). Además, dentro de este grupo, existen otros ejemplos de efigies con decoración policroma (fig. 8b).

El grupo D reúne diseños que, por la forma de sus picos, se pueden interpretar como aves falconiformes (N=16) (fig. 9). La mayoría de los ejemplos provienen de la tumba T7, donde se ha encontrado un grupo de efigies de vajilla Ahumada con rasgos claramente falconiformes (N=10) (fig. 9a). Estas, junto con una efigie zoomorfa con un cangrejo dibujado sobre el cuerpo (fig. 9b), podrían representar águilas cangrejeras (*Buteogallus* spp.). Este tipo de halcones habita ecosistemas de litoral, y se han encontrado restos de ellos también en el yacimiento arqueológico de Cerro Juan Díaz (Cooke et al. 2013: 521).

En el grupo E los diseños (N=6) corresponden a aves asignadas al orden Paseriformes (fig. 10). Dentro

de este grupo existen diseños de aves de pico corto, con cabeza de plumaje blanco y franjas negras en la corona y en torno a los ojos a modo de antifaz (fig. 10a). Es muy difícil identificar una especie de ave en particular, pero es posible que represente un bienteveo común (*Pitangus sulphuratus*). Actualmente, los bienteveos son muy frecuentes en la zona. Su principal hábitat son áreas abiertas, en las tierras bajas del país, a lo largo de los ríos y en los límites de los manglares (Wetmore 1965: 421). En El Caño se han recuperado también dos silbatos en forma de ave que por la forma de sus picos podrían representar aves passeriformes (N=2). Estos son objetos muy comunes en la región (Cooke 2011: 152-153), pero con adscripción taxonómica sumamente complicada. Uno de ellos podría figurar un ave del género *Ramphocelus* (fig. 10b).

El grupo F contiene diseños (N=10) que, por la forma de sus picos, representan claramente aves psittaciformes. La mayoría de los ejemplos de este grupo son diseños en espiral (N=8) en cuyos extremos se representa la cabeza del ave, muy frecuentes también en las cerámicas de sitio Conte (Lothrop 1942: 51). El resto (N=2) (fig. 11) son vasijas efigies silbadoras, forma poco usual en el istmo y que recuerdan a las típicas vasijas andinas, que llevan en la parte distal del cuerpo del silbato un ave

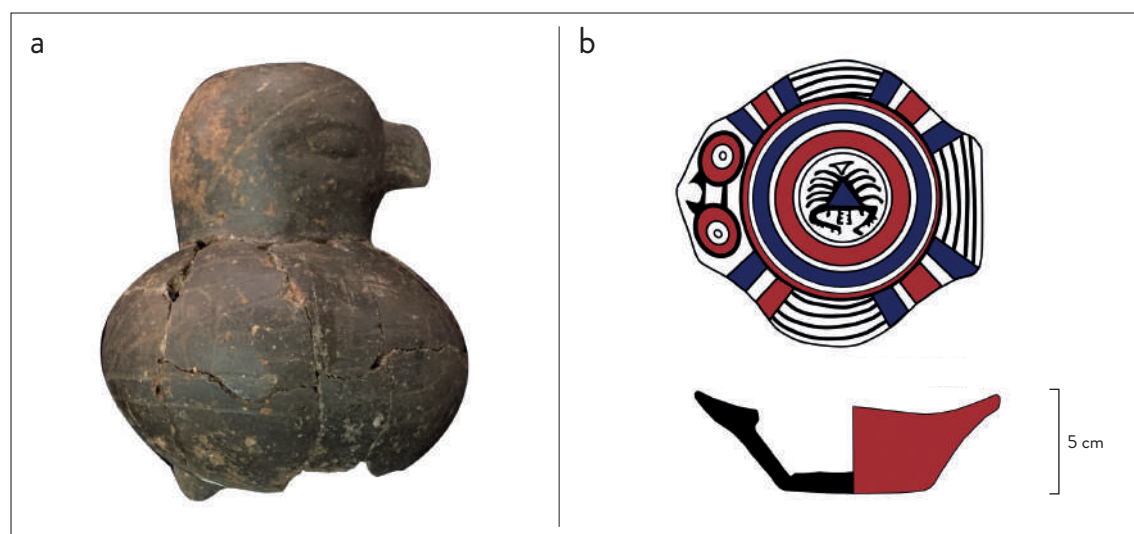


Figura 9. Efigies zoomorfas del grupo D con diseños de aves rapaces, posiblemente águilas cangrejerías (*Buteogallus* spp.): **a)** vajilla Ahumada; **b)** cuenco de vajilla Policroma Tardía. **Figure 9.** Group D zoomorphic figures with bird of prey designs, possibly a solitary eagle (*Buteogallus* spp.): **a)** Smocked vessel; **b)** Interior of Late Polychrome bowl.

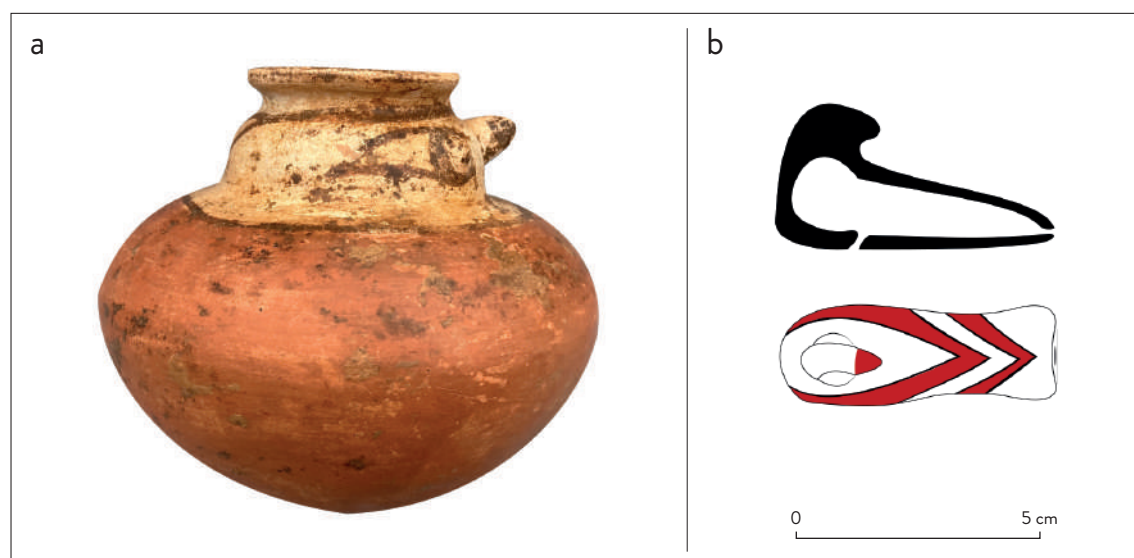


Figura 10. Diseños de aves paseriformes del grupo E: **a)** efigie zoomorfa de vajilla Decoración en Paneles; **b)** silbato zoomorfo de vajilla Policroma Tardía. **Figure 10.** Group E passeriform bird designs: **a)** zoomorphic vessel with Paneled Decoration; **b)** zoomorphic whistle on a Late Polychrome vessel.

psitaciforme en reposo. En Panamá se encuentran al menos 22 especies del orden Psittaciformes (Tejera & de Tejera 2001) y es muy probable que algunas de estas especies fueran criadas por los antiguos habitantes de la zona (Sugiyama et al. 2020) con fines probablemente lúdicos o para la obtención de sus plumas. El hallazgo

arqueológico de huesos de guacamayo rojo (*Ara macao*) acompañando el entierro de un adulto en sitio Sierra (Cooke 1984: 249) es un ejemplo del vínculo especial entre este tipo de aves y los humanos en un ámbito que, en este caso, sobrepasa claramente las fronteras estrictamente terrenales.

En el grupo G se han reunido tres cerámicas que fueron adscritas a diseños interpretados como aves de los órdenes Anseriformes (N=1), Apodiformes (N=1) y Pelecaniformes (N=1) (fig. 12). Uno de los ejemplos sería el de un ave anseriforme, si tenemos en cuenta el pico con filas de cerdas finas y grandes orificios nasales en la parte proximal del pico (fig. 12a). La otra figura es un ave en vuelo que podría representar un colibrí, por la forma de su lengua larga bifurcada (Trochilidae) (fig. 12b). Dependiendo de los autores, existen 69 o 55 especies de colibrí en Panamá (Ponce & Muschett 2006; Angehr & Dean 2010) y se encuentran a menudo también en la decoración de cerámicas de los estilos Tonosí y Macaracas (Cooke 1984: figs. 5f, 6a y d). Finalmente, está el ejemplo de una efigie que por la forma, el tamaño de su cabeza y la posición de su largo pico recostado sobre el pecho parece un ave marina Pelecaniforme (fig. 7b). Son muy comunes en sitio Conte los restos de aves de este orden, como se tratará más adelante, y los huesos de piquero (*Sula* spp.), en particular (Cooke & Jiménez 2010).

El grupo H se compone de cerámicas (N=5) cuyos diseños se identifican como aves, pero que debido a su estado de conservación no se pueden describir adecuadamente ni incluir en un grupo particular.

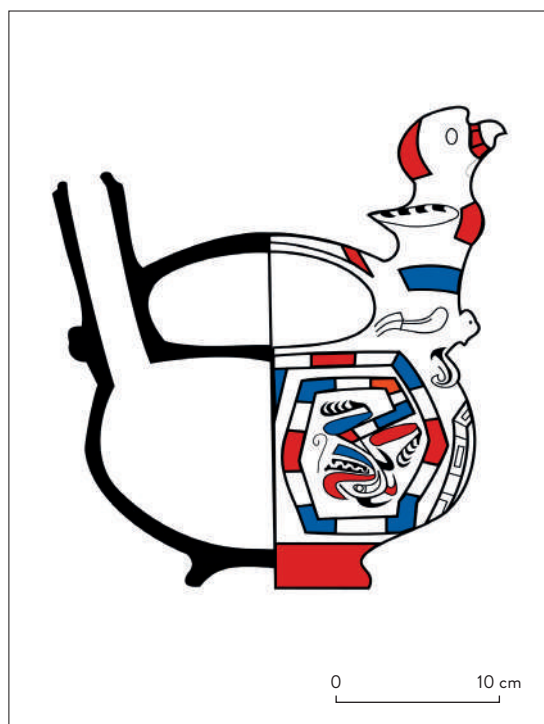


Figura 11. Diseño de un ave psittaciforme del grupo F. Vajilla silbadora que representa una efigie policroma. **Figure 11.** Group *Fpsittaciform* bird design. Whistle-vessel displaying a polychrome figure.

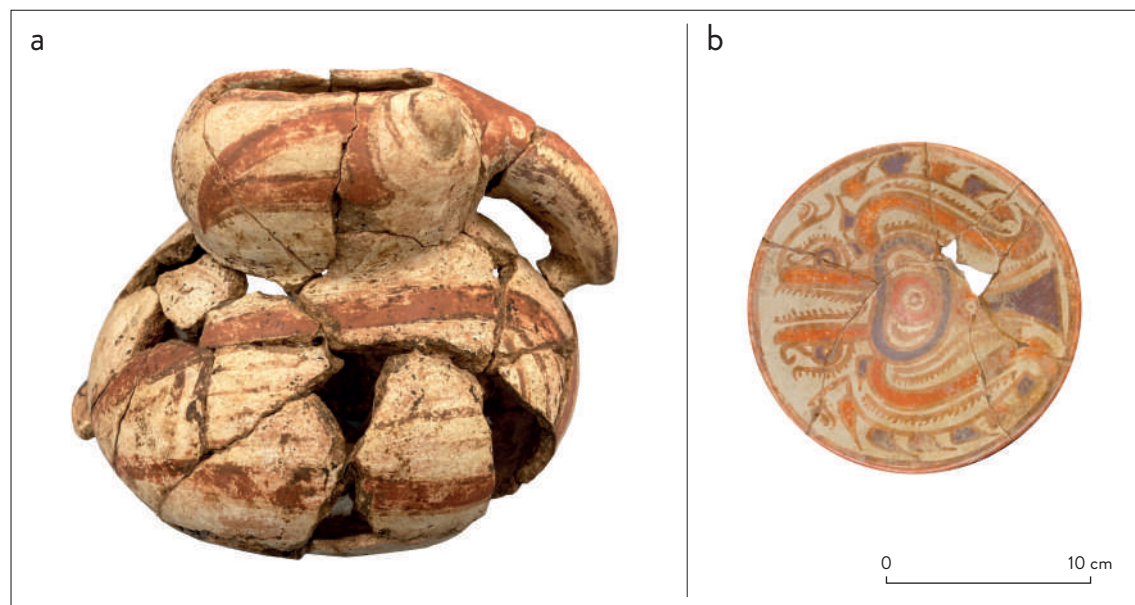


Figura 12. Diseños de aves del grupo G en vajilla Policroma Tardía: a) efigie zoomorfa; b) cuenco. **Figure 12.** Group G bird designs on Late Polychrome vessels: a) zoomorphic figure; b) bowl.

REPRESENTACIONES DE MOTIVOS DE AVES EN OTROS SOPORTES PROVENIENTES DE EL CAÑO

Al ser las cerámicas un objeto de uso cotidiano y en muchos casos funcional, se podría pensar que las representaciones de aves simplemente tenían una función decorativa, carente de significación simbólica, y aunque no se puede unificar el significado de los mismos temas en diferentes soportes (Boas 1927), en El Caño encontramos habitualmente aves representadas en otros soportes, como la orfebrería y las esculturas en grandes bloques de piedra que indican, en estos casos, un valor más allá de lo meramente estético.³ Además, estas representaciones suelen formar parte de escenas narrativas que, sumadas al contexto arqueológico, ofrecen la posibilidad de realizar lecturas e interpretaciones iconográficas sumamente interesantes.

Las representaciones de aves en relieves y esculturas se pueden observar en la región de Coclé en los petroglifos y en las tallas halladas en El Caño (Mayo & Mayo 2007; Mayo et al. 2010). Las esculturas monumentales procedentes de El Caño se registraron en la década de 1920, en trabajos con escasa información sobre la ubicación original y sin datos de la relación de cada una de las esculturas con el grupo. Se han publicado datos de un total de 97 esculturas y fragmentos de esculturas que presumiblemente provienen de El Caño y que actualmente se encuentran, la mayoría sin acceso al público, en el National Museum of the American Indian y el American Museum of Natural History, ambos en Nueva York, el Rietberg Museum de Zurich, o los museos de El Caño, Reina Torres de Araúz y de Penonomé, en Panamá (Mayo et al. 2010; Mayo, J. 2020).⁴

A estas habría que añadir dos esculturas, estilísticamente similares, que se encuentran en proceso de repatriación a Panamá, y al momento de la redacción de este artículo están en custodia del Museo del Oro de Bogotá. De todas las esculturas, cinco representan aves sobre pedestales, en reposo y con las alas plegadas sobre el cuerpo, que parecen ser aves rapaces. En una de ellas, sobre la parte alta del pedestal, se representa un grupo de figuras antropomorfas con los brazos erguidos a modo de danza, una posición que podría interpretarse como una escena de culto y devoción (Mayo et al. 2010:

95). Estas esculturas parecen tener una función que supera lo meramente decorativo y podrían evidenciar la importancia del culto a las aves para los antiguos habitantes de la zona.

Las representaciones de aves en orfebrería también son conocidas por todos los amantes de las culturas ancestrales del istmo (McEwan & Hoopes 2022). En El Caño se encuentran en cascabeles, colgantes y pectorales, ya sea de forma naturalista o como parte de diseños híbridos en combinación con otros zoomorfos o antropomorfos. De algunas de estas piezas se han realizado análisis iconográficos muy detallados, cuyos resultados dejan fuera de duda la importancia de las aves en el mundo mítico de El Caño (Guinea 2015, 2018). Entre los diseños naturalistas es posible identificar un ave del orden Strigiformes, un pequeño colgante/cascabel (fig. 13a), una pareja de aves rapaces de picos ganchudos en otro colgante (fig. 13b) y un tercero con un colibrí (fig. 13c). En contraste con lo que ocurre en la cerámica, los diseños híbridos con atributos de aves son más numerosos que los naturalistas y existen algunos con combinaciones de saurio/ave, calamar/ave y antropomorfo/ave, que en algunos casos representan iconos míticos, danzantes en trance (fig. 13d) o monoesenas.⁵ Un ejemplo de estas últimas pueden observarse en la figura 13e, en la que se reproduce simbólicamente el traslado al destino de ultratumba de un cuerpo humano sin vida, guiado por una pareja de aves (Guinea 2018: 106; Mayo et al. 2022: 359-361). En la iconografía de los objetos de oro se evidencia una diversidad de elementos única, difícil de desenmarañar en muchos casos, que sin duda demuestran la complejidad y riqueza del pensamiento mágico y simbólico de los antiguos habitantes del istmo, para quienes las aves, al igual que en las representaciones de cerámica o en las tallas de piedra, juegan un papel central.

RESTOS DE AVIOFAUNA EN EL YACIMIENTO EL CAÑO

La mayoría de los restos de fauna encontrados en las tumbas de El Caño son artefactos usados como herramientas, armas y objetos ornamentales o rituales (Mayo et al. 2015: 105). Dichos artefactos están hechos con huesos de aves son habitualmente objetos ornamentales,

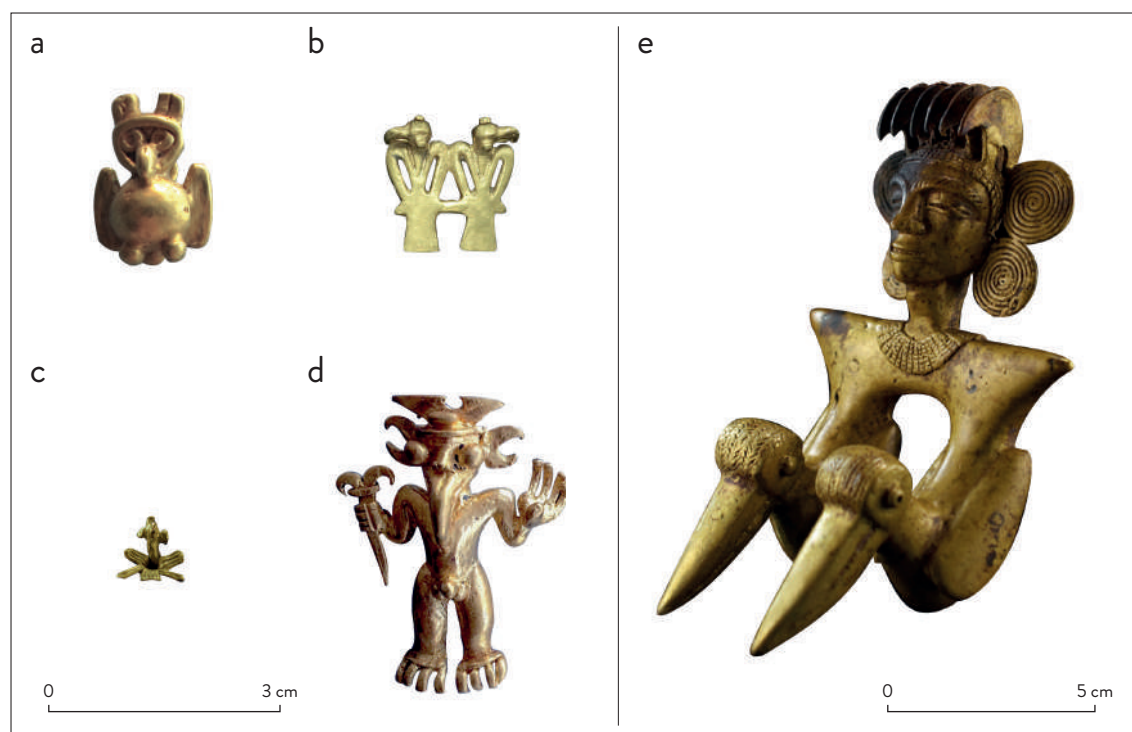


Figura 13. Piezas orfebres de tumbaga a partir de moldes de cera perdida con diseños de aves, halladas en tumbas del sitio: **a)** estrigiformes; **b)** falconiformes; **c)** apodiformes; **d)** y **e)** híbridos humanos/aves (fotografías de Julia Mayo). **Figure 13.** Tumbaga goldsmithing pieces found in tombs at the site, made with lost wax molds and displaying bird designs: **a)** strigiform birds; **b)** falconiform birds; **c)** apodiform birds; **d)** and **e)** human-bird hybrids (photos by Julia Mayo).

elaborados a partir del ensamblado de cuentas tubulares de huesos largos (húmeros, cúbitos y radios). Los huesos, en todos los ejemplos, fueron cortados, liberados de las diáfisis, perforados y pulidos. Muchos de estos artefactos se encontraron dispuestos en el cuerpo del difunto en el momento de la excavación. Esto ha permitido a los arqueólogos determinar su función y su uso en collares, pulseras, faldellines y pectorales. Aquellos usados para la fabricación de estas cuentas, encontradas en el yacimiento El Caño, son principalmente huesos de la familia Ardeidae (fig. 14b) y en menor medida de la familia Ciconiidae (Mayo, J. 2020: 30). El reconocimiento de estos huesos ha sido realizado por Máximo Jiménez hasta el año 2017, y aún falta la revisión experta de los que se han encontrado en años posteriores, por lo que en el futuro se podrán ampliar los datos y añadir identificaciones novedosas.

Las cuentas tubulares elaboradas a partir de huesos de aves también están presentes en otros yacimientos

arqueológicos de la vertiente pacífica de Panamá, revelando en la zona una preferencia cultural por los artefactos realizados con estos tipos de cuentas. Por ejemplo, se han hallado numerosos artefactos en el vecino sitio Conte (Lothrop 1937: 131, 199), los cuales fueron fabricados con húmeros y cúbitos de piqueros (*Sula* spp.) (Cooke & Jiménez 2010: 42), pelicanos pardos (*Pelecanus occidentalis*) y patos de Berbería (*Cairina moschata*) (Smith-Guzmán et al. 2022: 310). También se han encontrado cuentas de húmeros y cúbitos de pelicanos, en Isla del Rey (archipiélago de Las Perlas) y en Cerro Juan Díaz, donde también se halló una cuenta de tibiotarso de una garza azul y tres cuentas de fragata (Cooke et al. 2013: 524). Finalmente, en Playa Venado se han detectado artefactos de huesos de aves, trenzados con cuentas de concha, que Lothrop identificó como huesos de alas de gaviota (Smith-Guzmán et al. 2022: 310). Según los datos disponibles, parece que existía una alta demanda de los bienes hechos de huesos de



Figura 14. Objetos hallados en la tumba T7: **a)** flauta; **b)** cuentas de un collar de huesos de aves de la familia Ardeidae. **Figure 14.** Objects found in tomb T7: **a)** flute; **b)** necklace beads made of bird bones from the Ardeidae family.

aves, y muy probablemente estas eran atrapadas y tal vez criadas para estos fines. En nuestro caso, podría existir una preferencia por las garzas, seleccionadas quizás por su poco peso, la envergadura y la resistencia de sus huesos, sin desechar posibles razones de tipo simbólico. Cuentas de huesos de aves se han reportado recientemente en Guna Yala, en collares hechos con huesos de aves pelecaniformes (*Pelecanus occidentalis*), como parte de la puesta en escena de participantes en las danzas de las ceremonias de pubertad (Mauri et al. 2016: 29), lo que demuestra el uso de este tipo de artefactos en pueblos nativos americanos contemporáneos y su importancia en danzas ceremoniales.

En los contextos de El Caño, además de los artefactos hechos a partir de cuentas de aves, se ha encontrado una pequeña flauta, fragmentada e incompleta, hecha de hueso de una garza del género *Egretta* (fig. 14a), sobre el pecho de una mujer de entre 18 y 25 años de edad (118) enterrada en la tumba T7 (Mayo, J. 2020: 74). Esta flauta es una excepción en El Caño, donde son más comunes las manufacturadas con huesos de felinos. En

Panamá hay otro ejemplo, reportado en el yacimiento de sitio Sierra, de una flauta hecha a partir del húmero de un pelícano (Cooke et al. 2013: 524).

DISCUSIÓN

El análisis temático presentado en este trabajo revela que en El Caño los diseños geométricos son elegidos prioritariamente por los alfareros para la decoración de las cerámicas empleadas con fines funerarios. Sería conveniente un estudio más detallado, complementario de la presentación de sus motivos desarrollada en este artículo (tabla 1). El interés de la presente investigación se ha centrado en los diseños figurativos y concretamente en las representaciones de aves, que es el motivo más expresado y con mayor variabilidad de diseños de la muestra. Además, queda todavía dedicar la atención al resto de los diseños figurativos, de los que hasta el momento solo se ha abordado la temática de las vasijas de efigie humana (Mayo, C. 2015). Si bien los diseños



CERÁMICA	MUESTRA (N)	MUESTRA (%)	DESVIACIÓN ESTÁNDAR (σ)	ERROR ESTÁNDAR	CONFIANZA (95%)	RESULTADO (%)	CONFIANZA (50%)	RESULTADO (%)
No decoradas	583	43,6	0,496	0,014	0,0269	43,6 \pm 2,69	-	-
Decoradas	754	56,4	0,496	0,014	0,0269	56,4 \pm 2,69	-	-
Total	1337	100				100		
TIPO DE DECORACIÓN								
Geométrica	448	59,4	0,491	0,014	0,0272	59,4 \pm 2,72	-	-
Figurativa	204	27,1	0,444	0,012	0,0246	27,1 \pm 2,46	-	-
Geo. y fig.	102	13,5	0,342	0,010	0,0189	13,5 \pm 1,89	-	-
Total	754	100				100		
TIPO DE TÉCNICA DECORATIVA								
Pintada	607	80,5	0,309	0,014	0,0286	80,5 \pm 2,86	-	-
Pintada/apliques	119	15,8	0,363	0,013	0,0262	15,7 \pm 2,62	-	-
Aplicques/incisiones	28	3,7	0,117	0,012	0,0247	3,7 \pm 1,23	-	-
Total	754	100				100		
MOTIVOS FIGURATIVOS								
Aves	75	23,585	0,424	0,049	0,0970	23,6 \pm 9,70	0,0332	23,6 \pm 3,32
Humano	49	15,409	0,361	0,042	0,0824	15,4 \pm 8,24	0,0282	15,4 \pm 2,82
Crocodilia	41	12,893	0,335	0,039	0,0765	12,9 \pm 7,65	0,0262	12,9 \pm 2,62
Crustáceos	40	12,579	0,332	0,038	0,0758	12,6 \pm 7,58	0,0259	12,6 \pm 2,59
Testudines	29	9,119	0,288	0,033	0,0659	9,1 \pm 6,59	0,0225	9,1 \pm 2,25
Peces	19	5,975	0,237	0,027	0,0541	6 \pm 5,41	0,0185	6 \pm 1,85
Serpientes	9	2,830	0,167	0,019	0,0383	2,8 \pm 3,83	0,0131	2,8 \pm 1,31
Híbridos	7	2,201	0,148	0,017	0,0339	2,2 \pm 3,39	0,0116	2,2 \pm 1,16
Cérvidos	8	2,516	0,158	0,018	0,0361	2,5 \pm 3,61	0,0124	2,5 \pm 1,24
Zarigüeya	4	1,258	0,110	0,013	0,0250	1,3 \pm 2,50	0,0086	1,3 \pm 0,86
Ñeques	4	1,258	0,110	0,013	0,0250	1,3 \pm 2,50	0,0086	1,3 \pm 0,87
Simiiformes	4	1,258	0,110	0,013	0,0250	1,3 \pm 2,50	0,0086	1,3 \pm 0,88
Felidae	1	0,314	0,055	0,006	0,0125	0,3 \pm 1,25	0,0043	0,3 \pm 0,43
Perezoso	1	0,314	0,055	0,006	0,0125	0,3 \pm 1,26	0,0043	0,3 \pm 0,44
Misceláneos	11	3,459	0,182	0,021	0,0415	3,5 \pm 4,15	0,0142	3,5 \pm 0,14
No identificados	16	5,031	0,219	0,025	0,0501	5,0 \pm 5,01	0,0171	5,0 \pm 0,17
Total ⁶	318	100				100		100
MOTIVOS GEOMÉTRICOS								
Espirales YC	174	23,387	0,423	0,0155	0,0307	23,4 \pm 3,07	0,0105	23,4 \pm 1,05
Bandas de color (tricolores)	157	21,102	0,408	0,0150	0,0296	21,1 \pm 2,96	0,0101	21,1 \pm 1,01
Lineales	146	19,624	0,397	0,0146	0,0288	19,6 \pm 2,88	0,0099	19,6 \pm 0,99
Gotas	53	7,124	0,257	0,0094	0,0187	7,1 \pm 1,87	0,0064	7,1 \pm 0,64
Espirales rectilíneas	43	5,780	0,233	0,0086	0,0169	5,8 \pm 1,69	0,0058	5,8 \pm 0,58
Bandas de color (bicolor)	42	5,645	0,231	0,0085	0,0168	5,6 \pm 1,68	0,0057	5,6 \pm 0,57

Tabla 1 / Continúa en la página siguiente

CERÁMICA	MUESTRA (N)	MUESTRA (%)	DESVIACIÓN ESTÁNDAR (σ)	ERROR ESTÁNDAR	CONFIANZA (95%)	RESULTADO (%)	CONFIANZA (50%)	RESULTADO (%)
MOTIVOS GEOMÉTRICOS								
Lineales y curvilíneos	30	4,032	0,197	0,0072	0,0143	4 \pm 1,43	0,0049	4 \pm 0,49
Motivos en V	27	3,629	0,187	0,0069	0,0136	3,6 \pm 1,36	0,0046	3,6 \pm 0,46
Triangulares	16	2,151	0,145	0,0053	0,0105	2,2 \pm 0,1	0,0036	2,2 \pm 0,36
Esvásticas	11	1,478	0,121	0,0044	0,0088	1,5 \pm 0,88	0,0030	1,5 \pm 0,30
Circulares	9	1,210	0,109	0,0040	0,0079	1,2 \pm 0,79	0,0027	1,2 \pm 0,27
Motivos en X	9	1,210	0,109	0,0040	0,0079	1,2 \pm 0,79	0,0027	1,2 \pm 0,79
Cruces	7	0,941	0,097	0,0035	0,0070	0,9 \pm 0,7	0,0024	0,9 \pm 0,24
Misceláneos	7	0,941	0,097	0,0035	0,0070	0,9 \pm 0,8	0,0024	0,9 \pm 0,24
Cuadrados	5	0,672	0,082	0,0030	0,0059	0,7 \pm 0,59	0,0020	0,7 \pm 0,20
Motivos en Y	4	0,538	0,073	0,0027	0,0053	0,5 \pm 0,53	0,0018	0,5 \pm 0,18
Sol	2	0,269	0,052	0,0019	0,0038	0,3 \pm 0,38	0,0013	0,3 \pm 0,13
Trébol	2	0,269	0,052	0,0019	0,0038	0,3 \pm 0,38	0,0013	0,3 \pm 0,13
Total	744	100				100		100

Tabla 1. Identificación de los temas representados en las cerámicas, sus frecuencias y cálculo de los márgenes de error. *Table 1. Themes represented on the ceramic pieces, frequencies, and calculated margins of error.*

de aves son los más expresados en la muestra, se debe destacar que estos resultados son suficientemente representativos de las cerámicas del yacimiento, con un nivel de confianza del 50% (fig. 4; tabla 1).

Las aves están presentes como tema decorativo, mítico y simbólico en la gran mayoría de las culturas nativas americanas. Por lo tanto, no es extraño que los antiguos habitantes del istmo tuvieran un interés cultural especial en representarlas gráficamente. En la región arqueológica Gran Coclé, la temática de aves ha estado presente a partir del apogeo de los primeros estilos pintados, en orfebrería y en los grabados rupestres, lo que evidencia un uso longevo y cierta continuidad en la preferencia por dicho tipo de diseños en la zona. Estos pueden observarse en algunos de los pocos ejemplos que se conservan de cerámicas milenarias de estilo La Mula (200 AC-200 DC) y otros estilos del Período Cerámico Medio (fig. 15), antecedentes culturales y cronológicos de la muestra hallada en El Caño. También existen aves en estilos posteriores, como el ave efígie en forma de gallinazo (*Sarcoramphus papa*), encontrada por Ladd (1964: lám. 4) en la península de Azuero.

La identificación de los temas representados en los diseños de los estilos precedentes, posteriores y en la propia cerámica hallada en las tumbas de El Caño

no siempre es sencilla, pues se trata de representaciones esquemáticas o estilizadas, en las cuales se usan recursos estilísticos y atributos naturalistas que son compartidos en diferentes categorías de diseños zoomorfos. Según las identificaciones propuestas en este trabajo (tabla 2), parece existir una preferencia por las figuras de aves galliformes (24%), aves de la categoría falconiforme (21,33%), aves de los órdenes Strigiformes (14,67%) y Psittaciformes (13,33%). Estos motivos suman el 73,3% y podrían considerarse los predilectos de los antiguos artesanos de la zona. Es importante destacar que suelen encontrarse diseños galliformes, *Crax rubra* en su mayoría, representados junto a otros motivos zoomorfos, en especial con los crustáceos en el 10,6% de la muestra.

Los diseños de galliformes, aves cazadas con fines alimenticios, sugieren que muchas de las representaciones podrían ser simplemente elementos decorativos, mientras que otros diseños, como los de aves falconiformes o estrigiformes podrían ser interpretadas como seres simbólicos o totémicos. Lamentablemente, el significado o los significados que estas representaciones tuvieron para los habitantes de la zona es un misterio y las interpretaciones son, en muchos de los casos, demasiado subjetivas. En este punto, los investigadores



Figura 15. Cerámica de estilo Zahina con representación de ave con alas desplegadas (dibujo de Carlos Mayo-Torné). **Figure 15.** Zahina style ceramic piece with a representation of a bird with outstretched wings (illustration by Carlos Mayo-Torné).

GRUPO TEMÁTICO	REPRESENTACIÓN				MUESTRA (N)	MUESTRA (%)	ERROR ESTÁNDAR	CONFIANZA (95%)	RESULTADO (%)
	ORDEN	FAMILIA	GÉNERO	ESPECIE					
A	Galliformes	Cracidae	Crax	C. rubra	12	16	±4,23	±8,38	16±8,38
		Cracidae	Penelope		4	5,33	±2,59	±5,14	5,33±5,14
		Odontophoridae	Colinus	P. purpurascens	2	2,67	±1,86	±3,69	2,67±3,69
B	Ciconiiformes	Ardeidae	-	C. cristatus	6	8	±3,13	±6,20	8±6,20
C	Strigiformes	Tytonidae	Tyto	-	11	14,67	±4,09	±8,09	14,67±2,62
D	Falconiformes	Accipitridae	Buteogallus	T. alba	10	13,33	±3,92	±7,77	13,33±8,09
		-	-	-	6	8	±3,13	±6,20	8±7,77
E	Passeriformes	Tyrannidae	Pitangus	-	4	5,33	±2,59	±5,14	5,33±6,20
		Thraupidae	Ramphocelus	P. sulphuratus	1	1,33	±1,32	±2,62	1,33±5,14
		-	-	-	1	1,33	±1,32	±2,62	1,33±2,62
F	Psittaciformes	-	-	-	10	13,33	±3,92	±7,77	13,33±7,77
G	Anseriformes	-	-	-	1	1,33	±1,32	±2,62	1,33±2,62
H	Apodiformes	Trochilidia	-	-	1	1,33	±1,32	±2,62	1,33±2,62
	Pelecaniformes	Pelecanidae	Pelecanus	-	1	1,33	±1,32	±2,62	1,33±2,62
I	-	-	-	-	5	6,67	±2,88	±5,70	±5,70
Total	-	-	-	-	75	100	-	-	100

Tabla 2. Identificación de los temas de aves representados en las cerámicas, sus frecuencias y cálculo de los márgenes de error. **Table 2.** Bird themes represented on the ceramic pieces, their frequencies, and calculated margins of error.

suelen abordar su estudio comparando los temas con paralelos etnográficos o arqueológicos cercanos, siendo de gran ayuda que los contextos y procedencia de las muestras estén bien identificados. En este sentido, la cerámica procedente de El Caño ofrece una excelente oportunidad para valorar y analizar su posible significado, por pertenecer a contextos arqueológicamente muy bien controlados.

Las representaciones, en la narrativa de estas sociedades, suelen funcionar como un lenguaje simbólico en el que se introducen diseños zoomorfos como vehículos para expresar ideas o mitos y no solo como meros elementos decorativos, con los que las personas, clanes o grupos finalmente se identifican. Estas ideas o mitos se nutren del comportamiento en vida de los seres representados y las imágenes se cargan de significado (Lévi-Strauss 1969). En los ejemplos de las cerámicas procedentes de El Caño, las aves representadas, como las rapaces o los paujiles, son a veces muy agresivas. Las lechuzas son capaces de cazar en la oscuridad y las codornices son escurridizas, por lo que estas cualidades pueden ser incorporadas en la iconografía como parte de una narrativa o como un vehículo de identificación personal o grupal.

Siguiendo la idea anterior, ciertos conjuntos de vasijas con representaciones zoomorfas son parte del ajuar personal de los entierros hallados en El Caño, lo que sugiere algún tipo de vínculo con las personas allí enterradas (Mayo, C. 2021: 114-115). Las adscripciones en la mayoría de los casos no son fáciles de establecer debido al atiborramiento de cuerpos y de artefactos arqueológicos, lo que originó que las cerámicas, en contextos culturalmente afines, fueran consideradas en el pasado parte de ajuares colectivos (Lothrop 1942; Briggs 1989). Sin embargo, en algunos ejemplos, los vínculos parecen ser claros en los contextos de El Caño, como es el caso de un grupo de tres efigies de lechuzas (fig. 8a) encontradas en la tumba T7, que formaban parte del ajuar del individuo I23, un varón menor de 25 años. Por tanto, es posible que estos diseños de aves hayan podido actuar iconográficamente como símbolos totémicos, de modo que una persona, grupos humanos o clanes se identifican alegoricamente con determinado diseño.

Las aves, como se ha expuesto en este trabajo, no solo sirven de inspiración en la decoración de cerámi-

cas, también se emplean en orfebrería y en esculturas monumentales, con algunos ejemplos de escenas cargadas de simbolismo y ritualidad, que muestran nuevamente la relación profunda entre las aves y los pueblos indígenas que habitaban el istmo. Además de las representaciones artísticas, existen numerosas pruebas osteológicas de la relación entre las aves y los seres humanos (Cooke et al. 2013; Sugiyama et al. 2020). Además de su importancia en la dieta, servían como materia prima para la fabricación de adornos personales, amuletos y herramientas a partir del uso de sus huesos y plumas (Lothrop 1937; Tremain 2016). Es posible, como ocurre en otras culturas amerindias, que las aves también fueran valoradas como fuente en la sanación de enfermos (Benson 1997; Mauri et al. 2016: 43), en el aprovechamiento del guano como fertilizante (Santana-Sagredo et al. 2021), comercialmente para el disfrute como mascotas (Somerville et al. 2010) o en sus ritos y ceremonias (Sharpe 2014).

En síntesis, el número y la diversidad de aves representadas en la decoración de cerámicas, orfebrerías, esculturas, artefactos líticos y resina, sumados a los restos osteológicos, atestiguan el buen conocimiento que los antiguos moradores del istmo de Panamá tenían del entorno en el que habitaban y el interés de representarlo gráficamente. Este conocimiento medioambiental lo expresa muy bien el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo (1553: 130), quien escribe que en los territorios de lengua cueva se solía dar nombres propios a ríos, árboles, animales y también, por supuesto, a las aves:

[...] el caçique ó saco é el cabra cada uno tiene su nombre, é assimesmo las provincias é ríos é valles é lugares é assientos donde viven, e los árboles é aves é animales é peçes tienen sus nombres propios é particulares.

CONCLUSIONES

Las muestras de cerámicas recientemente encontradas en el yacimiento de El Caño han permitido hacer un conteo de frecuencias (absolutas y relativas) y un cálculo de los rangos de error de los diseños empleados en la decoración de las cerámicas procedentes del sitio. La muestra es muy numerosa y puede considerarse en términos estadísticos lo suficientemente representativa de algunas preferencias decorativas empleadas

en las cerámicas procedentes de la jefatura que pobló la cuenca de Río Grande desde el siglo VIII al XI DC, y específicamente para la cerámica funeraria. El Caño es un sitio importantísimo para toda la región cultural de Coclé, sin embargo, los datos presentados en este trabajo se adscriben solo a un yacimiento y a un corto período de ocupación. Por lo tanto, se necesitan registros que abarquen otros yacimientos, contextos arqueológicos y cronologías, para definir y evaluar los patrones decorativos en profundidad, cómo se comportan diacrónicamente y qué importancia tenían para las poblaciones que habitaron esta zona del istmo.

Los datos ponen de manifiesto que la cerámica decorada es la más numerosa en los ajuares y ofrendas funerarias en el yacimiento El Caño, respecto de la cerámica no decorada, con una preferencia clara por el uso de la decoración pintada sobre otras técnicas decorativas, como la decoración plástica. La cerámica con decoración presenta una gran variabilidad en los diseños, siendo los geométricos más numerosos que los figurativos. Entre estos últimos, los motivos de aves son los más representados, lo que ha motivado a revisar en este trabajo su presencia no solo en la decoración de cerámica, sino en otros soportes como la orfebrería y la escultura monumental en piedra. La riqueza y variedad observada muestra la importancia de las aves para los antiguos habitantes del istmo, en lo estético, simbólico y en la economía de la zona.

AGRADECIMIENTOS A SENACYT a través del Sistema Nacional de Investigación "Contrato de estímulo económico N° 0-68-2022", al Ministerio de Cultura y la Fundación El Caño, por el apoyo institucional y económico a esta investigación. Se agradece también la participación de la Dra. Mercedes Guinea en la edición y en el planteamiento de algunas ideas que han mejorado la calidad de la redacción y la comprensión del manuscrito. Asimismo, la participación del Lic. James Chaves en la revisión de los textos en español y en la búsqueda de errores tipográficos, y a la Lic. Alexa Hancock en la revisión del texto en inglés. Finalmente, se agradece la opinión y las atinadas observaciones de los revisores y los editores de la revista, que han sido fundamentales en la identificación de errores e inconsistencias en el texto.

NOTAS

¹ Véase <<http://precolombino.cl/wp/archivo/coleccion/area/area-intermedia/cocle>> [consultado: 13-11-2023].

² "[...] parece posible que para los habitantes de Coclé, los patrones de volutas no fueron simplemente una decoración geométrica, sino que llevaron un simbolismo religioso parecido a la cruz cristiana" (traducción de Joan Donaghey).

³ También se han encontrado representaciones figurativas o conceptuales de aves en resina y en pequeños líticos (glauconita y cornalina).

⁴ No se conserva un registro de campo detallado con el número de registro y descripción de las esculturas de El Caño, cuántas se quedaron en Panamá, cuántas se "exportaron" y cómo estas circularon una vez halladas.

⁵ No se han encontrado diseños híbridos con aves en cerámicas procedentes de El Caño, aunque sí en cerámicas procedentes de otros yacimientos en la región.

⁶ La suma de los motivos figurativos y geométricos es mayor al número de cerámicas decoradas, al existir diferentes diseños dentro de una misma vasija.

REFERENCIAS

- ANGEHR, G. & R. DEAN 2010. *The Birds of Panama: A Field Guide*. Ithaca: Comstock Publishing Associates.
- BENSON, E. 1997. *Birds and Beasts of Ancient Latin America*. Gainesville: University Press of Florida.
- BOAS, F. 1927. *Primitive Art*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- BRIGGS, P. 1989. *Art, Death and Social Order. The Mortuary Arts of Pre-Conquest Central Panama*. Oxford: British Archaeological Reports.
- CHAVES, J. 2022. *Caracterización de los procesos de manufactura en cerámicas tardías procedentes de El Caño (780-1020 DC)*. Memoria de Licenciatura en Antropología, Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá.
- CHAVES, J. & C. MAYO 2022. Estudio preliminar de los procesos de manufactura en muestras de cerámicas arqueológicas procedentes de El Caño mediante imágenes radiológicas. *Contacto* 2 (1): 18-33.

- COOKE, R. 1972. *The Archaeology of the Western Coclé, Province of Panama*. Disertación en Filosofía, University of London, Londres.
- COOKE, R. 1984. Birds and Men in Prehistoric Central Panama. En *Recent Developments in Isthmian Archaeology: Advances in the Prehistory of Lower Central America*, F. W. Lange, ed., pp. 243-282. Oxford: British Archaeological Reports.
- COOKE, R. 2004a. Observations on the Religious Content of the Animal Imagery of the 'Gran Coclé' Semiotic Tradition of Pre-Columbian Panama. En *Behaviour Behind Bones. The Zooarchaeology of Ritual, Religion, Status and Identity*, S. O'Day, W. Van Neer & A. Ervynck, eds., pp. 114-127. Oxford: Oxbow Books.
- COOKE, R. 2004b. Rich, Poor, Shaman, Child: Animals, Rank, and Status in the 'Gran Coclé' Culture Area of Pre-Columbian Panama. En *Behaviour Behind Bones. The Zooarchaeology of Ritual, Religion, Status and Identity*, S. O'Day, W. Van Neer & A. Ervynck, eds., pp. 271-284. Oxford: Oxbow Books.
- COOKE, R. 2011. The Gilcrease Collection and Gran Coclé. En *To Capture the Sun: Gold Ancient Panama*, R. Cooke, N. Saunders, J. Hoopes & J. Quilter, eds., pp. 128-173. Tulsa: Gilcrease Museum.
- COOKE, R. 2021. A Double-Headed Turtle God. *L'Homme* 238: 5-20.
- COOKE, R. & M. JIMÉNEZ 2010. Animal-Derived Artefacts at Two Pre-Columbian Sites in the Ancient Savannas of Central Panama. An Update on their Relevance to Studies of Social Hierarchy and Cultural Attitudes towards Animals. En *Anthropological Approaches to Zooarchaeology: Colonialism, Complexity and Animal Transformations*, D. Campana, P. Crabtree, S. de France, J. Lev-Tov & A. Choyke, eds., pp. 30-35. Oxford: Oxbow Books.
- COOKE, R., L. SÁNCHEZ, D. ROCÍO, J. GRIGGS & I. ISAZA 2003. Los pueblos indígenas de Panamá durante el siglo XVI: transformaciones sociales y culturales. *Mesoamérica* 24 (5): 1-34.
- COOKE, R., D. STEADMAN, M. JIMÉNEZ & I. AIZPURÚA 2013. Pre-Columbian Exploitation of Birds around Panama Bay. En *Archaeology of Mesamerican Animals*, C. Götz & K. Emery, eds., pp. 479-530. Atlanta: Lockwood Press.
- DRENNAN, R. 2010. *Statistics for Archaeologists. A Common Sense Approach*. Nueva York: Springer.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. 1553. *Historia general y natural de las Indias: islas y tierra-firme del mar océano*. Tomo segundo de la segunda parte, tercero de la obra. Madrid: Real Academia de la Historia.
- GUINEA, M. 2015. El calamar volador: el mundo sobrenatural de los coclé. En *Guerreros de oro. Los señores de Río Grande en Panamá*, J. Mayo & J. Carles, eds., pp. 126-155. Ciudad de Panamá: Editorial Caribe.
- GUINEA, M. 2018. Muerte y sacrificio en los ajuares funerarios de la necrópolis de El Caño (AD 750-1020). *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*, M. Alcántara, M. Gracia & F. Sánchez, coords., pp. 99-111. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HELMS, M. 1995. *Creations of the Rainbow Serpent: Polychrome Ceramic Designs from Ancient Panama*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- HELMS, M. 2000. *The Curassow's Crest: Myths and Symbols in the Ceramics of Ancient Panama*. Gainesville: University Press of Florida.
- ICHON, A. 1980. *L'Archéologie du sud de la péninsule d'Azuero, Panama*. México DF: Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México.
- JIMÉNEZ-RUIZ, B., K. APARICIO-UBILLÚZ, F. DELGADO-BOTELLO & I. TEJADA 2017. The Owls of Panama. En *Neotropical Owls: Diversity and Conservation*, P. Enríquez, ed., pp. 579-618. Cham: Springer.
- LABBÉ, A. 1995. *Guardians of the Life Stream: Shamans, Art and Power in Prehispanic Central Panama*. Los Ángeles: Cultural Arts Press, The Bowers Museum of Cultural Art.
- LADD, J. 1964. Archeological Investigations in the Parita and Santa Maria Zones of Panama. *Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology Bulletin* 193: 1-291.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1969. *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology*. Volumen 1. Nueva York: Editorial Harper & Row.
- LOTHROP, S. 1937. *Coclé, an Archaeological Study of Central Panama, Part I. Historical Background, Excavations at the Sitio Conte, Artifact and Ornaments*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University, vol. 7. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University.
- LOTHROP, S. 1942. *Coclé, an Archaeological Study of Central Panama. Part II. Pottery of the Sitio Conte and*

- other archaeological sites. *Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University*, vol. 8. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University.
- MAURI, M., G. ANGEHR, D. BUITRAGO-ROSAS, E. CAMPOS, I. JIMÉNEZ & G. WAGIBLER 2016. *Una guía ornitológica y cultural de las aves de Gunayala*. Ciudad de Panamá: Editora Novo Art.
- MAYO, C. 2015. Tattoos and Paintings. En *Guerreros de oro. Los señores de Río Grande en Panamá*, J. Mayo & J. Carles, eds., pp. 161-187. Ciudad de Panamá: Editorial Caribe.
- MAYO, C. 2016. Estandarización en la cerámica prehistórica de El Caño, Panamá: especialización, productividad y consumo. *Revista Española de Antropología Americana* 45 (1): 9-29.
- MAYO, C. 2018. Cronología y estilos cerámicos en el yacimiento arqueológico El Caño, Panamá. *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*, M. Alcántara, M. Gracia & F. Sánchez, coords., pp. 85-98. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MAYO, C. 2020. Los materiales cerámicos. En *El Caño. Memorias de excavación 2008 a 2011 y 2013 a 2017*, J. Mayo, ed., vol. 2, pp. 160-180. Ciudad de Panamá: Fundación El Caño-Secretaría Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.
- MAYO, C. 2021. *Especialización artesanal en el antiguo Coclé (780-1020 DC): adscripción estilística y análisis de estandarización de la cerámica procedente de El Caño*. Tesis de Doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela-Lugo.
- MAYO, C. 2022. Nuevas evidencias de especialización artesanal en las jefaturas de Río Grande, Panamá (780-1000 DC). *Arqueología Iberoamericana* 49: 45-55.
- MAYO, C. & J. MAYO 2007. El arte rupestre de la cuenca del río Coclé del Sur, Panamá. *Revista Española de Antropología Americana* 37 (1): 149-157.
- MAYO-TORNÉ, C., J. HERRERÍN & Y. MAYIN DEL VALLE GUARDIA 2023. Huellas digitales y cerámicas: aproximación a la identidad de los artesanos en el antiguo Coclé (780-1020 DC). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 55 (1): 59-74.
- MAYO, J. 2020 (Ed.). *El Caño. Memorias de excavación 2008 a 2011 y 2013 a 2017*. Volumen 1. Ciudad de Panamá: Fundación El Caño-Secretaría Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.
- MAYO, J., C. MAYO & V. KARAS 2010. La escultura precolombina del Área Intermedia: aproximación al estudio estilístico, iconográfico y espacial del grupo escultórico de El Caño. En *Producción de bienes de prestigio ornamentales y votivos de la América antigua*, E. Melgar, R. Solís & E. González-Licón, eds., pp. 99-111. Miami: Syllaba Press.
- MAYO, J., C. MAYO, M. JIMÉNEZ, M. MARTÍN, A. GARCÍA, J. POMO, K. CULLEN, H. BEAUBIEN & A. HARRISON 2015. Recursos naturales. En *Guerreros de oro. Los señores de Río Grande en Panamá*, J. Mayo & J. Carles, eds., pp. 100-129. Ciudad de Panamá: Editorial Caribe.
- MAYO, J., C. MAYO & M. GUINEA 2022. Funerary Rituals among the Elite of the Río Grande Chiefdom, Panama: Preparations for the Final Journey of a Powerful Coclé Warrior. En *Pre-Columbian Art from Central America and Colombia at Dumbarton Oaks*, C. McEwan & J. Hoopes, eds., pp. 331-361. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- MCEWAN, C. & J. HOOPES 2022 (Eds.). *Pre-Columbian Art from Central America and Colombia at Dumbarton Oaks*. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- PONCE, E. & G. MUSCHETT 2006. *Guía de campo ilustrada de las aves de Panamá*. Ciudad de Panamá: Ediciones Balboa.
- SANTANA-SAGREDO, F., R. SCHULTING, P. MENDEZ-QUIROS, A. VIDAL-ELGUETA, M. URIBE, R. LOYOLA, A. MATURANA-FERNÁNDEZ, F. DÍAZ, C. LATORRE, V. MCROSTIE, C. SANTORO, V. MANDAKOVIC, C. HARROD & J. LEE-THORP 2021. 'White Gold' Guano Fertilizer Drove Agricultural Intensification in the Atacama Desert from AD 1000. *Nature Plants* 7 (2): 152-158.
- SHARPE, A. 2014. A Reexamination of the Birds in the Central American Mexican Codices. *Ancient Mesoamerica* 25 (2): 317-336.
- SMITH, D. 2010. The Harvest of Rain-Forest Birds by Indigenous Communities in Panama. *Geographical Review* 100 (2): 187-203.
- SMITH-GUZMÁN, N., L. SÁNCHEZ HERRERA, R. COOKE, W. BRAY, C. DÍAZ, M. JIMÉNEZ, S. REDWOOD & A. RANERE 2022. Resurrecting Playa Venado, A Pre-Columbian Burial Ground in Panama. En *Pre-Columbian Art from Central America and Colombia at Dumbarton Oaks*, C. McEwan & J. Hoopes, eds., pp. 279-329. Washington DC: Dumbarton Oaks.



- SOMERVILLE, A., B. NELSON & K. KNUDSON 2010. Isotopic Investigation of Pre-Hispanic Macaw Breeding in Northwest Mexico. *Journal of Anthropological Archaeology* 29 (1): 125-135.
- SUGIYAMA, N., M. MARTÍNEZ-POLANCO, C. FRANCE & R. COOKE 2020. Domesticated Landscapes of the Neotropics: Isotope Signatures of Human-Animal Relationships in Pre-Columbian Panama. *Journal of Anthropological Archaeology* 59: 101195.
- TEJERA, V. & A. DE TEJERA 2001. Pericos, casangas, loros, guacamayos y afines. *Tecnociencia* 3 (1): 19-30.
- TREMAIN, C. 2016. Birds of a Feather: Exploring the Acquisition of Resplendent Quetzal (*Pharomachrus mocinno*) Tail Coverts in Pre-Columbian Mesoamerica. *Human Ecology* 44 (4): 399-408.
- WETMORE, A. 1965. *The Birds of the Republic of Panama. Passeriformes: Dendrocolaptidae (Woodcreepers) to Oxyruncidae (Sharpbills)*. Volumen 3. Washington DC: Smithsonian Institution.



Tejiendo la memoria huancavilca. Experiencias en el codiseño para la conservación de prácticas textiles ancestrales

*Weaving Huancavilca Memory. Co-design
experience for the conservation of ancestral
textile practices*

Lourdes Pilay^A & María Custoja-Ripoll^B

Recibido:
noviembre 2020.

Aceptado:
junio 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

Este trabajo presenta las experiencias de intercambio cultural, artístico y visual desarrolladas durante un año de capacitación en tejido a telar vertical de origen prehispánico, impartida por una artesana de Chanduy (Ecuador) a académicas y estudiantes de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil. Se trata de una investigación-acción participativa (IAP), que utiliza la etnografía, la observación participante y la historia de vida de la tejedora en el contexto de un proyecto piloto del grupo de investigación Feminismo, Artesanía, Diseño y Arte (FADA). Estas experiencias "practicativas" (término acuñado por las autoras) se abordan desde el codiseño, con una doble perspectiva: técnica, a través del registro de saberes en torno a un tipo autóctono de tejido ancestral en vías de extinción, y visual, documentando patrones textiles simbólicos. Con ello, se busca poner en valor la memoria huancavilca, mediante el codiseño de productos que posicionen y contribuyan a la conservación de la artesanía tejida en telar vertical.

Palabras clave: memoria huancavilca, telar vertical, modos de hacer, codiseño, conservación.

ABSTRACT

This paper presents the experiences of cultural, artistic and visual exchange developed during a year of training in pre-Hispanic vertical loom weaving, given by an artisan from Chanduy (Ecuador) to academics and students of the Faculty of Art, Design and Audiovisual Communication (FADCOM) of the Escuela Superior Politécnica del Litoral in Guayaquil. This is a participatory action research (PAR), which uses ethnography, participant observation and the weaver's life story in the context of a pilot project of the Feminism, Crafts, Design and Art (FADA) research group. These "practicative" experiences (a term coined by the authors) are approached from the perspective of co-design, with a double perspective: technical, through the recording of knowledge about an autochthonous type of ancestral weaving on the verge of extinction, and visual, documenting symbolic textile patterns. With this, we seek to value the huancavilca memory, through the co-design of products that position and contribute to the conservation of handicrafts woven on a vertical loom.

Keywords: Huancavilca memory, vertical loom, ways of making, co-design, conservation.

^A **Lourdes Pilay**, Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL, Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual, Campus Gustavo Galindo, Guayaquil, Ecuador. ORCID: 0000-0002-9496-1149. E-mail: mdpilay@espol.edu.ec

^B **María Custoja-Ripoll**, Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL, Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual, Campus Gustavo Galindo, Guayaquil, Ecuador. ORCID: 0000-0001-8298-096X. E-mail: mcustoja@espol.edu.ec

INTRODUCCIÓN

Los textiles de origen huancavilca de la península de Santa Elena, en la costa central del Ecuador, han sido estudiados principalmente desde la antropología, a partir de la memoria y la asesoría de los “veteranos y veteranas” de las comunas ancestrales, con la intención de transmitir a través de la narración de la historia los “modos de hacer” artesanal (Klumpp 1983; Álvarez 2001: 290, 2002: 266). Estas investigaciones han documentado los materiales, instrumentos y técnicas del tejido en telar vertical, y en menor grado, la iconografía; pues si bien los textiles sobrevivieron durante el período Colonial, a diferencia de algunas zonas andinas, buena parte de las formas, de los significados y de la cosmovisión albergados en el tejido se han transformado o desaparecido al día de hoy. Asimismo, la arqueología ha abordado este tema estudiando las improntas de tejidos en cerámicas de la cultura Valdivia tardía (Marcos 1973) y la presencia de diversos instrumentos asociados a la producción textil, como torteros, agujas y otros (Guinea 2004).

Sin embargo, esos tejidos han sido poco estudiados desde el arte (Alvarado 2019) y el codiseño (Becerra 2017). Teniendo en cuenta esto, sostenemos que desde el codiseño realizado entre artesana, diseñadoras y estudiantes, se puede desarrollar un conocimiento experiencial, representacional, proposicional y práctico (paradigma participativo), a través del registro de materias primas, instrumentos, técnicas, iconografías y simbologías, así como la comercialización del tejido. Junto con valorar la memoria huancavilca, se fomenta la conservación de la artesanía tejida en telar vertical. En un contexto complejo, en el que han desaparecido las redes socio-económicas que generaba la artesanía textil, se pretende dar continuidad a la memoria huancavilca, fomentando la conservación del tejido en telar vertical con la intervención del codiseño.

La tradición textil prehispánica de esta zona costera del Ecuador constituye un caso concreto de la “teoría de los ensamblajes y complejidad social” de Manuel DeLanda (2021: 21-26), inspirada en los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988). Al analizar la complejidad social desde dicha teoría, se explora cómo se autoorganizan los sistemas materiales. En este sentido, para entender cómo se expresa la identidad huancavilca, se procedió a

conocer e interactuar con su cultura material, pues todo ensamblaje es una comunidad con identidad histórica, configurada no solo por personas (artesanas), sino también por construcciones sociales, herramientas, íconos, tradiciones y formas de hablar acerca del textil. En este contexto, lo social, lo lingüístico y lo filosófico son conjuntos que no pueden reducirse a sus partes y deben entenderse como exterioridades que estabilizan o desestabilizan la identidad. Por lo tanto, este modelo se articula a través de los siguientes ejes: lo material/expresivo (textiles), lo territorial (huancavilca), lo des-territorializador (colonización, globalización), la reterritorialización (decolonización) y lo genético/lingüístico. Estos ejes nos permiten definir las intervenciones en la codificación, decodificación y recodificación del ensamblaje presente en los tejidos huancavilcas, ya que revelan una red de relaciones ecológicas (sostenibilidad), sociales y lingüísticas en proceso de extinción.

En este contexto, el modo de hacer de las piezas tejidas ya no consiste en urdir con palos clavados en la balsa o en el suelo de tierra, sino en palos atados al travesaño inferior del marco de un telar vertical construido a modo de bastidor, suspendido del travesaño superior, desde donde se teje la trama. Esto se debe a que la casa palafítica tradicional costeña –de cuyas vigas de madera se suspendía el telar vertical, formando parte de su estructura– ha ido desapareciendo poco a poco de la zona (Álvarez 2002: 264). Por su parte, tanto el hilo como su color, ya no son obtenidos del algodón silvestre u otras especies de flora y fauna propias del lugar, sino del hilo perle comprado en tiendas. Y, si bien algunos instrumentos para tejer, como la *macana de chonta*, se han legado de generación en generación, otros como el huso, la *chiquigua*, los *yacos* y *tocas* ya no son elaborados a partir de especies vegetales autóctonas, sino que provienen del reciclaje de antenas o palos de escoba. Otros, como la rueca, la balsa de urdir o los torteros, simplemente han dejado de usarse y desaparecido.

Tal evolución y transformación material ha ido de la mano con los cambios socioculturales documentados por Silvia Álvarez (2001, 2002), quien registró los comportamientos y modos de organización social de los comuneros de Chanduy, herederos huancavilcas. En su estudio, Álvarez señala que el conocimiento del tejido se transmitía en la casa familiar masculina, de suegras a nueras y nietas; mientras que en las últimas



Figura 1. Casa palafítica tradicional de la costa del Ecuador e instrumentos para tejer: **a)** casa palafítica, Museo El Mogote (Pechiche); **b)** macana de chonta; **c)** huso; **d)** chiquigua; **e)** yacos y tocas; **f)** rueca del Museo El Mogote (Pechiche) (fotografías de las autoras, 2017).
Figure 1. Traditional Ecuadorian coast stilt house and weaving instruments: **a)** stilt house, Museo El Mogote (Pechiche); **b)** chonta stick; **c)** spindle; **d)** chuquigua; **e)** yacos and tocas; **f)** spinning wheel at Museo El Mogote (Pechiche) (photos by the authors, 2017).

décadas se hace de abuelas y madres a hijas, como lo demuestra el caso de la artesana Lilia Alfonso. Además, la especialización dentro del proceso de tejido también se fue transformando, de tal manera que en el cantón Chanduy ya no existen comunas especializadas en la producción de algodón, como lo fue Bajadas; o en la elaboración de tejidos, como Tugaduaaja; y tampoco se encuentran hilanderas, maestras de la urdida, ni hombres que comercialicen los tejidos (Álvarez 2002: 259-263).

Las visitas de campo realizadas en la zona sirvieron para comprender dicho contexto y los problemas de las prácticas y saberes vinculados con el tejido, así como para valorar la memoria de las productoras y el rol que puede desempeñar la academia en su conservación. Para ello, desde la perspectiva del codiseño proponemos una colaboración en el territorio para el registro, mantenimiento y sostenibilidad de la actividad artesanal, con el fin de evitar su desaparición. En las últimas décadas, los modos de hacer se han mantenido vigentes gracias a las descendientes huancavilcas, ya que el conocimiento se ha transferido de manera dinámica entre mujeres, de generación en generación. Este cambio se ha producido paralelamente a la evolución estructural de la casa-telar, de sus instrumentos y de la iconografía empleada en los diseños, como un modo de adaptarse a los nuevos tiempos, sin que ello implique la pérdida absoluta de una identidad huancavilca basada en una red de relaciones socio-territoriales. Sin embargo, parece inminente el desarraigo de la herencia textil y de la identidad sociocultural de este oficio.

Para abordar dicha situación, junto con la documentación teórica, se implementó una metodología de investigación que permitiera conocer la manera de realizar trabajos artesanales. Este proceso incluyó la conceptualización y la experimentación, de la mano del codiseño, entre artesanas y diseñadoras. Se registraron las diferentes fases de este oficio con todas sus complejidades técnicas, en un entorno de enseñanza práctica in situ. La casa-taller de la artesana en la comuna Chanduy fue el espacio donde dos diseñadoras, una productora audiovisual y dos estudiantes de diseño gráfico realizaron esta investigación-acción participativa (IAP) durante los años 2017 y 2018, que puso en relación la artesanía, el diseño y el arte comunitario. Este marco metodológico incluyó la observación participante, la etnografía y las historias de vida para entender cómo se obtenía el conocimiento y los modos de hacer, con la intención conjunta de conservar la herencia ancestral y la memoria huancavilca.

BREVE MEMORIA DEL TERRITORIO Y DEL TEJIDO HUANCAVILCA

Los huancavilcas de la parroquia Chanduy (Santa Elena, Ecuador) cuentan con una vasta experiencia en la ejecución de actividades artesanales. Si bien algunas de estas prácticas aún perduran, enfrentan actualmente el riesgo de desaparecer (Álvarez 2002: 269).

En Chanduy y en sus localidades vecinas, como Tugadua y Pechiche, se conserva la tradición del tejido. En estas comunidades existen tejedoras que recurren a métodos ancestrales para confeccionar tejidos en telar.¹ Los textiles ancestrales de origen huancavilca han sido investigados principalmente desde la perspectiva arqueológica, debido a la presencia de las distintas culturas prehispánicas de las que se tiene registro en la costa de Ecuador. Por ejemplo, Jorge Marcos (1973) destaca que Valdivia (Santa Elena) es uno de los lugares donde se encontraron los primeros hallazgos del uso del algodón en tejidos. En este contexto, Marcos indica que Zevallos y Holm (1960) propusieron la presencia de textiles en Valdivia basándose en la indumentaria representada en figurinas de cerámica descubiertas en contextos arqueológicos. En tanto, Meggers y colaboradores (1965) plantearon la posibilidad de que la gente de esa zona cultivara algodón, fundamentándose en la decoración lograda mediante el uso de hilos entorchados en ciertas piezas de cerámica Valdivia.

De acuerdo con Marcos (1973: 166), estos investigadores no contaban con una evidencia sólida de la existencia de tejidos en la cultura Valdivia, ni tenían conocimiento sobre las técnicas utilizadas para su fabricación. Sin embargo, Marcos encontró un fragmento de arcilla mal cocida con impresiones de dos tipos de tejidos diferentes en el material recolectado en el sitio Real Alto, en el valle de Chanduy. Al respecto, María Jesús Jiménez (2003) sostiene que la costa es una de las principales áreas ecológicas que provee materia prima a los Andes, debido a su entorno privilegiado compuesto de franjas desérticas atravesadas por ríos. En estos valles fértiles se cultivó el algodón, que fue la fibra textil preferida por las sociedades prehispánicas de la costa, y sirvió posteriormente para la manufactura de finos tejidos denominados “telas de murciélago”, que los grupos huancavilcas de Manabí proveían a la nobleza inca (Álvarez 2001: 133).

Desde el enfoque antropológico, investigadores como Álvarez (2001) y Klumpp (1983) han documentado que las tradiciones de textiles de la península de Santa Elena y el sur de la provincia de Manabí –ubicadas ambas en la costa ecuatoriana– que se remontan al período prehispánico, se encuentran actualmente en riesgo de desaparición. Asimismo, para Desrosiers (1997: 327),

Los tejidos “rectos” constituyen entre otras cosas, un material excepcional: se fabrican en los Andes desde hace más o menos cinco milenios [...] la tejedura sigue siendo una actividad importante en numerosas comunidades de las tierras altas, y si bien ha desaparecido prácticamente en la costa, algunos estudios han mostrado que quedaban ahí unos vestigios muy interesantes.

En este contexto, Carme Fauria (1984) destaca la importancia del arte textil en las sociedades ancestrales, reconocida desde la arqueología por la gran cantidad de torteros encontrados, particularmente en una zona bien delimitada cerca del actual Puerto Viejo (Portoviejo), en la costa ecuatoriana. Estos objetos cónicos eran utilizados en el proceso de hilar lana para el tejido, lo que representa una de las particularidades de las técnicas textiles prehispánicas. Los torteros reciben diversos nombres, tales como pepas de huso, pesos para hilar o fusayolas, y se utilizan colocándolos en el extremo de la aguja de hilar para fijar el hilo que se va formando. La sociedad huancavilca empleaba estos objetos, los cuales experimentaron una evolución desde los períodos Formativo hasta el de Integración, al que pertenece dicha cultura. El hallazgo de estas piezas da cuenta de una innovación a nivel artesanal que significó un cambio en la fabricación del tejido y en la calidad, cantidad y uso del hilo (Guinea 2004).

La sociedad huancavilca se caracterizó por funcionar como intermediaria y proveedora de productos e información, debido a su capacidad de navegación así como a las actividades de comercio e intercambio mercantil que la destacaron (Zeidler 1986). Álvarez (2001) señala que esto la diferenció en el ámbito de las relaciones extraterritoriales de larga distancia en la América precolonial y que, tras la Conquista, se produjo una transformación que modificó el valor otorgado a los objetos tradicionales. En consecuencia, la concha de *Spondylus*² dejó de ser un bien valioso y necesario para el pago de los tributos, y fue sustituida por otros elementos como el oro, el platino y los tejidos. De esta manera, la economía local se incorporó al sistema de comercio colonial mediante la producción textil. Por este motivo, el tejido de algodón obtuvo mayor visibilidad, porque servía como insumo de tributo para los españoles. La manufactura tejida por los indígenas de la costa inició una etapa de mercantilización que proveía a las zonas altas de prendas tejidas para la protección del frío. En



Figura 2. Lilia Alfonso, tejedora de la parroquia Chanduy, Santa Elena, Ecuador (fotografía de Eva Lodeiro). **Figure 2.** Lilia Alfonso, a weaver in Chanduy parish, Santa Elena, Ecuador (photo by Eva Lodeiro).

este contexto el tejido en algodón se reconoce como un producto característico huancavilca (Álvarez 2001).

En un recorrido por los diferentes períodos culturales de la costa ecuatoriana, Mercedes Guinea (2004) explica que en el prehispánico los huancavilcas subían con el *Spondylus* hasta Atacames (norte de Ecuador) y llevaban buenas telas de algodón que su población tejía para el intercambio. En ese momento, las artesanas tejedoras confeccionaban productos como alforjas, manteles y *chusmas* (bolsos tejidos pequeños). Actualmente, el algodón utilizado por la cultura huancavilca ha dejado de producirse en la zona. Sin embargo, a pesar de la escasez de la principal materia prima para la producción de tejido, las artesanas contemporáneas utilizan materiales similares, sintéticos u orgánicos, para elaborar sus productos. Esto es consecuencia de los cambios ambientales y climáticos, que junto con la deforestación afectan la materia prima, originando una disminución de los recursos naturales disponibles. Para Heidy Herrera (2022), al vincular artesanía y diseño,

el concepto de sostenibilidad se entiende como la relación equilibrada entre la conservación de los valores culturales de la localidad y la preservación del entorno medioambiental.

Para el desarrollo de esta investigación, trabajamos con tres mujeres descendientes huancavilcas que tejen en telares verticales. Centramos nuestro estudio en una de ellas, lamentablemente hoy fallecida, residente de la comuna de Chanduy, la maestra artesana Lilia Alfonso (Tugaduaia 1950 – Chanduy 2021), tejedora que aprendió el oficio a los cinco años. Desde entonces perfeccionó la práctica del tejido en telar vertical, confeccionando alforjas, bolsos e individuales para la mesa, destinados a la venta al público. La señora Lilia señaló que aprendió el oficio de su madre y su abuela llegando a ser buena conocedora de la técnica. En efecto, desde temprana edad empezó a manejar y a desarrollar el arte del tejido en telar vertical y el tejido con croché, que fue otra de sus habilidades. En la figura 2 se aprecia a esta tejedora explicando a una diseñadora el procedimiento



Figura 3. Motivo de hoja de algodón, tejido de Lilia Alfonso (Suárez & Ramos 2017: 24, fig. 8).
Figure 3. Cotton leaf motive, woven by Lilia Alfonso (Suárez & Ramos 2017: 24, fig. 8).

para confeccionar la “lista”, una de las piezas artesanales llamada así por su disposición encolumnada.

Lilia Alfonso ha sido reconocida a nivel nacional por su trabajo de prolijo acabado y, sobre todo, por ser una promotora de la conservación del proceso integral del tejido en telar en la zona. El Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador otorgó a Alfonso la denominación “Maestra artesana”, debido a su interés por la continuidad de la habilidad *tejendera* –como ella la denomina– y por su inestimable aporte cultural en la promoción de la extensión y la sostenibilidad de la tradición artesanal en las próximas generaciones.

En la figura 3 se observa un motivo utilizado frecuentemente por ella. Este elemento, que aparenta una forma geométrica de estrella, es una representación

abstracta de la hoja de algodón, que en su momento fue una materia prima cotidiana del entorno comunitario huancavilca.

MEMORIA, APRENDIZAJE Y DISEÑO

De acuerdo con la UNESCO (2011: s.n.),

La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios



de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados.

El patrimonio inmaterial está íntimamente vinculado a diferentes dimensiones de la historia de la humanidad; costumbres, tradiciones y conocimientos ancestrales forman parte de dicho patrimonio y corren el riesgo de desaparecer. De esta preocupante realidad nace la intención de preservar la memoria y la identidad como vínculo cultural de las sociedades. En este ámbito, el quehacer académico constituye una participación estratégica para el sostenimiento y difusión responsable de dicha memoria, principalmente de las mujeres, que son transmisoras activas del conocimiento ancestral de la técnica del tejido artesanal en telar. Sonia Pérez Toledo, autora de *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*, afirma que, para ser artesano, es necesario poseer un oficio o una calificación; en otras palabras, “una cultura propia y un saber especial, un *know-how*” (Pérez 1993: 53, en Freitag & Carpio 2016: 245).

Estos primeros acercamientos entre académicos y artesanos favorecen el “diálogo de saberes” y la “descolonización del saber” (Polo 2018; Vignola & Baranzoni 2021). Asimismo, contribuyen a que este conocimiento ancestral sea tenido en cuenta en los procesos académicos de aprendizaje. Bienvenida Rodríguez (2008) señala que, por sí mismo, el patrimonio representa la vejez y que, en la actualidad, dista mucho de tener un valor transmisible, aprovechable y utilizable. Por el contrario, es relegado y ocultado, dado que estamos inmersos en una sociedad utilitaria, en la que lo viejo resulta inútil. Por ello, es una tarea urgente mantener la memoria huancavilca y velar por la protección de este patrimonio, para evitar que se cumpla el pronóstico luctuoso que la autora anticipa.

En este análisis se relaciona el pasado, el presente y el futuro según una conceptualización de la memoria como un proceso mental y, por lo tanto, una función propia de cada individuo. Luis González (2016) la define como un mecanismo de reconstrucción y resignificación del pasado que se incorpora al imaginario social del presente. Por su parte, Félix Vázquez (2001: 131) señala que hacemos memoria para volver a saber de algo que quedó en el pasado, aseverando que “[...] resulta erróneo considerar la memoria como simple conservación de

acontecimientos del pasado. La memoria se construye en cada relación, mediante la negociación, la dialéctica, la justificación y la acción conjuntas.” En este sentido, toda memoria es compartida y, como afirma Bergson (1999: 247), la memoria ancestral actúa como interlocutor de ese pasado colectivo; es decir, reelabora el pasado no presente. Por su parte, Francisco Chica y José Marín (2017: 296) han manifestado que:

La recuperación de la memoria ancestral debería constituirse en un proyecto transversal de las escuelas y las universidades para concientizar a los jóvenes de la historia, la geografía, la política, la cultura, el arte y la estética de las comunidades aborígenes.

Para poner en valor la memoria de la artesana como fuente de conocimiento identitario, en este caso hacemos uso del codiseño, que consiste en vivir una experiencia estética –principalmente desde lo visual y táctil– que involucra tanto a las personas que la perciben (artesana, diseñadoras, estudiantes de diseño) como al propio tejido.

Tal como lo menciona Julio de Zan (2008: 48), “La memoria viva tiene sus fuentes en la experiencia de los acontecimientos y en la tradición oral, pero en tanto la distancia temporal va cegando estas fuentes es reemplazada por la historiografía”. Desde este planteamiento, es posible entender la memoria huancavilca desde diversas perspectivas (historias, formas de vida, contextos, usos), así como desde la relación entre personas y comunidades, lo que constituye un aspecto fundamental de la teoría de los ensamblajes de Manuel DeLanda (2021: 66). En este sentido, el codiseño ofrece muchas formas de experimentar la estética del tejido.

Nuestra intervención en la casa-taller emuló el tratamiento de enseñanza tradicional basado en el ejercicio constante del tejido. Lo bautizamos como un proceso *practicativo* (neologismo acuñado por nosotras), y refiere a una práctica y una participación que permiten desarrollar una experiencia educativa emocional y significativa, en un espacio dedicado a conservar la tradición y la memoria tangible e intangible de una población (Pilay 2013). En este ejercicio, entendemos que los seres humanos acogemos y asimilamos mejor el conocimiento cuando este proviene de una práctica real –en este caso, de las experiencias tradicionales

ancestrales–, desde sus portadores y hacedores, quienes dentro de su casa-taller imparten sus secretos y enseñan el dominio del oficio del tejido.

Cristina Davini (2015) señala que, para que el aprendizaje sea significativo, los estudiantes deben aprehender de manera consciente y activa los nuevos conocimientos a partir de la reconstrucción de experiencias y aprendizajes previos. Lo practicipativo, entonces, resulta ser un modelo apoyado en este tipo de aprendizaje como experiencia significativa del quehacer, que incorpora a productores culturales y receptores a través de la transferencia de conocimientos, memorias, costumbres y tradiciones artesanales. La particularidad de este aprendizaje significativo, tanto en el trabajo colaborativo como el codiseño, se define en la dinámica didáctica, que para este efecto es aprovechada por el diseño, logrando una asimilación viva de la cultura propia del oficio y el entendimiento de sus modos de hacer. Con ello se identifican varias maneras de agregar valor mediante el estudio de su técnica, del objeto, su forma y las estrategias visuales colaborativas que acojan además sus transformaciones. Para Celina Rodríguez y Elena Alfaro (2009: 108),

[...] los modos de hacer en que se sustenta la artesanía son determinantes de un complejo engranaje cultural que tendrá que cambiar, o dicho de otro modo, *innovarse*. Un desafío que para el diseño hoy en día más que un medio, parece un fin de la proyección objetual, pero que para la artesanía no es sino parte de su esencia de continuo cambio.

Si bien el diseño puede mejorar la estética de un producto, esta misma también estimula sentidos y sensaciones, generando una experiencia que reconoce la belleza de las cosas –del objeto artesanal– que es inseparable de la técnica, la función y el uso. Pero, lo importante aquí, es el aporte que a través del diseño realiza la estética asociada con lo económico (Calvera 2007: 20), que permite además mejorar las condiciones de vida de la artesana, cuyo “don” está regido también por el ritmo de la sensibilidad y no por el tiempo, porque entre el pasado y el presente existe una continuidad establecida por la localidad, la memoria, el imaginario y la identidad (Cambariere 2018: 86).

Finalmente, enfatizamos que el propósito de esta actividad practicipativa es fomentar el desarrollo

cultural territorial y el fortalecimiento de un oficio casi olvidado de las comunidades ancestrales, como insignia o señal de identidad y diversidad, partiendo de la enseñanza como herramienta fundamental para lograr la permanencia de su memoria. Ya Álvarez (2002: 270) mencionaba la necesidad de desarrollar talleres de enseñanza-aprendizaje del tejido. Sin embargo, después de diversas iniciativas del Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC), el riesgo de su conservación persiste. De ahí la intervención de la Academia y, concretamente, del codiseño para la preservación de la memoria basada en la creatividad textil.

Para este caso, el proceso practicipativo se enmarca en la aproximación del diseñador al artesano para aprender del “saber hacer”, respetando en ese escenario el sistema de símbolos y valores que encierra este aprendizaje. Esta idea ha sido respaldada por Mellão (2010) cuando menciona que el diseñador sabe crear, pero no “sabe hacer”, porque no posee el conocimiento práctico del artesano, refiriéndose a la experiencia, a los años de aprendizaje y al dominio de esta destreza. En este ejercicio se busca conjugar ambos elementos, primero el “saber hacer”, que permite conocer, manipular y mantener vigentes estas prácticas artesanales, y segundo, el “hacer saber”, que implica la recuperación de materiales y técnicas, mediados por el respeto a la cultura y su difusión, para preservar la memoria de estos conocimientos, pudiendo a la vez contribuir al desarrollo local.

DISEÑO Y COCREACIÓN EN LA ARTESANÍA

Según Sabadell (2012), la cocreación implica una gestión de la creatividad entre individuos o grupos diversos, permitiendo que formen parte activa del proceso creativo, incluso si no son especialistas en la materia. El objetivo es encontrar mecanismos para complementar los diferentes conocimientos y habilidades que cada persona aporta individualmente, con el fin de crear algo de forma colectiva. El proceso cocreativo parte de la comprensión de un tema y de la colaboración para su concreción. Para Llop (2012), la cocreación es un proceso colaborativo que permite la realización de proyectos creativos, en el cual un grupo de personas

con diferentes habilidades y conocimientos trabajan juntas para crear algo que no se conoce previamente. A lo largo del tiempo, la cocreación ha evolucionado y se ha adaptado a diferentes herramientas, usos y formas de aplicación. Este proceso implica la capacidad del grupo para orientar el diseño hacia soluciones innovadoras y funcionales, gestionando de manera efectiva el proyecto en desarrollo para lograr su éxito.

En un proceso colaborativo de enseñanza entre artesanos y diseñadores se persigue una distribución equitativa del conocimiento, con el objetivo de que ambas partes se beneficien de un intercambio recíproco. En ese sentido, Herrera (2022) propone tres aspectos de cocreación entre artesanos y diseñadores. Primero, identifica la cooperación como contraria a la competencia, señalando que en la relación artesano-diseñador el objetivo en común es crear valor mediante el apoyo mutuo y a través de la asociación productiva. En segundo lugar propone el mutualismo, en el que tanto diseñadores como artesanos pueden contribuir al fomento y al rescate de algunas tradiciones de los llamados “pueblos originarios”, enfatizando que el diseñador debe ser receptivo al intercambio de conocimientos directos con el artesano, creando una colaboración ética, actuando de manera participativa y no invasiva, para desarrollar juntos productos significativos y sostenibles. Nótese que el mutualismo, desde una perspectiva del hacer, tiene vinculación con nuestro concepto participativo. Finalmente, señala un último aspecto, denominado coevolución, que se manifiesta en la innovación desde la interdisciplina. En esta fase, el diseño aporta con soluciones para lograr una relación más productiva y transformadora.

Siguiendo estas pautas colaborativas, el proyecto de identidad visual realizado en la casa-taller definió una marca para el producto artesanal de la tejedora, que partió del concepto del tejido en telar de Chanduy. Se alcanzaron así los niveles de cooperación y mutualismo antes mencionados, quedando abierto el propósito de llegar a una coevolución, con propuestas de intervención en el diseño y la artesanía, enmarcadas en la ética y en el respeto hacia el productor y el oficio ancestral.

EL TEJIDO A TELAR DE CHANDUY: PROCESO E ICONOGRAFÍA HUANCAVILCA

Como académicas, nuestro objetivo es el de contribuir a la conservación de la memoria colectiva y a la preservación responsable de los conocimientos y las técnicas aplicados en el “oficio de la paciencia”, tal como llama Lilia Alfonzo a su labor de tejido. Por esta razón, decidimos colaborar con esta artesana, quien contaba con dos o más generaciones de experiencia en esta actividad y estuvo dispuesta a participar en nuestra investigación. La casa-taller se convirtió en un espacio didáctico valioso para la enseñanza y la preservación del tejido en telar vertical, promoviendo así el oficio artesanal como patrimonio cultural.

Para entender el oficio del tejido se realizaron prácticas iniciales de urdido y tejido de los motivos iconográficos más sencillos, incluyendo pruebas-error guiadas por la artesana. La señora Lilia Alfonzo recordaba que, antiguamente, este era un oficio especializado, en el que se distinguían hiladoras de tejedoras. Entre estas últimas destacaban las maestras que dominaban la urdimbre, la parte más compleja del proceso artesanal. Esta se realizaba con herramientas heredadas de generación en generación (que las llamaban *yacos* y *tocas*), dispuestas sobre el suelo de la planta baja de las casas palafíticas, considerando la dimensión del tejido a trabajar (fig. 1).

A continuación, describimos las etapas del proceso de elaboración del tejido, que fueron registradas durante el trabajo participativo en la casa-taller. Una vez decidido el producto artesanal por tejer, el primer paso consiste en definir el ancho del tejido. Esto se consigue con la colocación de los *yacos* exteriores sobre el suelo, atados al bastidor y separados a media altura por una *toca*, que indica el tamaño del producto que se va a tejer e impide el movimiento de los *yacos*. Los *yacos* interiores se ubican sobre el bastidor y están atados a uno de los travesaños inferiores del telar móvil. De esta manera, las artesanas-diseñadoras pueden mover el bastidor de madera a su conveniencia (fig. 4a).

Posteriormente, se prepara la urdimbre. Este proceso consiste en atar el hilo a la parte inferior del *yaco* contralizo extremo derecho, seguido de la parte superior, para entrecruzarlo de forma horizontal entre



Figura 4. Preparación del tejido en telar vertical: **a)** colocación de *yaco* y *toca*, 1) maderas verticales del bastidor y 2) travesaños del bastidor (maderas horizontales); **b)** urdimbre para realizar el tejido; **c)** hilado pasado al telar; **d)** proceso de *pajuelado*; **e)** telar vertical, muestra del tejido (fotografías de las autoras, 2017-2018). **Figure 4.** Preparing to weave on the vertical loom: **a)** positioning the *yaco* and *toca*, 1) vertical slats, 2) horizontal slats; **b)** weaving warp; **c)** passing the yarn to the loom; **d)** *pajuelado* process; **e)** vertical loom and weaving sample (photos by the authors, 2017-2018).

el resto de los *yacos* (fig. 4b). Cabe señalar que los dos *yacos* interiores pueden colocarse más adelante o más atrás de los *yacos* extremos, en función del tipo de producto que se tejerá.

Finalmente, una vez conseguido el ancho deseado del tejido, se amarra el final de este hilo a su inicio, atado inicialmente en la parte inferior del *yaco* contralazo extremo derecho. Este es el momento más importante del tejido y el que demanda mayor concentración y precisión, pues muestra el grado de habilidad de la artesana en relacionar el tamaño del tejido –basado en el número de vueltas a

realizar con el hilo en la urdida–, los motivos iconográficos y el color, ya que de estos elementos dependerá el largo y ancho del producto textil final. A continuación, para la elaboración de la trama, se retiran los hilos de la urdimbre (*yacos*) y se cuelgan con mucho cuidado en los *lambos*, que son los travesaños superior e inferior del telar vertical. Entonces se procede a ordenar (*socar*) los hilos de la urdida con un clavo o aguja y se atan en forma de ocho ciertos hilos de la urdimbre a la *chiquigua* (*empajuelar*) con una aguja enhebrada. La *chinquigua* es un palo delgado, largo y hueco, que permite desplazar



Figura 5. Diseñadora y artesana cotejiendo una faja. Iconografía diente de perro (fotografía de Eva Lodeiro). **Figure 5.** Craftswoman-designer co-weaving a belt with a dogstooth pattern (photo by Eva Lodeiro).

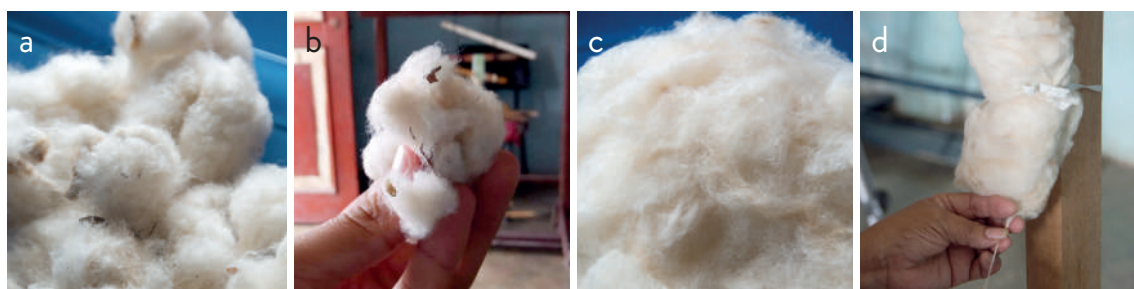


Figura 6. Algodón y proceso de hilado: a) copos de algodón; b) desmotar; c) ovillo; d) hilado (fotografías de las autoras, 2017). **Figure 6.** Cotton spinning process: a) raw cotton; b) removing cotton fluff; c) ball; d) spinning (photos by the authors, 2017).

estos hilos hacia delante y atrás. Surge así un espacio donde pasar con una lanzadera el hilo horizontal que configurará la trama (“la comida”) y a golpe de “macana de chonta”, el patrón de diseño requerido.

En este contexto, resulta interesante la personificación que la artesana hace del tejido al comentar que “hay que darle de comer cruzando los palitos”, con la finalidad de que se vaya configurando el labrado. Es decir, la iconografía puede ser simple –de listas– o compleja –con hilos flotantes–, evolucionando de lo geométrico-abstracto a lo figurativo, con la representación de bollos dulces, hojas del algodón, palmeras reales, chupaflores o chivos (Álvarez 2002: 253-277).

En la figura 5 se observa el codiseño iconográfico de “diente de perro”, que combina el motivo más sencillo de líneas horizontales, llamadas “listas”, con pequeños

cuadrados o rectángulos, mediante la selección de colores complementarios que sirvieron para contrastar con el blanco, que funciona como neutro en el tejido. La combinación de ambos motivos iconográficos muestra la complejidad y belleza de los motivos geométrico-abstractos que pueden conseguirse con el telar vertical huancavilca.

Durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, la tejedora revela la relación del proceso artesanal con el entorno natural, social y cultural (DeLanda 2021). Por ello, las diseñadoras respetan, desde el punto de vista lingüístico (Álvarez 2002: 262), la terminología particular referente a materias primas, instrumentos, técnicas e iconografía que la artesana utiliza, por ejemplo: *chiquigua* (palo hueco obtenido del árbol del mismo nombre), *chiado* (color pardo del algodón), entre otros

términos. La artesana explica también que la calidad del tejido depende de la finura o grosor del hilo. El algodón se recoge de la planta, se “desmota” (se retiran las semillas) y luego se arma una especie de círculo de algodón que se ata al lateral del telar para proceder a hilarlo y enrollar el hilo resultante al huso (fig. 6). Es importante destacar que estas actividades participativas se realizan en la vivienda de la artesana, quien dispuso su salón como el espacio físico del taller, facilitando así la transmisión del modo de hacer ancestral, el intercambio de ideas y las relaciones interpersonales.

RESULTADOS DEL CODISEÑO EN LA ARTESANÍA HUANCAVILCA

El oficio del telar vertical demanda dedicación, concentración y paciencia. Así también lo comprendieron los estudiantes Alberto Suárez y Reinaldo Ramos (2017), quienes desarrollaron propuestas iconográficas y de comunicación visual, con base en la investigación de campo y en las observaciones participantes del saber de la tejedora en su casa-taller.³

Estas propuestas partieron de un proceso de conceptualización que, en diseño, consiste en la caracterización de los valores de la tejedora, del tejido y del territorio (expresado en la herencia local), a través de cuatro pilares:

1. Tejido: valorado como un elemento único, perdurable, cuya práctica sigue vigente a pesar del curso del tiempo y las dificultades, y por consiguiente, también la elaboración de sus productos.
2. Dedicación: denominado el oficio de la paciencia, debido al tiempo que conlleva realizar el tejido desde su etapa primaria de urdido del hilo hasta finalizar el producto mediante su confección en máquina. Para este proceso se requiere paciencia y pasión por el quehacer artesanal.
3. Artesanas: de las cuatro artesanas herederas solo tres mantenían vigente la labor del tejido artesanal en la comuna de Chanduy: Lilia Alfonzo, Germania Pita y Luisa López. Destacamos el trabajo de Alfonzo por su disponibilidad para colaborar con el proyecto y por ser quien aportó mayor delicadeza y valor estético al tejido.

4. Herencia: el quehacer del tejido en telar vertical representa el legado de la cultura huancavilca, las experiencias, relaciones sociales, emociones y el compartir esta herencia a las generaciones subsiguientes, para mantener vivo al oficio.

La finalidad de esta conceptualización fue generar nuevos productos artesanales y su respectiva marca. Respecto de las posibilidades iconográficas de estos diseños, cabe recalcar que la simplicidad en el uso de elementos, como la línea o el punto, es recurrente en las gráficas precolombina y huancavilca. A partir de esta idea, se concretó una propuesta de líneas simples y atractivas, utilizando como recurso el *line art*,⁴ inspirados en el motivo iconográfico “listas” de los tejidos de la señora Lilia Alfonzo. En ese sentido, Martha Calderón (2017: 32 y 33) señala:

[...] el dibujo precolombino (pictogramas) como lenguaje, signos, símbolos, arquetipos, contiene una gestualidad gráfica inherente a lo humano: líneas y puntos que conforman una geometría del espíritu. Detrás de toda esa gestualidad gráfica es posible ver el sentido comunicativo de ideas, principios y patrones que se repiten.

La autora se refiere al diseño precolombino como una representación de la espiritualidad de aquellos pueblos, que traduce en dibujo el pensamiento de las culturas ancestrales, en el contexto de un codiseño consciente, es decir, tratado desde una perspectiva empática. Aunque la empatía –la capacidad de entender los sentimientos y emociones del otro– debería ser un modo de hacer inherente al diseño, a menudo está ausente en sus procesos de enseñanza-aprendizaje (Cambariere 2017: 181). Por ello, Suárez y Ramos (2017) realizan una propuesta de diseño que obedece a las necesidades de la artesana y por extensión de la comunidad huancavilca, con la finalidad de cocrear diseños conscientes a través de la exploración y experimentación de varias opciones, como las observadas en la figura 7, que demuestran la unión de los cuatro pilares (tejido, dedicación, artesanas y herencia) que se fusionaron en un símbolo único para configurar la marca Lilia Chanduy.

En esa misma línea, desde 2011 el diseñador gráfico y artista ecuatoriano Billy Soto ha investigado los motivos precolombinos tallados en sellos tubulares de barro, pertenecientes a la cultura arqueológica

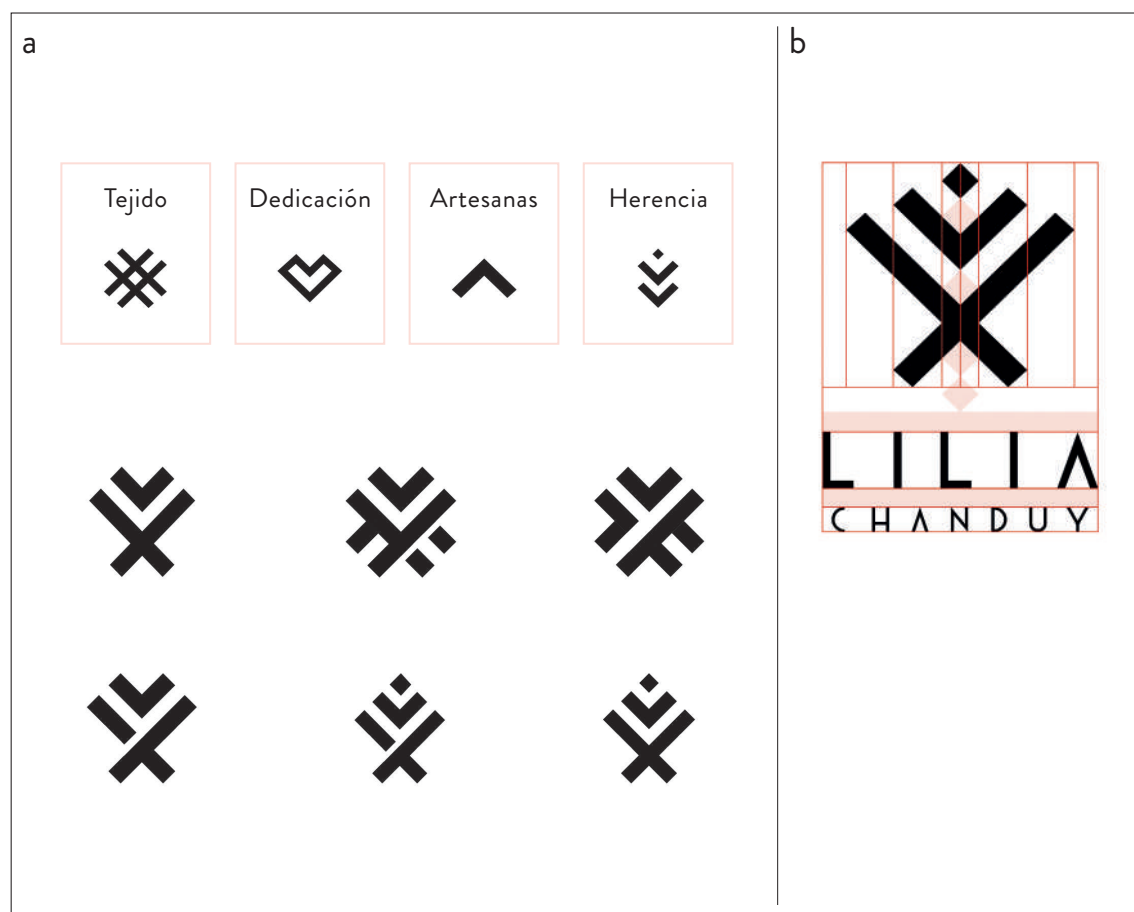


Figura 7: a) proceso de ideación y concepto de marca del producto (Suárez & Ramos 2017: 16, fig. 5); b) selección final de isotipo *Lilia Chanduy* (Suárez & Ramos 2017: 19, fig. 7). **Figure 7:** a) evolution of brand concept for the product (Suárez & Ramos 2017: 16, fig. 5); b) *Lilia Chanduy* final design (Suárez & Ramos 2017: 19, fig. 7).

Jama Coaque de la provincia de Manabí, en el actual Ecuador. Su proceso investigativo consiste en estudiar la iconografía de estos sellos, afirmando que “nuestros antepasados eran diestros al momento de representar y esquematizar gráficamente un objeto determinado, además de ser muy talentosos en la construcción de complejas composiciones visuales” (Soto & Sánchez 2019: 150). Además, hace hincapié en que la gráfica esquemática representada en las culturas antepasadas ponen en relación lo natural, lo social y lo cultural, a través de la representación de antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos de la época, como sucede con los tejidos huancavilca.

El concepto de esquematismo también es abordado por Joan Costa (2017: 39) quien afirma que “El

pensamiento visual esquemático viene de la prehistoria. *Sapiens* trazaba símbolos abstractos en las rocas de las cavernas, junto a los dibujos figurativos de bisontes, ciervos y otros seres vivos”. Esto se relaciona con el universo del grafismo, definido como la relación entre el dibujo y la escritura. Costa señala también que el dibujo puede ser figurativo, geométrico o abstracto, y esta síntesis visual de lo gráfico puede considerarse “esquematismo”. En este sentido, el grafismo heredado de la cultura huancavilca muestra una inteligencia gráfica en la simplificación de lo complejo, que se evidencia en los motivos iconográficos diseñados en sus objetos artesanales; una expresión esquemática de los motivos de la naturaleza (tabla 1).



HOJA DE ALGODÓN Proviene de la abstracción gráfica de la planta de algodón que se cultivaba antiguamente en Chanduy. El algodón fue la primera materia prima que se empleó para la elaboración del tejido en telar recto.		
CHUPAFLO Representación de la fauna frecuente en Chanduy. En este caso, la gráfica representa dos aves (colibríes) que simbolizan fraternidad y amistad.		
GUSANITO Denominación que recibe esta abstracción dada su forma diagonal en representación del movimiento que realizan los gusanos al desplazarse.		
PALMA REAL Gráfica abstraída de la vegetación habitual en la zona, la palma real.		
BOLLO DULCE Representación gráfica de la planta bollo dulce, vegetación abundante en la zona.		
TRÉBOL Abstracción de la hoja de trébol.		
DIENTE DE PERRO Abstracción gráfica de los cierres que se utilizan para los bolsos, cuya representación forma parte de la composición en los diseños.		
CRUCITA Abstracción del símbolo de cruz, motivo comúnmente replicado en el tejido ancestral.		
DADOS Abstracción de la forma geométrica de cuadrados.		

Tabla 1. Muestra de motivos y patrones iconográficos del tejido en telar vertical huancavilca.
Table 1. Sample of iconographic motifs and patterns woven on the huancavilca vertical loom.

Con estos motivos iconográficos huancavilca Suárez y Ramos (2017) crearon un diccionario visual que está incluido en el manual de identidad que los estudiantes realizaron del proyecto de marca *Lilia Chanduy*. En el mismo, se respetó la denominación toponímica del lugar de residencia de Chanduy y el ícono principal de la marca está compuesto por todas las letras del nombre de la artesana, como se observa en la figura 8 (Suárez & Ramos 2017).

Sobre el proyecto de marca, los estudiantes de diseño, junto a la artesana, planearon y experimentaron varios productos artesanales nuevos utilizando estratégicamente los motivos iconográficos originales del tejido. Los diseños realizados mantienen la sobriedad del *line art*, y aparentemente son fáciles de repetir en la práctica. La figura 9a muestra una representación geométrica vectorizada, y en la figura 9b se evidencia su traducción final en el tejido. En esta última, un mal cálculo en el proceso de urdimbre provocó una distorsión del motivo iconográfico durante el proceso del labrado (elaboración de la trama).

Productos de cocreación

En las siguientes figuras presentamos los productos realizados fruto de la colaboración de la artesana con las diseñadoras y los estudiantes de diseño gráfico. Las artesanías de la figura 10 aprovechan los motivos

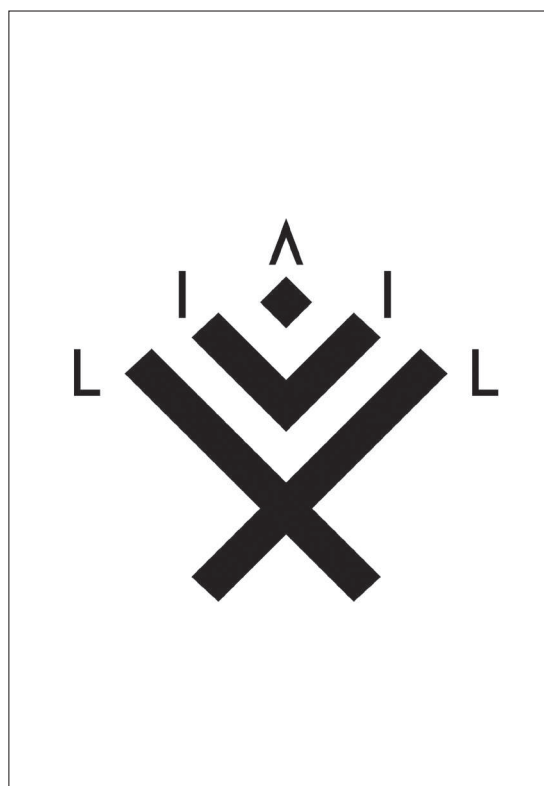


Figura 8. Concepto isotipo de marca *Lilia Chanduy* (Suárez & Ramos 2017: 21, fig. 6). **Figure 8.** Logo for the *Lilia Chanduy* brand (Suárez & Ramos 2017: 21, fig. 6).

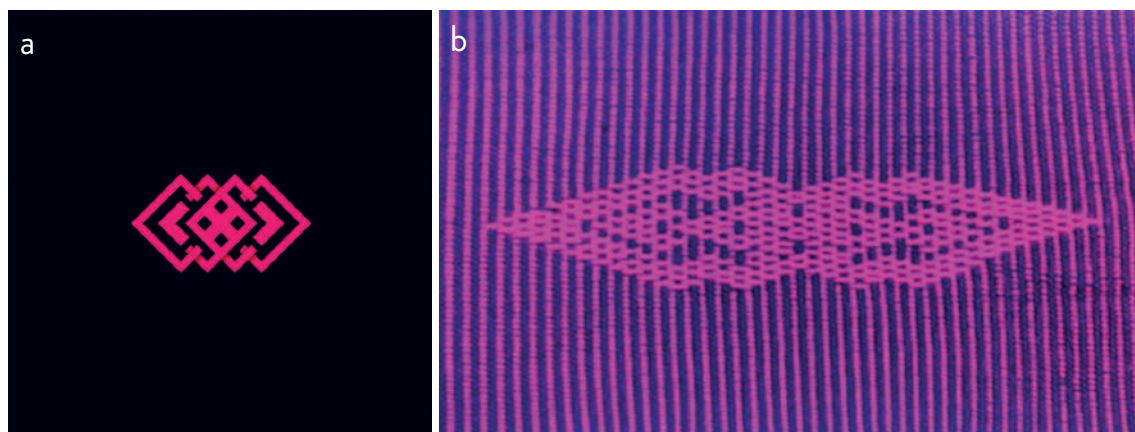


Figura 9: a) motivo geométrico vectorial de estudiantes de diseño gráfico, Alberto Suárez y Reinaldo Ramos; b) representación del motivo iconográfico tejido por la artesana Lilia Alfonzo en 2018. **Figure 9:** a) geometric vector motif created by graphic design students, Alberto Suárez and Reinaldo Ramos; b) representation of the motif woven by craftswoman Lilia Alfonzo in 2018.



Figura 10: a) productos de co-creación artesana-estudiantes (Suárez & Ramos 2017: 28, fig. 17); b) bolso bucket (fotografía de Alberto Suárez y Reinaldo Ramos). **Figure 10:** a) product co-created by the craftswoman and students (Suárez & Ramos 2017: 28, fig. 17); b) bucket bag (photo by Alberto Suárez and Reinaldo Ramos).

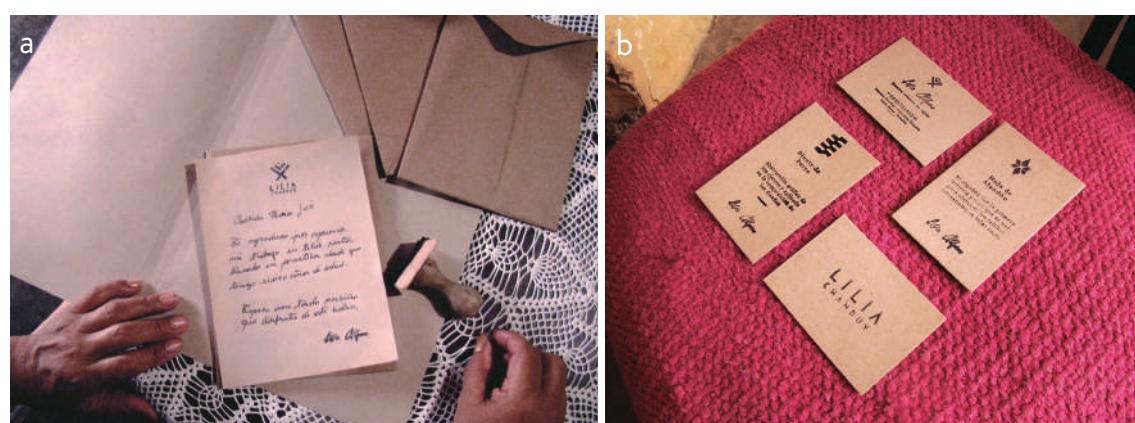


Figura 11: a) aplicación visual de la marca Lilia Chanduy; b) tarjetería con motivos huancavilca (Suárez & Ramos 2017: 44 y 45). **Figure 11:** a) visual application of the Lilia Chanduy brand; b) cards with Huancavilca motifs (Suárez & Ramos 2017: 44 and 45).

y reorganizan los tejidos individuales, componiendo un único elemento, un bolso bucket. También se observa la producción fotográfica de la aplicación de identidad

corporativa de la marca Lilia Chanduy, realizada en la casa-taller con la artesana, destacando sus manos tejedoras (fig. 11).

CONCLUSIONES

El tipo de representatividad que se buscó en esta investigación exploratoria y experimental permitió reconstruir los discursos y prácticas asociados a lo microsocioal (método inductivo), donde radican las experiencias de los miembros de la comunidad. La casa-taller es un espacio de conocimiento que demuestra que el tejido en telar vertical constituye la memoria viva de muchas comunas de la península de Santa Elena. Aunque es un bien complejo por su valor tangible e intangible, pero además en vías de desaparición, continúa otorgando identidad, pues favorece la cohesión social y, debidamente gestionado, puede constituir un factor de desarrollo para la comunidad. Esta idea es afín a la mencionada “teoría de los ensamblajes y complejidad social” (DeLanda 2021), que postula que las construcciones sociales (en este caso, las que tienen que ver con los textiles) no son entidades fijas y estables, sino conjuntos complejos y sintéticos que surgen de múltiples fuerzas entre actores, dispositivos, fenómenos, contextos locales y cambios continuos. En esta perspectiva se entiende el aporte del codiseño, cuyos métodos no son lineales ni únicos, porque los problemas a los que se enfrentaron las diseñadoras y los estudiantes fueron diversos, complejos y de por sí demandan una adaptación al contexto y una dosis de creatividad para superar las barreras culturales. El saber ancestral relacionado con la práctica textil constituye un legado sostenible, que puede tener continuidad de manera autónoma sin la presencia de los investigadores.

La cultura huancavilca intenta mantener sus raíces y destrezas en distintos oficios artesanales mediante estas actividades artísticas, que lamentablemente van perdiendo valor al ser consideradas poco rentables. A pesar de que desde la investigación antropológica y el trabajo de organismos gubernamentales se han desarrollado talleres con la finalidad de empoderar a las mujeres huancavilcas, muchas de ellas no están interesadas en continuar este modo de hacer artesanal, porque no constituye una actividad lucrativa. Por lo tanto, el papel del quehacer académico no solo ha consistido en documentar los saberes, materiales, instrumentos, técnicas e iconografías del tejido para su preservación, sino también en transmitir estos conocimientos ancestrales a los estudiantes para dar continuidad al “hacer saber” codiseñando participativamente con las artesanas.

Las experiencias compartidas sirvieron para establecer relaciones académicas y personales entre artesana y diseñadoras. A partir de este trabajo puede constituirse un legado sostenible que tenga continuidad autónoma sin la presencia de las diseñadoras. Durante la investigación, las diseñadoras actuaron como facilitadoras y catalizadoras, siendo la señora Lilia Alfonzo la protagonista de un proceso que coincidió con las recomendaciones de Álvarez (2002: 274), esto es, desarrollar una clasificación de los motivos iconográficos del tejido huancavilca por tipo. Este registro basado en el codiseño facilitó a la artesana visualizar nuevos motivos iconográficos respetando los diseños originales y modificándolos ligeramente para lograr mayores ingresos, sin atentar contra la identidad propia del tejido. El registro fue obtenido de grabaciones en video de la historia de vida de la señora Alfonzo, que recogieron su testimonio oral, y de anotaciones en diarios de campo durante las capacitaciones realizadas, así como a través de material fotográfico de los avances de los productos. El ejercicio participativo sirvió también para conocer a fondo ese “saber hacer”, en el que la artesana puede replicar formas geométricas diseñadas con lápiz en el papel para llevarlas después al telar vertical y así materializar una traducción visual desde su imaginario, cuyos elementos quedan plasmados en el tejido.

AGRADECIMIENTOS De forma particular agradecemos a la maestra artesana Lilia Alfonzo (†), porque sin ella y sin su apertura no tendríamos los primeros resultados de este estudio piloto. Hacemos también un especial reconocimiento a la docente Eva Lodeiro, editora y encargada del registro fotográfico y audiovisual de las visitas de campo, y a los estudiantes de diseño gráfico Alberto Suárez y Reinaldo Ramos, quienes asumieron la propuesta visual y conceptual de la identidad de marca Lilia Chanduy y de los productos diseñados y cocreados con la artesana. Dedicamos este trabajo a la memoria de la señora Lilia, una persona extraordinaria, cuyo talento y dedicación dejaron una huella profunda en nuestras vidas y en el legado de las mujeres artesanas del Ecuador. Su sencillez y pasión por su oficio fueron una fuente de inspiración para todos nosotros.

NOTAS

¹Las tejedoras de las comunas Chanduy son las últimas conocedoras de la técnica ancestral, aprendida de sus madres y abuelas. Son cuatro mujeres adultas mayores que dedican parcialmente su tiempo al oficio del tejido. Para este proyecto trabajamos con la única artesana que tenía una dedicación a tiempo completo en dicha labor.

²El *Spondylus* es un molusco, y su concha era utilizada como moneda y como pigmento de los tejidos.

³Los resultados de diseño de este proyecto fueron trabajados por dos equipos. Por un lado, las docentes de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL, universidad pública situada en la ciudad de Guayaquil), quienes recibieron un año de capacitación en la historia del tejido e hicieron un registro visual de las etapas y procesos para construir un tejido en telar. Paralelamente, se propuso el tema de investigación para ser desarrollado como proyecto de título para optar a la Licenciatura en Diseño Gráfico, instancia en la cual los estudiantes conocen una problemática, analizan el contexto y desarrollan una solución de diseño basada en la investigación del tema.

⁴*Line art* (arte lineal) es un estilo que se usó como fuente de inspiración para la conceptualización y creación de logotipos, diseñados a partir de una línea de arte abstracto.

REFERENCIAS

- ALVARADO, W. 2019. *"En el Museo". Visibilización de la práctica del tejido en telar*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Universidad de las Artes, Guayaquil.
- ÁLVAREZ, S. 2001. *De huancavilcas a comuneros. Relaciones interétnicas en la península de Santa Elena, Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- ÁLVAREZ, S. 2002. *Etnicidades en la costa ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.
- BECERRA, K. 2017. *Gráfica precolombina refigurada de las vasijas de la cultura Valdivia y su aplicación en tejidos de telar vertical, en la parroquia Chanduy*. Tesis de licenciatura en Gestión Gráfica Publicitaria, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil.
- BERGSON, H. 1999. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- CALDERÓN, M. 2017. *Reflexión en torno a la obra de Antonio Grass. Una propuesta pedagógica para el estudio de las culturas indígenas en la educación artística*. Tesis de magister en Estética e Historia del arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.
- CALVERA, A. 2007. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAMBARIERE, L. 2018. *El alma de los objetos. Una mirada antropológica del diseño*. Buenos Aires: Paidós.
- CHICA, F. & J. MARÍN 2017. La decolonización del saber epistémico en la universidad. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* 37 (115): 285-302.
- COSTA, J. 2017. Sobre esquemática, pensamiento visual e infografía. *Aportes* 22: 38-39.
- DAVINI, C. 2015. *La formación en la práctica docente*. Buenos Aires: Paidós.
- DE ZAN, J. 2008. Memoria e identidad. *Tópicos* 16: 41-67.
- DELANDA, M. 2021. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- DELEUZE, G. & F. GUATTARI 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DESROSIERS, S. 1997. Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes. En *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*, T. Bouysse, comp., pp. 325-349. París: Éditions de l'IHEAL.
- FAURIA, C. 1984. Arte y simbolismo en los torteros manteños. *Boletín Americanista* 34: 27-43.
- FREITAG, V. & P. CARPIO 2016. Memorias del oficio artesanal: un estudio con alfareros tonaltecas. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 37 (148 bis): 243-274.
- GONZÁLEZ, L. 2016. Memoria social: un proceso constante e indefinido de resignificación. *Antropomedia. Antropología digital aplicada para tomar buenas decisiones de negocio*. <<https://www.antropomedia.com/2012/01/16/memoria-social-un-proceso-constante-e-indefinido-de-resignificaci%C3%B3n/>> [consultado: 01-08-2023].
- GUINEA, M. 2004. De lo duradero a lo perecedero, II. Técnicas textiles, producción y uso del tejido prehispánico en Esmeraldas, Ecuador. *Revista Española de Antropología Americana* 34: 63-84.
- HERRERA, H. 2022. Niveles de cocreación entre diseñadores y artesanos: cooperación, mutualismo y coevolución. *Revista 925. Artes y diseño* 34: s.n.



- JIMÉNEZ, M. 2003. El tejido andino. Tecnología y diseño de una tradición milenaria. En *Textile e indumentaria. Materias, técnicas y evolución*, pp. 186-204. Madrid: Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works).
- KLUMPP, K. 1983. Una tejedora de Manabí. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 3: 77-88.
- LLOP, R. 2012. Ahora que se acabó el dinero... llegó el momento de pensar. La etnografía aplicada: una herramienta para diseñar mejor. *Visual. Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación* 24 (159): 10-11.
- MARCOS, J. 1973. Tejidos hechos en telar en un Contexto Valdivia Tardío. *Cuadernos de Historia y Arqueología* 40: 163-176.
- MEGGERS, B., C. EVANS & E. ESTRADA 1965. *Early Formative Period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla Phases*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- MELLÃO, R. 2010. Entrevistas. *Design + artesanato* 1: 20-23.
- PÉREZ, S. 1993. *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*. México DF: Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- PILAY, L. 2013. *Yachaywasi. Modelo de enseñanza participativo de artesanía patrimonial tejida en telar como acción de turismo cultural del Ecuador. Caso aplicado al tejido Ikat, Bullcay, Ecuador*. Tesis de Maestría en Diseño Estratégico, Universidad de Valparaíso, Valparaíso.
- POLO, J. 2018. Colonialidad múltiple en América Latina. Estructuras de dependencia, relatos de subalternidad. *Latin American Research Review* 53 (1): 111-125.
- RODRÍGUEZ, B. 2008. La vejez, patrimonio inmaterial de la humanidad. *Gerokomos* 19 (2): 79-82.
- RODRÍGUEZ, C. & E. ALFARO 2009. Artesanía y diseño. *Revista Diseña* 1: 108-109.
- SABADELL, L. 2012. *Guía per co-crear a l'escola*. Barcelona: Consell Nacional de Cultura i de les arts, Generalitat de Catalunya.
- SOTO, B. & F. SÁNCHEZ 2019. Gráfica precolombina. La vigencia del pasado en los procesos de creación visual contemporánea, una visión personal. *Ñawi. Arte, diseño, comunicación* 3 (2): 147-161.
- SUÁREZ, A. & R. RAMOS 2017. *Identidad corporativa Lilia Chanduy*. Tesis de licenciatura en Diseño Gráfico y Publicitario, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.
- TOLEDO, S. 1993. *Los hijos del trabajo: los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*. Tesis de doctorado en Historia, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México DF.
- VÁZQUEZ, F. 2001. *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.
- VIGNOLA, P. & S. BARANZONI 2021. Hackear la línea abismal. Por una farmacología artística descolonial en el Capitaloceno. *Ñawi. Arte, diseño, comunicación* 5 (2): 45-63.
- UNESCO 1997. *Simposio internacional sobre "La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera"*. Informe final. Manila, Filipinas, 6-8 de octubre de 1997. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488_spa> [consultado: 01-08-2023].
- UNESCO 2011. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>> [consultado: 01-08-2023].
- ZEIDLER, J. 1986. La evolución de asentamientos Formativos. En *Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología*, J. Marcos, ed., vol. 1, pp. 85-127. Quito: ESPOL-Corporación Editora Nacional.
- ZEVALLOS, C. & O. HOLM 1960. *Excavaciones arqueológicas en San Pablo. Informe preliminar*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Guayas.



El puma y la serpiente. Interpretación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile

The puma and the snake. Interpretation of the mural painting of the Church of Parinacota, Northern Chile

Fernando Guzmán^A, Paola Corti^B & Magdalena Pereira^C

Recibido:
abril 2023.

Aceptado:
agosto 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

El completo ciclo de pintura mural de la iglesia de la Natividad, en Parinacota, permite conocer las circunstancias de la comunidad durante el siglo XVIII, que parecieran dar cuenta de tres realidades en apariencia contradictorias. Por una parte, el programa pictórico posibilita, como en ninguna otra iglesia del sur andino, transmitir todas las dimensiones de la doctrina cristiana, rasgo que evidenciaría un diagnóstico pesimista respecto de la catequización de la comunidad. Por otra parte, es factible identificar numerosas representaciones de indígenas participando activamente de la vida ritual de la Iglesia, de ahí que, aparentemente, la ignorancia religiosa pudo ser compatible con las prácticas de piedad o la recepción de los sacramentos. Para finalizar, las pinturas contienen iconografías que reflejarían el esfuerzo de los habitantes de Parinacota por articular sus creencias cristianas con los saberes y prácticas ancestrales.

Palabras clave: iglesias andinas, espacio sagrado, agencia indígena, política eclesiástica.

ABSTRACT

The complete cycle of mural paintings in the Church of the Nativity in Parinacota provides insight into conditions in the community during the 18th century, and appears to depict three apparently contradictory realities. First, unlike any other church in the Southern Andes, the pictorial scheme conveys all the dimensions of Christian doctrine with a pessimistic perspective on the community's conversion to Christianity. Second, the authors identify numerous representations of indigenous people actively participating in the ritual life of the Church, implying that religious ignorance may have been compatible with the practices of piety and receiving the sacraments. Lastly, the paintings contain iconographies that reflect the efforts of Parinacota residents to merge their Christian beliefs with their ancestral knowledge and practices.

Keywords: Andean churches, sacred space, indigenous agency, ecclesiastical policy.

^A Fernando Guzmán, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-6515-8074. E-mail: fernando.guzman@uai.cl.

^B Paola Corti, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0001-9230-4252. E-mail: paola.corti@uai.cl.

^C Magdalena Pereira, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0001-6806-9854. E-mail: magdalena.pereira@uai.cl.

INTRODUCCIÓN

La iglesia de Parinacota presenta un programa o ciclo de pintura mural cuyos rasgos actuales son semejantes a los que tenía a fines del siglo XVIII. La presente indagación parte de la premisa de que la iglesia puede contener huellas de sus artífices, de las actividades de los curas doctrineros, de las prácticas de la comunidad, de la voluntad de los curacas y de las instrucciones emitidas por la autoridad eclesiástica. Por tanto, las características de las pinturas murales son reflejo de las estrategias simbólicas de diversos actores, quienes con mayor o menor eficacia han intentado modelar el espacio de acuerdo con sus concepciones o necesidades (Chartier 1996: 57-61). Si esto fue así, se debe aceptar que para comprender este caso de estudio es necesario aproximarse teniendo en cuenta los énfasis eclesiásticos del momento y el contexto cultural local.

El punto de partida de lo que aquí se propone no son los documentos escritos, sino las pinturas murales. Son ellas las que contienen un registro acerca de lo que estaba ocurriendo en Parinacota al término del siglo XVIII, en tanto que la documentación permite descartar o reforzar hipótesis que surgen de la iconografía que se conserva en los muros de la iglesia. Así, es desde la reflexión en torno a las pinturas que surgen las preguntas que se busca responder, con mayor o menor éxito, mediante la consulta de la documentación escrita.

La primera propuesta interpretativa sostiene que el sistema de imágenes fue pensado para una comunidad en la que la catequesis había fracasado total o parcialmente. No hay otro caso, al menos en el contexto inmediato, de un programa de pintura mural en el que se contenga una síntesis tan completa de la doctrina cristiana. Este énfasis supone un diagnóstico acerca de la escasa asimilación de la catequesis por parte de la comunidad. La segunda hipótesis de lectura, aparentemente contradictoria, indica que las pinturas murales testimonian la adhesión de los habitantes de Parinacota al cristianismo. La presencia de representaciones de indígenas y la incorporación de iconografías locales serían indicios de procesos de apropiación que se buscan exhibir mediante las pinturas. En síntesis, estas reflejarían que la catequesis no se arraigó en esta comunidad, pero, que sus miembros se identificaron a su modo con el cristianismo. La afirmación no es

novedosa, pero sí lo es que un programa de pintura mural refleje esta realidad de forma tan contundente. En cierta medida, el templo materializa la “continua articulación doble”, dinámica que dificulta la plena aceptación o el rechazo total de las enseñanzas del catecismo y de los saberes tradicionales (Abercrombie 1991: 209; Estenssoro 2001: 460).

La primera mención documental a Parinacota es de 1739, año en el que el obispo de Arequipa le encargó al cura vicario de Sama un informe acerca de los anexos del curato de Codpa en los Altos de Arica. El texto da cuenta de las distancias entre los anexos de la doctrina e indica que el pueblo de Parinacota, junto con la estancia de Caquena, estaban habitados por 149 personas, constituyendo uno de los más poblados de la región (AAA, legajo Arica Codpa, 1650-1835, *Auto proveído*, s/f). Se lee en el documento: “En el Pueblo de Parinacota y su estancia nombrada Caquena, que está besina [sic], siento quarenta y nueve perzonas [sic], Casados quarenta y nueve, sueltos beinte [sic] y uno, Viudas diez y seis” (AAA, legajo Arica Codpa, 1650-1835, *Averiguación*, f. 7).

La dilatada extensión territorial de la doctrina de Codpa llevó, en 1777, a desmembrar de su territorio la doctrina de Belén, de la que pasó a depender el anexo de Parinacota (AGI, manuscrito 48, 1793-1794, f. 267). En la visita pastoral de 1787, el doctrinero de la recién creada doctrina de Belén describe los límites y contribuyentes de sus anexos (fig. 1). En el documento nombra cerca de 40 tributarios del pueblo de Parinacota, la estancia de Caquena y sus aportes en animales (AAA, legajo Arica-Belén, 1694-1856, *Demarcación*, s/f).

El mismo documento permite conocer que la advocación original del anexo era la de Santiago Apóstol y de la Virgen del Rosario, no la de la Natividad, como es actualmente (AAA, legajo Arica-Belén, 1694-1856, *Descripción*, s/f). No se han encontrado antecedentes que indiquen en qué momento se produjo este cambio y no se puede descartar que, al menos por un tiempo, puedan haberse superpuesto las advocaciones. En 1793 el intendente de Arequipa vuelve a emitir informes acerca de la doctrina, reiterando la denominación de Santiago de Parinacota y precisando que la localidad contaba con iglesia (AGI, manuscrito 48, 1793-1794, f. 267). A pesar de lo tardío de las referencias, se puede afirmar que la iglesia sería más antigua (fig. 2).

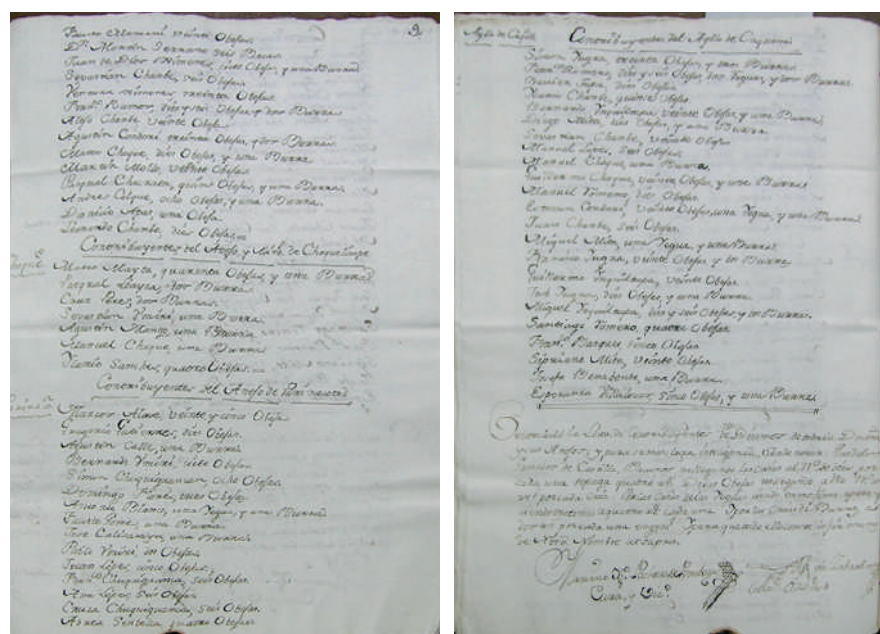


Figura 1. Demarcación de la Doctrina de Velén y sus anesos, 1787, AAA (todas las fotografías son de los autores). **Figure 1.** Tax Registry of the Parish of Belén and Annexas, 1787, AAA (all photos by the authors).



Figura 2. Iglesia de la Natividad de Parinacota, construida a comienzos del siglo XVIII. Región de Arica y Parinacota, Chile. **Figure 2.** Church of the Nativity in Parinacota, built in the early 18th century. Arica and Parinacota Region, Chile.

Sus características constructivas y los momentos, o capas pictóricas anteriores a las actuales, cuyos vestigios son visibles en los muros, permiten afirmar que fue construida a fines del siglo XVII o a comienzos de la centuria siguiente (Fundación Altiplano 2012, 2020a).

La experiencia visual al interior del templo está dominada por la pintura mural que cubre gran parte de los muros, así como por el retablo del altar mayor que ocupa casi todo el testero del edificio. La única nave se abre a la izquierda a dos espacios secundarios. El primero, cercano al acceso, debió ser un baptisterio; el segundo, comunicado con el presbiterio, corresponde a la sacristía. Las reducidas dimensiones de la nave y la escasa altura de los muros otorgan un especial realce al arco toral que separa el presbiterio de la zona de los fieles, a la vez que destaca otras características estructurales como el cielo de par y nudillo.

LAS PINTURAS MURALES

Fue seguramente en las últimas décadas del siglo XVIII que pudo ser realizada la pintura mural que actualmente admiramos en Parinacota. El hallazgo de azul de Prusia entre los pigmentos identificados obliga a pensar en una ejecución posterior al año 1740, momento en el cual se registra por primera vez el uso de este elemento en la pintura virreinal (Corti et al. 2009). Por lo demás, la presencia de la representación del monarca en la escena de la defensa de la eucaristía, en la parte superior del coro, hace razonable pensar que la obra es anterior a la consolidación de los procesos de emancipación, ocurrida en estos territorios a comienzos de 1825. A su vez, las vestimentas de algunos personajes, como los que figuran en las escenas del juicio final, la confesión y en la adoración de la eucaristía, corresponderían a las de uso habitual en los últimos años del reinado de Carlos III (1759-1788) (Leira 2007: 90).

Ahora bien, las pinturas de Parinacota pueden ser consideradas como manifestación de un fenómeno más amplio, el de una verdadera campaña de ejecución de pinturas murales en iglesias y capillas en el entorno altiplánico, como se constata al observar las dataciones de los conjuntos que se conservan en la región. También puede aceptarse que la mayoría de las pinturas murales de Curahuara de Carangas y las que se conservan

en Soracachi, Pachama, Copacabana de Andamarca y Rosapata fueron realizadas a fines del siglo XVIII y, por lo mismo, darían cuenta del fenómeno aludido. Este se integraría en un nuevo impulso que recibe la catequesis a partir del magisterio del papa Benedicto XIV (1740-1758), particularmente en las encíclicas *Etsi minime* (1742) y *Cum religiosi aequae* (1754), cuyos ecos se van a percibir en los sínodos y concilios americanos de la segunda mitad del siglo XVIII, muy especialmente en el Sínodo de la Plata de 1771-1773 (Guzmán et al. 2017). En diversos documentos, el papa observa la necesidad de reforzar la catequesis para enfrentar el distanciamiento de la práctica cristiana de la población urbana y la ignorancia religiosa de aquellos que vivían en el ámbito rural, carentes de atención sacerdotal permanente.

El esfuerzo del papa debe entenderse en el contexto de la secularización de la sociedad europea durante el siglo XVIII, proceso que se puede describir como un masivo alejamiento de la vida religiosa. Esta última circunstancia tenía especial sentido en el contexto americano. Para el pontífice todos los medios disponibles, incluida la pintura y la escultura, debían ponerse al servicio de dicho empeño. Los indicios de una auténtica campaña de creación de imágenes para la catequesis son claros durante la segunda mitad del siglo XVIII en la diócesis de la Plata. Si bien la doctrina de Belén, a la que pertenecía Parinacota, se encontraba en la diócesis de Arequipa, es claro que lo planteado en el Sínodo de la Plata acerca de las imágenes sagradas y la catequesis tuvo un eco en estas localidades:

[...] ordenamos y mandamos a nuestros curas, conformándonos en todo al santo Concilio de Trento, tengan especial cuidado en que los que tuvieren en sus iglesias tanto de sus parroquias, como de sus anexos, estén pintadas y adornadas de forma que muevan a culto y reverencia, sirviendo de historia y libro donde se lea, y considere lo que se ha de imitar y seguir (de Argandoña 1854: 143).

Se trata de un mandato muy preciso, cuyas manifestaciones son visibles en muchas de las iglesias de la arquidiócesis, así como en templos situados en jurisdicciones eclesiásticas vecinas.

La Ruta de la Plata, es decir, el conjunto de caminos reales que unía Potosí y Chuquisaca con el puerto de Arica, debió favorecer la difusión de prácticas de diversa naturaleza. Por lo tanto, la masiva producción

de pintura mural de la diócesis colindante fue un modelo que irradió a regiones que se encontraban en medio de esa vía comercial, como la doctrina de Belén. Esta activa creación de imágenes quedó reflejada, por ejemplo, en la documentación generada en 1778 con motivo de la llegada del cura Mariano Pacheco Peñalosa a la recién creada doctrina de Belén. En la toma de posesión e inventario anexo, señala que los templos de Santiago, Candelaria en el pueblo de Belén y San Andrés de Pachama, estaban pintados; de este último, se indica que su iglesia se encontraba “toda ella pintada” (AHL, legajo 416, 1778-1837, f. 18). Además, en una mención documental del año 1793, correspondiente a un inventario de la doctrina, el templo de Santiago Apóstol se describe como: “la iglesia parroquial de Crucero, toda ella pintada de colores finos con su coro de madera, sus dos puertas con sus llaves corrientes” (AHL, legajo 416, 1778-1837, f. 9).

Durante el proceso de restauración de la iglesia de Santiago de Belén, en abril del año 2020, fueron hallados fragmentos de pintura mural de dos momentos distintos. La más antigua, en el muro del testero, estaba compuesta por franjas rojas y ocre, programa ornamental que habría sido reemplazado a fines del siglo XVIII por un ciclo de pinturas semejantes a las que se conservan hoy en Pachama y Parinacota, cuyas huellas se encontraron en la zona del sotocoro y en una de las hornacinas del retablo del calvario en el muro de la epístola. Evidencias de la anterior composición pictórica también se hallaron en la pintura mural del templo de Pachama durante su proceso de restauración en el año 2016 y en desprendimientos de pintura mural en el templo de Parinacota (Fundación Altiplano 2020b). Esto permitiría hablar de un reemplazo de programas pictóricos ornamentales por otros figurativos y narrativos con una mayor carga catequética, en consonancia con el énfasis que en esta materia imprimieron Benedicto XIV y el Sínodo de la Plata de 1771-1773.

EL CARÁCTER ORNAMENTAL Y PRESENTATIVO DEL PROGRAMA

Antes de reflexionar en torno de la lógica que articula las diversas escenas contenidas en los muros de Parinacota, resulta necesario atender a la función ornamental del programa. Las pinturas de Parinacota, como en tantos

otros lugares, eran adornos del espacio sacro y presencia de lo que no se podía ver directamente con los ojos. El ambiente interior de la iglesia debía comunicar su carácter de núcleo irradiador de sacralidad, tal como lo recordaba el Primer Concilio Limense al ordenarles a los sacerdotes que procuraran “adornarla de arte que entiendan la dignidad del lugar [...] dedicado para Dios y para el culto y oficios divinos” (Vargas 1951: 8); concepto que de manera más sintética reiteró el Sínodo de Arequipa de 1684: “tenemos encargado en estas Synodales el aseo, limpieza y adorno, que deve ponerse en las Iglesias” (1688: 73r). Se trataba de un lugar inusual, cargado de formas y colores, como no lo estaba ninguna casa del pueblo, lo que expresaba su carácter de territorio separado, distinto del espacio profano, y reservado para morada de lo sagrado. Al ingresar y estar rodeado por los muros pintados y las imágenes del retablo, el visitante quedaba circundado por imágenes de Cristo, la virgen María, los santos y ángeles, la corte celestial cristiana presente en sus muros.

Para calibrar adecuadamente esta dimensión de las imágenes se debe tener en cuenta que la estrechez de la nave del templo provoca que estas envuelvan al visitante, que estén siempre muy próximas a él, rasgo al que se debe sumar el efecto que tendría la costumbre de sentarse en el suelo y mirar las pinturas desde abajo. La experiencia de entrar a rezar, a ser instruido en el catecismo o a participar de los sacramentos, implicaba ser rodeado por pinturas a las que se debía mirar hacia arriba, imágenes que estaban ahí para manifestar la presencia de lo que no se puede ver, de lo que estaba ocurriendo y no podía ser percibido por los ojos (Palazzo 2016: 45-48). Así, desde un punto de vista cromático y ornamental, la presencia y visión de estas imágenes en el templo, tanto de aquellas figuradas como de los distintos registros de carácter más decorativo con motivos geométricos, vegetales y animales, sumergían a los fieles en una experiencia que implicaba un otro espacio y un otro tiempo, en definitiva, un otro mundo.

EL CICLO DE PINTURAS DE PARINACOTA

Un primer aspecto que parece necesario abordar es el de la distribución de las imágenes al interior del templo



Figura 3. Juicio final. Pintura mural anónima del último cuarto del siglo XVIII. Iglesia de la Natividad de Parinacota. **Figure 3.** Final Judgement. Painted mural. Anonymous. Last quarter of the 18th century. Church of the Nativity of Parinacota.



Figura 4: a) Nuestra Señora de Dolores; b) la confesión; c) adoración de la eucaristía. **Figure 4:** a) Our Lady of Dolores; b) the Confession; c) adoration of the Eucharist.

(Corti et al. 2013).¹ En el muro de la epístola, justo al ingresar por la puerta, se encuentra la escena de mayor tamaño de todo el ciclo pictórico; ella representa el juicio final, cuyas figuras exponen ante los ojos el drama de la salvación y la condenación (fig. 3), pues en la composición aparecen tanto el fuego del purgatorio, de donde las almas son rescatadas para elevarse al gozo de la Jerusalén celestial, como el fuego del infierno donde ingresan los condenados por la boca de un flamígero

leviatán. En el muro del evangelio, enfrentando el del juicio final, se hallan las representaciones de san Jorge matando al dragón y la de la Virgen Dolorosa (fig. 4a). A ambos lados de la puerta de entrada se pintaron dos sacerdotes confesando, uno con hábito franciscano y otro dominico (fig. 4b), y, sobre el dintel de la puerta, el episodio de los desposorios de la Virgen y san José; en la parte superior, a la altura del actual coro, una defensa de la eucaristía.



Figura: 5 a) Jesús con la cruz a cuestas; **b)** Cristo atado a la columna o flagelación. **Figure 5: a)** Jesus carrying the cross; **b)** Christ at the Column or the Flagellation.



Figura 6: a) bautismo de Cristo en el río Jordán; **b)** san Jerónimo penitente. **Figure 6: a)** baptism of Christ in the River Jordan; **b)** saint Jerome in penitence.

De regreso a la nave, a continuación del juicio final, avanzando en dirección al presbiterio, se ubican una adoración de la eucaristía (fig. 4c), dos estaciones de la pasión: Jesús con la cruz a cuestas y la crucifixión (5a y b), y la escena del bautismo de Cristo en el Jordán (fig. 6a). Por su parte, en el muro del frente, a continuación de la Virgen Dolorosa y de una puerta que da acceso al antiguo baptisterio, se ubican otras tres escenas de la pasión (el prendimiento, la flagelación y Cristo portando la cruz) y la imagen de san Jerónimo penitente (fig. 6b). Finalmente, sobre el arco toral se puede ver la figura de Dios Padre bendiciendo. Un comentario especial requiere la distribución de las cinco escenas de la pasión de Cristo, puesto que, atendiendo a la cronología de los acontecimientos, el muro sur contiene la primera y la última escena, mientras que el ubicado al norte la segunda, tercera y cuarta de este ciclo. Desde el punto de vista de la distribución física al interior de la iglesia, la primera imagen es el prendimiento de Cristo en la muralla norte, que sería segunda en orden cronológico. Luego, enfrentadas, se encuentran la oración en el huerto y Cristo en la columna, primera y tercera en sentido temporal. A continuación, también enfrentadas, están las escenas del camino al Calvario y la crucifixión, cuarta y quinta desde el punto de vista cronológico. El recorrido implica avanzar, retroceder y cruzar de un lado a otro de la iglesia.

La idea de un ciclo que obliga a zigzaguear por el templo no parece haber sido una excepción (Guzmán et al. 2016: 448). A diferencia de las páginas de un libro, las imágenes aquí discutidas no están ordenadas en forma sucesiva (Briones & Villaseca 1983; Mebold 1985; Chacama 2009). Quien ingresa a Parinacota es el que debe descubrir las posibles articulaciones del ciclo. Este procedimiento involucra físicamente al observador y lo obliga a recurrir a su memoria para ordenar el recorrido. No se trata de un caso único, pues el conjunto de imágenes de la Sagrada Familia en Soracachi y los grandes lienzos de Carabuco presentan también una distribución que no respeta el orden cronológico. Astrid Windus (2019: 61) propone una lectura de los lienzos de las postrimerías de Carabuco como una ruta meditativa, en donde el observador puede recorrer de cuadro en cuadro, “experimentar los tiempos y espacios transcendentales” y, al mismo tiempo, leerlos desde la memoria local, con sus concepciones de tiempo y espacio, según las narrativas aymaras.

PARINACOTA Y SU PARTICULARIDAD EN EL CONTEXTO DE LA RUTA DE LA PLATA

Antes de profundizar en aspectos específicos del conjunto de imágenes, resulta necesario reflexionar acerca del propósito general de las pinturas. La documentación no permite saber quién las encargó. Sin embargo, si se asume el análisis de las imágenes pintadas en los muros de la iglesia de Parinacota desde la perspectiva del o de los comitentes, cabe afirmar que ellos debieron considerar necesario instalar un sistema de imágenes que fortaleciera la catequesis (Guzmán et al. 2014: 127-131). Esto se deduce a partir del repertorio de temáticas presentes, pues como en ninguna otra iglesia del contexto andino es posible encontrar representaciones que sintetizan los principales elementos contenidos en cualquier catecismo. La mayoría de los programas iconográficos tienen acentos más particulares, no poseen un repertorio de imágenes capaz de cubrir de manera general las ideas de la doctrina cristiana. En San José de Soracachi es la Sagrada Familia; en San Andrés de Pachama, un repertorio de santos; en Copacabana de Andamarca, las postrimerías y el acento ornamental. Ni siquiera en Curahuara de Carangas, iglesia que cuenta con un extenso repertorio de escenas, es posible cubrir tantas dimensiones de la catequesis cristiana como en Parinacota. Por ejemplo, no se representa el sacramento de la confesión y el énfasis en la pasión de Cristo es menos central que en Parinacota. Los muros de Curahuara de Carangas contienen un discurso en imágenes que se dirige a una población con atención sacerdotal permanente, en la que la catequesis se considera arraigada.

El caso de Parinacota es diferente. En un pequeño templo, con un repertorio de imágenes limitado, se buscó contener los elementos nucleares de la doctrina cristiana. El juicio final, pintado en el muro sur del templo, contiene referencias a la vida eterna, al pecado, la salvación y la condenación. La escena que por su tamaño domina el acceso al templo contiene una compleja representación en la que se sintetizan la resurrección de los muertos, los castigos del infierno, la purificación de las almas en el purgatorio y el ascenso a los cielos de quienes han sido justificados. Por lo demás, en la nave, la obra salvífica obrada por Cristo domina el programa pictórico mediante la presencia de cinco escenas de la

pasión. Las imágenes de la oración en el huerto, el prendimiento de Cristo, la flagelación, el camino al calvario y la crucifixión, permiten aproximarse al misterio del sacrificio salvífico de Jesús. Luego, también se encuentran representados los sacramentos decisivos para animar la vida de la mayoría de los cristianos: bautismo, eucaristía, confesión y matrimonio (Guzmán et al. 2014). El bautismo de Cristo en el Jordán, la adoración de la hostia consagrada, la defensa de la eucaristía, el dominico y el franciscano confesando a miembros de la comunidad y los desposorios de la Virgen y san José, ponen de relieve la necesidad de acudir a los sacramentos para alcanzar la salvación. Finalmente, la invitación a una vida de oración y penitencia también se hace presente en imágenes concretas como en la figura de san Jerónimo o en la de la Nuestra Señora de los Dolores (Corti et al. 2013: 93). De este modo, se manifiesta la necesidad de adecuar la vida personal de los fieles que interactuaban con estas imágenes a las exigencias cristianas; no basta con creer y participar de los ritos.

Este particular carácter de los murales de Parinacota parece coherente con su condición de anexo de doctrina con escasa o intermitente presencia de sacerdotes, como lo muestra la documentación (AAA, legajo Arica Codpa, 1650-1835, *Auto proveído*, s/f). La extensión territorial del curato y la lejanía de la cabecera de doctrina dificultaron que Parinacota, como otras localidades andinas, contase con una atención religiosa regular (Chacama 2009: 8). Al mismo tiempo, se debe considerar que en Parinacota también convergía una población que residía en estancias distantes del pueblo, como la de Caquena, a cinco horas de caminata. De modo que, a la irregular atención sacerdotal que ocasionaba la lejanía de la cabecera de doctrina, se debe sumar la presencia de una población importante que no habría acudido con suficiente regularidad a las prácticas religiosas y tampoco a la enseñanza periódica del catecismo impartida por un fiscal.

En consecuencia, él o los comitentes habrían decidido suplir o reforzar la catequesis con un conjunto de imágenes que permitiera a los habitantes del lugar recordar los elementos centrales de la doctrina cristiana, sobre todo durante los largos períodos de ausencia de asistencia sacerdotal. Es en este sentido, por ejemplo, que tal vez se pueda explicar el particular acento concedido a la eucaristía, pues el Santísimo aparece

dos veces representado: en la adoración eucarística y en la defensa de la eucaristía. Tal vez la ausencia de atención sacerdotal y, por lo mismo, del sacramento eucarístico en la celebración de la misa, hacía necesaria su redundante presencia en imágenes, con el objetivo de recordar a la comunidad la verdadera vocación litúrgica y sagrada del templo.

Como ya se indicó, en el mismo curato los murales de San Andrés de Pachama, pintados también a finales del siglo XVIII, no presentan este carácter de catequesis en imágenes tan bien delineado en Parinacota. Probablemente su cercanía con Belén, cabecera de doctrina, no hacía necesario instalar un dispositivo pictórico de esta naturaleza (Guzmán et al. 2016). El ciclo de pinturas murales de Pachama se puede caracterizar de tres formas. La lectura primaria sostiene que se trata de un conjunto de representaciones de santos, entre otros: san Andrés, san Pedro, san Isidro, san Cristóbal, san Jorge y san Miguel Arcángel. A estas se suma la presencia en la portada de la Virgen del Rosario bajo la forma de Nuestra Señora de Pomata. El repertorio podría responder a las devociones locales o las impulsadas por alguno de los sacerdotes activos a fines del siglo XVIII.

Por su parte, Juan Chacama (2009: 14-24) propuso, acertadamente, interpretar las pinturas como un instrumento al servicio de la extirpación de idolatrías, en atención a la presencia figurada de san Jorge y san Miguel Arcángel. La lucha de ambos contra monstruos y fuerzas infernales se referiría a la necesidad de combatir las prácticas ajenas al cristianismo que aún sobrevivían. Finalmente, esta propuesta se puede articular con una lógica agrícola del programa de imágenes. Ello no responde solo a la presencia de san Isidro Labrador y san Cristóbal –santo protector de los que cuidan árboles– sino sobre todo a la elección de las advocaciones principales, Nuestra Señora del Rosario y san Andrés, cuyas fiestas están vinculadas a las celebraciones de siembra de finales de año (Guzmán et al. 2016: 253-256). El hecho es que, en la misma doctrina, se conserva un ciclo de pintura mural, como el de Pachama, del todo inoperante para transmitir la catequesis, junto con otro, el de Parinacota, cuyas imágenes pueden dar cuenta de todos los aspectos centrales de la doctrina cristiana. Este contraste permite testimoniar la adecuación de estas intervenciones pictóricas a las condiciones específicas de cada comunidad.

LAS PINTURAS MURALES COMO TESTIMONIO DE LA ADHESIÓN AL CRISTIANISMO DE LOS HABITANTES DE PARINACOTA

Junto con la funcionalidad catequética, el programa pictórico de Parinacota manifestaría la proximidad de la comunidad local al cristianismo y, si se quiere, su inserción en la historia de la salvación. Pareciera que un signo de ello es la profusa y predominante representación de personajes que, a todas luces, proceden del mundo indígena. Efectivamente, una pareja de nativos, orantes de rodillas, fue pintada ante la hostia expuesta en la custodia en la escena de la adoración eucarística; un hombre de larga melena, como distintivamente se los suele representar, fue pintado confesando sus pecados ante uno de los sacerdotes. A la vez, la ausencia casi total de figuras barbadas en el juicio final hace pensar en escenas que muestran a los habitantes del lugar.

En consecuencia, son ellos quienes adoran la eucaristía y confiesan sus pecados al sacerdote; los que figuran en el infierno, el purgatorio y el cielo pintado en los muros de la iglesia, y es uno de sus curacas, como se verá más adelante, quien parece luchar contra las tentaciones infernales en el centro de la escena del juicio final (Corti et al. 2011). Estas imágenes sugieren que la comunidad de Parinacota participa en su conjunto del acontecimiento de la salvación. Por tanto, las pinturas no solo son instrumentos para cristianizar a quienes entran a la iglesia. Cada una de ellas es, al mismo tiempo, demostración, genuina o figurada, de la condición de indios de iglesia, es decir, pertenecientes a una comunidad evangelizada que habría caracterizado a quienes vivían en Parinacota.

La estrategia de manifestar en imágenes la adhesión de una comunidad a la vida cristiana no es excepcional. En Curahuara de Carangas se representó a dos curacas adorando a Cristo crucificado, y en el coro de Pachama se pintaron indígenas interpretando música sacra. Las escenas de nativos o curacas siendo bautizados son habituales. Entre ellas destacan las representaciones de Carabuco y Curahuara de Carangas (Mardones et al. 2021). Sin embargo, en la mayoría de las iglesias, como en las recién mencionadas, su presencia se limita a una o dos imágenes. En cambio, las pinturas murales de Parinacota contienen cinco escenas en las

que se manifiesta el fervor cristiano de la población local. Las pinturas nos hablan, una vez más, de que algo particular estaba ocurriendo allí a fines del siglo XVIII. Circunstancias cuya naturaleza exacta desconocemos impulsaron a insistir, una y otra vez, por medio de las imágenes, en la condición de cristianizados de los indígenas del lugar.

Es tentador pensar en esta insistencia como una estrategia de la comunidad que contrarresta el énfasis catequético impuesto por el cura doctrinero. Lo cierto es que las pinturas murales dan cuenta de un diagnóstico de ignorancia religiosa que convive con un testimonio de activa participación en las prácticas de la Iglesia por parte de la comunidad. Tal vez esa era la situación o quizá las escenas de nativos confesándose, o adorando la eucaristía, son solo un modelo a seguir, no una realidad. En este sentido, se debe prestar atención a la factura de las pinturas, su materialidad, así como su particular iconografía, que evidencian una activa participación local en la configuración de las imágenes (Guzmán et al. 2021). Por tanto, no se debe descartar que esta intensa participación indígena representada en los muros de Parinacota se deba a la agencia del curaca o de otros actores locales. Es por ello que resulta necesario prestar especial atención a las figuras del puma, la serpiente y la del curaca con dos máscaras.

EL PUMA Y LA SERPIENTE

La observación y análisis de las figuras del puma y la serpiente, por una parte, y la del curaca con dos máscaras, por otra, permite enfrentar de otro modo la duda acerca de si las escenas de indígenas participando de los sacramentos son testimonios de una realidad o no. El verdadero dilema no es si la adhesión al cristianismo de los habitantes de Parinacota es auténtica o simulada. El problema es si la observación de las escenas mencionadas podría entregarnos aún más información sobre la comunidad de Parinacota. Como ya se ha señalado, es posible que lo presentado por las imágenes coincida con lo que ocurría en el siglo XVIII, es decir, los miembros de esta comunidad, aunque ignorantes en doctrina cristiana, recibían sacramentos, se confesaban y adoraban la eucaristía. Pero, esto no era impedimento para que muchas prácticas no cristianas mantuvieran

plena vigencia. Los habitantes de Parinacota, como tantos otros en Hispanoamérica, debían realizar una transacción con ellos mismos para compaginar su relación con las sacralidades andinas y cristianas, para definir la esfera y jurisdicción de cada una (Gutiérrez 2013; Hidalgo & Castro 2014). Las escenas de indígenas adorando la eucaristía o confesando sus pecados parecieran mostrar una adecuación sin contratiempos a las prácticas sacramentales y devotas de contexto cristiano; nada pareciera decirnos de esas contradicciones y negociaciones. Sin embargo, los mismos muros de la iglesia contienen claves por medio de las cuales es posible aproximarse a esas complejas articulaciones.

Efectivamente, las pinturas murales de Parinacota muestran esta tensión que se traduce en una penetración de lo andino en el ámbito cristiano y, al mismo tiempo, en una cristianización de las prácticas andinas. El ejemplo más significativo de este proceso se puede observar en la presencia de unas cabezas de puma pintadas en los muros que rodean el altar (fig. 7). Se debe tener en cuenta que no se trata de un caso único, ya que la iglesia de Pachama (Corti et al. 2014), así como las de Oropesa y San Jerónimo (Flores et al. 1991: 169), cerca del Cusco, conservan imágenes semejantes. En el caso de Parinacota, se trata de una franja a modo de cenefa en la que se insertan alternadamente cabezas de pumas y de querubines. Si bien esta figura podría ser interpretada como una representación angélica, de acuerdo con la opinión del Pseudo Dionisio Areopagita (1995 [438-528?]: 176) quien plantea que una de las formas visibles de los ángeles es la de león, parece difícil soslayar la carga simbólica que el puma poseía en el contexto andino. Además, se debe agregar que se trata de una cabeza de puma humanizada que se asemeja más bien a una máscara de felino, característica que permite establecer una asociación entre la imagen y los usos rituales de la figura del león americano. Efectivamente, en el contexto andino el puma se vincula al valor de los guerreros, a la fecundidad de la tierra y la fertilidad del ganado (Corti et al. 2014).

Es conocida la práctica de depositar pequeñas figuras del animal en fuentes de agua con el fin de proteger a los camélidos que ahí abrevan (Castro 2009: 245-255). También está bien documentado el uso de pieles de puma en contextos rituales asociados a la impetración por las lluvias (Cieza de León 2000 [1553]: 374-375).

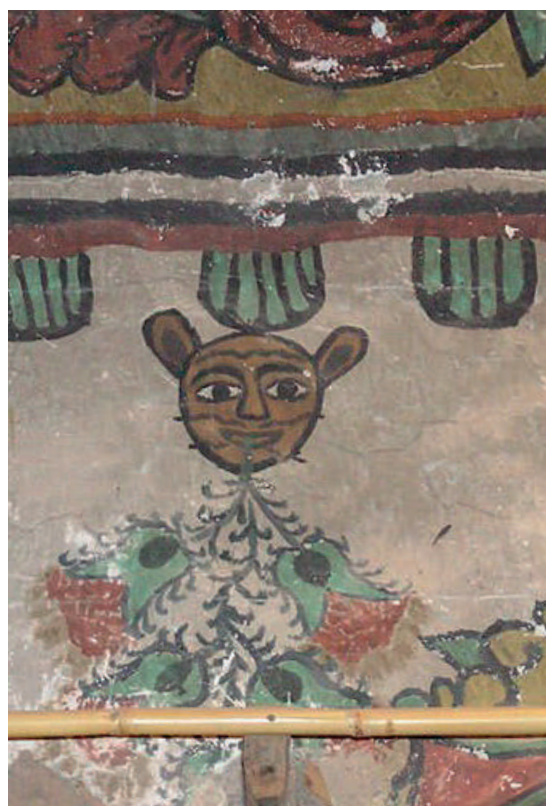


Figura 7. Detalle de cenefa ornamental. **Figure 7.** Detail of ornamental border.

La documentación da cuenta de la existencia de danzantes que se cuelgan la piel de puma por la espalda, cubriendo su cabeza con la del puma (de Ávila 1983: 33). A fines del siglo XVIII la práctica seguía vigente en muchas regiones, como lo demuestra la lámina B. 171 del Códice Trujillo, del Perú, cuya imagen muestra a unos danzantes vestidos con pieles de puma. Otro ejemplo de la vitalidad del vínculo entre el felino andino y las aguas se puede observar en las representaciones de arcoíris que brotan de cabezas de puma, imagen que se encuentra en muchos keros coloniales (Martínez 2007: 1981-1982; Kuon de Arce 2011: 216). De modo que, en las inmediaciones del presbiterio, la zona con mayor carga simbólica de la iglesia, se pintaron figuras que remitían a prácticas locales, que desde una perspectiva cristiana debían ser extirpadas.

Los especialistas que han intentado explicar estas intromisiones iconográficas suelen afirmar que se trata de una manifestación de la resistencia indígena

o, en la postura opuesta, de una estrategia de la Iglesia para cristianizar prácticas locales. Lo que es seguro, es que estas imágenes son fruto de una transacción, no entre los nativos y la Iglesia, sino más bien una articulación entre la identidad andina y la cristiana de la propia comunidad local. Es posible que recen a los santos, participen de los sacramentos cristianos, al mismo tiempo que confían en los pumas pintados como intercesores para asegurar la fertilidad de su ganado y la abundancia de las cosechas. No se trata de planos separados o de una simple convivencia. Las pinturas expresan un esfuerzo de articulación entre prácticas que correspondían a distintos contextos culturales.

Referirse a las cabezas de puma implica mirar las pinturas murales de Parinacota en un momento histórico, durante la segunda mitad del siglo XVIII, en que la inserción de esta figura pudo tener una carga muy precisa. Efectivamente, la decisión de incorporar esta iconografía tan particular obliga a pensar que determinadas circunstancias de la comunidad justificaron su integración. Este decurso conduce a hacer referencia a una de las representaciones más enigmáticas del programa de pintura mural: el curaca de tres rostros que se encuentra en el centro de la escena del juicio final, cuya inclusión se debe entender a la luz de una situación histórica concreta (fig. 8a). La figura en cuestión no tiene propiamente tres rostros, sino un solo rostro que mira al frente y dos máscaras con rasgos españoles en los costados, cuyos principales distintivos son un bigote delgado y una nariz prominente (Corti et al. 2011: 388-391). Desde las fauces del Leviatán surge una serpiente que se acerca hasta casi tocar con su lengua bífida al curaca, mientras dos españoles parecen ofrecerle el poder político y el dinero contenido en una chuspa.

Todo parece indicar que se trata de una escena de tentación. El curaca, el mestizo y el español están vestidos, contrastando con la desnudez de los cuerpos de salvos y condenados en el resto del juicio final, señalando así que se encuentran aún en el tiempo histórico, donde la tentación es posible. Las máscaras permiten asumir identidades ajenas con el objetivo de contrarrestar la influencia negativa que representan, por lo que el hecho de que las máscaras no cubran el rostro del curaca es una clara manifestación del triunfo de su propia identidad (Cánepa 1993; McFarren 1993). En este sentido, es interesante observar que las máscaras

que porta el curaca están rayadas encima, como si lo hubiesen querido proteger de esas identidades ajenas que podían controlarlo.

La sierpe que asedia al curaca es una imagen que, junto con la lectura de agente de la tentación, puede ser interpretada como la representación del *amaru*, palabra quechua que significa serpiente de gran tamaño. Su condición de ser poderoso explicaría su uso como atributo en la heráldica colonial de las familias que se consideraban descendientes de los incas (Gisbert 2008a: 156-168). Por tanto, el *amaru* que tienta al curaca es, a su vez, un signo reconocible de la identidad andina. Dicotomía que se acentuó en el contexto de las rebeliones de finales del siglo XVIII. Si las pinturas fueron ejecutadas poco después de 1780, el representado es Diego Felipe Cañipa, curaca de Codpa que por su lealtad a la Corona fue condenado a muerte por las fuerzas rebeldes durante las rebeliones de Tupac Amaru (O'Phelan 1988; Hidalgo 2004: 261). Esto permite precisar aún más la interpretación de la extraña escena pintada en el juicio final. El poder y el dinero ofrecido por los españoles podrían hacer olvidar al curaca su identidad (Corti et al. 2011: 393-395). El *amaru*, por su parte, junto con representar al demonio y ser un elemento de la heráldica de las familias incas, era una deidad andina asociada al rayo y a los cursos de agua (Chacama 2004). Igualmente, se debe agregar que en el contexto posrevolucionario podía ser leída como representación de Tupac Amaru (Estenssoro 1991), cuyo nombre de familia era indicativo de su alcurnia (Chacama 2009: 24).

De todos modos, es cierto que la figura de la serpiente está presente en muchas pinturas coloniales, en ocasiones bajo la forma de Leviatán, como en las escenas del infierno de Copacabana de Andamarca, Curahuara de Carangas y Carabuco (Gisbert 2008b: 44; Gisbert & de Mesa 2010; Mardones 2020: 270-271). La peculiaridad de Parinacota es que la delgada serpiente que surge de las fauces del Leviatán se aproxima a un curaca para tentarlo, rasgo al que se agregan representaciones de pumas que obligan a una lectura asociativa. Si efectivamente la serpiente es Tupac Amaru sería necesario releer el sentido de las cabezas de puma del presbiterio, pues la figura del felino andino era la enseña de Pumacahua, quien comandó los ejércitos leales a la Corona durante las rebeliones. Como se puede ver

con claridad en la pintura mural que se conserva en el exterior de la iglesia de Chinchero, la serpiente y el puma fueron emblemas de traición y fidelidad a la Corona, respectivamente (Flores et al. 1991: 186). Sin embargo, el puma de la iglesia de Chinchero sigue más bien la línea del felino rampante, imagen heráldica que parece coherente con las pretensiones de Mateo Pumacahua de ser descendiente de Huayna Cápac y con su ambición de tener un alto cargo en la administración colonial (Gisbert 2008a: 212-218).

Volviendo a Parinacota, la figura del felino también está presente a los pies del monarca, en la escena de la defensa de la eucaristía pintada en el coro alto de la iglesia, iconografía que tuvo gran circulación en tiempos de la posrebelión (fig. 8b). Esta imagen posee una particular relevancia, pues el monarca acompañado de un puma defiende el sacramento de los ataques de los infieles. Por tanto, surge con naturalidad la contraposición entre el animal leal a la Corona y el hombre con turbante que ataca lo que España defiende. Indudablemente, la iconografía de Chincheros tiene una configuración muy distinta a lo que se encuentra en Parinacota, y no es posible pensar en una influencia directa de esas imágenes. Sin embargo, todos sabían que las enseñanzas de Pumacahua y Tupac Amaru eran el puma y la serpiente, respectivamente.

Si las tensiones provocadas por la rebelión tocaron con fuerza a los Altos de Arica, cobrando la vida de su curaca, las cargas simbólicas de estas dos figuras debieron tener una particular fuerza en Parinacota y en la región circundante. De modo que no es posible confirmar que las cabezas de puma del presbiterio y el puma sedente que acompaña al monarca en la defensa de la eucaristía hayan sido concebidas en su origen como representaciones del indígena fiel a la Corona. Tampoco se puede asegurar que la serpiente que se cierra sobre el curaca en el juicio final fuese pintada inicialmente con la intención de figurar al rebelde. No obstante, es seguro que esa lectura debió surgir naturalmente en el contexto de las rebeliones; el puma ángel y protector del sacramento colisiona con la serpiente que tienta al curaca para que se aparte del camino cristiano. Las insurrecciones anticoloniales dejaron una huella palpable en las pinturas murales del mundo surandino, y la iconografía del puma y la serpiente es una de ellas (Cohen 2016: 145-181).



Figura 8: a) detalle del juicio final; b) defensa de la eucaristía.
Figure 8: a) detail of Final judgement; b) defense of the Eucharist.

Igualmente, se debe tener en cuenta que la interpretación del puma y el *amaru* en las pinturas de Parinacota no se agota en su relación con las rebeliones. Las investigaciones acerca de los lenguajes coloniales subalternos, contenidos en keros, textiles, superficies parietales y otros formatos, han arribado a conclusiones que pueden ser relevantes para entender el papel de felinos y serpientes en la iglesia de la Natividad de Parinacota (Martínez 2009; Kuon de Arce 2011). El planteamiento central es que estos soportes visuales alternativos construyeron un imaginario de identidad andina (Martínez 2005), cuyos elementos constitutivos se traspasaron, en algunas ocasiones, a formatos europeos (Martínez 2007). En concreto, la presencia en keros y otros soportes de la figura del *amaru* o del arcoíris brotando de una cabeza de puma fue relativamente habitual, y los investigadores han coincidido en interpretarlos como representaciones de los relatos

andinos prehispánicos aún vigentes al final del período Colonial (García 2007). Por tanto, es plausible que los habitantes de Parinacota pudieran identificar las cabezas de puma y la figura del *amaru* como contenedores de la memoria colectiva y signos de su identidad. Imágenes que, en su lectura cristiana, en la que el puma es ángel y la serpiente demonio, eran capaces de indicar qué parte de las antiguas tradiciones debía sobrevivir y cuál eclipsarse.

CONCLUSIONES

La documentación escrita que entrega noticias sobre lo que ocurría en Parinacota durante el siglo XVIII es escasa, tal como ocurre con muchos pueblos periféricos. En este sentido, las pinturas murales son un antecedente insustituible para penetrar en las circunstancias del lugar. Tal vez es una ventaja esta carencia de antecedentes, pues gracias a ella surge la necesidad de hacerle ciertas preguntas a los muros de la iglesia de Parinacota.

Además de manifestar la sacralidad del espacio cristiano, las pinturas murales en estudio interactúan con la liturgia y hacen presentes por medio de imágenes las realidades sobrenaturales, remiten a una historia local registrada en líneas y colores. Son documentos que permiten conocer lo que estaba pasando en Parinacota a fines del siglo XVIII, hablan de una comunidad que tenía características precisas.

Salta a la vista el poderoso énfasis catequético del programa, como no se puede ver en ninguno de los otros ejemplos de pintura mural de la región. Este rasgo provendría de un diagnóstico acerca del insuficiente conocimiento de la doctrina cristiana de los habitantes de Parinacota. Se trata de un auténtico catecismo en imágenes que supliría la falta de atención sacerdotal de quienes habitaban en el pueblo y, especialmente, de aquellos que residían en estancias lejanas.

En contradicción con este diagnóstico de ignorancia religiosa, las pinturas parecen testimoniar que los habitantes de Parinacota participaban de las prácticas cristianas, como se puede observar explícitamente en numerosas escenas. Se los representa asistiendo a los sacramentos y a su curaca luchando contra las tentaciones. También, en este caso, las imágenes que muestran a personas de la localidad son muchas más

que las que se pueden encontrar en otras iglesias. Se trata de un acento peculiar.

Finalmente, la inserción de iconografías anómalas, como las cabezas de puma y el curaca con dos máscaras, supone una intención de articular los saberes locales con los cristianos. A su vez, la presencia del puma obliga a una lectura más compleja de la figura de la serpiente presente en el juicio final. Desde un punto de vista andino, las dos figuras animales están relacionadas con fuerzas de la naturaleza y sirvieron como contenedores de los antiguos relatos. Al mismo tiempo, una posible lectura cristiana los transfiguraría en ángel y demonio, en fiel e infiel. Luego, en el contexto de las rebeliones, se los puede leer como las enseñanzas de los indígenas leales a la Corona y de aquellos que se rebelan frente al dominio español. El curaca de las dos máscaras debe luchar contra las tentaciones del *amaru* y preservar su identidad.

En síntesis, las pinturas murales de Parinacota parecieran evidenciar que los habitantes de la localidad no han sido catequizados en plenitud. Pese a lo cual, como las imágenes lo muestran, participan activamente de los sacramentos y otras prácticas religiosas cristianas. Ignorancia y devoción que conviven con la voluntad de favorecer, mediante imágenes pintadas en los muros, una articulación de saberes que algunos perciben como contrapuestos. Así, la lectura del programa es modificada por circunstancias históricas precisas, como las alteraciones que se producen en la región en el contexto de las rebeliones anticoloniales del final de la centuria.

AGRADECIMIENTOS Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i Vida Cotidiana, Sacralidad y Arte en los Pueblos de Indios de la Monarquía Hispánica, PID 2020-118314GB-I00, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/. Los autores agradecen los pertinentes comentarios de los evaluadores.

NOTAS

¹No se incorpora en el texto un análisis iconográfico pormenorizado de las pinturas, trabajo que se puede encontrar en Corti y colaboradores (2013: 31-69), especialmente en el capítulo "Análisis iconográfico de las pinturas".

ARCHIVOS

AAA, Archivo Arzobispal de Arequipa. Legajo Arica Codpa, 1650-1835, *Auto proveído por el Illmo. Sr. Obispo Caverro sobre que se tome información de los anexos que tiene el curato de Codpa, Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene*, 1739.

AAA, Archivo Arzobispal de Arequipa. Legajo Arica Codpa, 1650-1835, Francisco Fernández Cornejo, *Averiguación por Francisco Fernández Cornejo de los anexos que tiene el curato de Codpa Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene*, 1739.

AAA, Archivo Arzobispal de Arequipa. Legajo Arica-Belén, 1694-1856, *Demarcación de la Doctrina de Velén y sus anesos*, 1787.

AAA, Archivo Arzobispal de Arequipa. Legajo Arica-Belén, 1694-1856, *Descripción de la Doctrina de Belén*, 1787.

AGI, Archivo General de Indias. Manuscrito 48, 1793-1794, *Visita del Intendente Álvarez Jiménez al partido de Arica*, 1793.

AHL, Archivo Histórico y Límites. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, legajo 416, 1778-1837, *Inventarios que se hacen de las iglesias*. N.º ARI-1.

REFERENCIAS

- ABERCROMBIE, T. 1991. Articulación doble y etnogénesis. Reproducción y transformación de las sociedades andinas, siglos XVI-XX. En *Reproducción y transformación de las sociedades andinas*, S. Moreno & F. Salomon, eds., pp. 197-212. Quito: Abya Yala.
- AREOPAGITA, P. 1995 [438-528?]. La jerarquía celeste. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BRIONES, L. & P. VILLASECA 1983. *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Arica: Editorial Cabo de Hornos.

CÁNEPA, G. 1993. Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. En *Música, danzas y máscaras en los Andes*, R. Romero, ed., pp. 339-392. Lima: Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina-Instituto Riva-Agüero PUCP.

CASTRO, V. 2009. *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*. Santiago: Fondo de Publicaciones Americanistas, Universidad de Chile-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

CHACAMA, J. 2004. El discurso de las imágenes en el arte rupestre. El amaru en petroglifos. Desierto de Atacama, Primera Región de Tarapacá, Chile. En *Actas v Congreso Chileno de Antropología*, pp. 304-318. San Felipe: Colegio de Antropólogos de Chile.

CHACAMA, J. 2009. Imágenes y palabras, dos textos para un discurso: la prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII. *Diálogo Andino* 33: 7-27.

CHARTIER, R. 1996. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

CIEZA DE LEÓN, P. 2000 [1553]. *La crónica del Perú*. Madrid: Dastin.

COHEN, A. 2016. *Heaven, Hell, and Everything in Between. Murals of the Colonial Andes*. Austin: University of Texas Press.

CORTI, P., F. GUZMÁN & M. PEREIRA 2009. El Juicio Final de Parinacota. En *Entre cielos e infiernos. Memoria del v Encuentro Internacional sobre Barroco*, N. Campos, ed., pp. 115-124. La Paz: Fundación Visión Cultural.

CORTI, P., F. GUZMÁN & M. PEREIRA 2011. El Indio Trifronte de Parinacota: un enigma iconográfico. *Colonial Latin American Review* 20 (3): 381-400.

CORTI, P., F. GUZMÁN & M. PEREIRA 2013. *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata*. Arica: Fundación Altiplano-Centro de Estudios del Patrimonio de la Universidad Adolfo Ibáñez.

CORTI, P., F. GUZMÁN & M. PEREIRA 2014. Ángeles y felinos en las iglesias de Parinacota y Pachama. En *La transitividad de las imágenes. Medios, usos, prácticas*, G. Álvarez de Araya, ed., pp. 33-49. Santiago: Ediciones de la Escuela de Postgrado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

DE ARGANDOÑA PASTEN Y SALAZAR, P. 1854. *Sinodales del Arzobispado de La Plata 1771-1773*. Cochabamba: Imprenta de los Amigos.

- DE ÁVILA, F. 1983. *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waru Chiri*. Siracusa: Syracuse University, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.
- DE LEÓN, A. 1688. *Constituciones synodales del Obispado de Arequipa de 1684*. Lima: Joseph de Contreras.
- ESTENSSORO, J. 1991. La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión. *Revista Andina* 9 (2): 415-439.
- ESTENSSORO, J. 2001. El simio de Dios. Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII. *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines* 30 (3): 455-474.
- FLORES, J., E. KUON & R. SAMANEZ 1991. De la evangelización al incanismo. La pintura mural del sur andino. *Histórica* 15 (2): 165-203.
- FUNDACIÓN ALTIPLANO 2012. *Iglesias andinas de Arica y Parinacota, las huellas de la Ruta de la Plata*. Arica: Fundación Altiplano.
- FUNDACIÓN ALTIPLANO 2020a. *Templos andinos de Arica y Parinacota, Ruta de las misiones Saraña*. Arica: Fundación Altiplano.
- FUNDACIÓN ALTIPLANO 2020b. Ms. *Informe de hallazgos de pintura mural*. Santiago: Consejo de Monumentos Nacionales.
- GARCÍA, M. 2007. El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina. *Gazeta de Antropología* 23, artículo 15.
- GISBERT, T. 2008a. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cía.
- GISBERT, T. 2008b. La iglesia de Curahuara de Carangas. En *La iglesia de Curahuara de Carangas. La capilla Sixtina del altiplano*, T. Gisbert & C. Rosso, eds. pp. 41-55. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo-Museo Nacional de Etnografía y Folklore-Plural Editores.
- GISBERT, T. & A. DE MESA 2010. Los grabados, el "Juicio Final" y la idolatría indígena en el mundo andino. En *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, N. Campos, ed., pp. 17-42. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- GUTIÉRREZ, M. 2013. Otra vez sobre sincretismo. En *Los rostros de la tierra encantada. Religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo*, J. Sánchez & M. Curatola, eds., pp. 503-522. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GUZMÁN, F., M. MAIER, M. PEREIRA, M. SEPÚLVEDA, G. SIRACUSANO, J. CÁRCAMO, D. CASTELLANOS, S. GUTIÉRREZ, E. TOMASINI, P. CORTI & C. RÚA 2016. Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile. *Colonial Latin American Review* 25 (2): 245-264.
- GUZMÁN, F., P. CORTI & M. PEREIRA 2014. Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de la Plata. Potosí-Arica. *Hispania Sacra* 66 (2): 131-146.
- GUZMÁN, F., P. CORTI & M. PEREIRA 2016. La familia andina colonial y la imagen de San José en las pinturas murales de la iglesia de Soracachi en Bolivia. *Hispanic Research Journal* 17 (5): 433-454.
- GUZMÁN, F., P. CORTI & M. PEREIRA 2017. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia* 50: 525-554.
- GUZMÁN, F., P. CORTI, M. MAIER, E. TOMASINI, M. PEREIRA & G. SIRACUSANO 2021. La agencia de las comunidades indígenas en la configuración de la pintura mural en las iglesias de la Ruta de la Plata, segunda mitad del siglo XVIII. *Bibliographica Americana, Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales* 17: 6-16.
- HIDALGO, J. 2004. Rebeliones andinas en Arica, Tarapacá y Atacama, 1770-1781. En *Historia Andina en Chile*, J. Hidalgo, ed., pp. 247-270. Santiago: Editorial Universitaria.
- HIDALGO, J. & N. CASTRO 2014. Religiosidad local y devoción indígena en Atacama (Arzobispado de Charcas, segunda mitad del siglo XVIII). En *Actas electrónicas del V SIRCP: Quinto Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder*, P. Fogelman & M. Contardo, eds., pp. 614-639. Buenos Aires: Ediciones del GERE.
- KUON DE ARCE, E. 2011. Los Qeros en el marco del barroco andino. En *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, N. Campos, ed., pp. 213-220. Pamplona: Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- LEIRA, A. 2007. La moda en España durante el siglo XVIII. *Indumenta, Revista del Museo del Traje* 9: 87-94.
- MARDONES, C. 2020. Escenografía sagrada: los murales arbóreos del Santuario de Copacabana de Andamarca, virreinato del Perú (c. 1790-1805). En *La pintura ilusionista entre Europa y América*, J. Almansa, M. Morales & R. Molina, eds., pp. 259-281. Sevilla: Universidad Federal de Minas Gerais-Universidad Pablo de Olavide.



- MARDONES, C., C. RÚA & A. WINDUS 2021. Pintura mural, poder y materialidad en los baptisterios de Carabuco y Curahuara de Carangas, finales del siglo XVIII. *Bibliographica Americana, Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales* 17: 24-44.
- MARTÍNEZ, J. 2005. Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. *Revista Chilena de Antropología Visual* 5: 113-132.
- MARTÍNEZ, J. 2007. Voces e imágenes: las sociedades andinas en los siglos XVI y XVII y sus lecturas de lo colonial. En *Actas del VI Congreso Chileno de Antropología*, pp. 1980-1991. Valdivia: Colegio de Antropólogos de Chile.
- MARTÍNEZ, J. 2009. Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1): 9-35.
- MCFARREN, P. (Ed.). 1993. *Máscaras de los andes bolivianos*. La Paz: Editorial Quipus y Banco Mercantil.
- MEBOLD, L. 1985. La pintura religioso-popular del altiplano chileno. *Aisthesis* 15: 62-79.
- O'PHELAN, S. 1988. *Un siglo de rebeliones indígenas anticoloniales, Perú y Bolivia 1700-1783*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Peruanos.
- PALAZZO, É. 2016. *Les cinq sens au Moyen Âge*. París: Les Éditions du Cerf.
- VARGAS, R. 1951. *Concilios limenses (1551-1772)*. Volumen 1. Lima: Tipografía Peruana.
- WINDUS, A. 2019. Espacios locales y espacios trascendentales de la conversión: las Postrimerías de Carabuco y la producción performativa de epistemologías transculturales. *Colonial Latin American Review* 28: 1: 59-80.



Tras las huellas del inka: cerámica, interacciones y reconfiguración del paisaje social en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina)

In the footsteps of the Inka: pottery, interactions, and the reconfiguration of the social landscape in Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina)

Martina Pérez^A, Martín Casanova^B, Leticia Gasparotti^C & Aixa Vidal^D

Recibido:
julio 2023.

Aceptado:
septiembre 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

A comienzos del siglo xv, con la expansión del Imperio inka en el Noroeste Argentino se inicia un proceso de creciente complejidad económica, social y política. En Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina) su presencia es evidente en la infraestructura productiva y vial, y son muy escasos los hallazgos de otras materialidades. Recientemente, se ha excavado el contexto funerario Casa Eladio Reales I (CER I) que aporta un conjunto de evidencias, en particular cerámicas, para una primera aproximación al nuevo paisaje social definido por lo inka. En este trabajo abordamos el análisis morfoestilístico del conjunto alfarero recuperado en CER I, entendiendo las piezas no solo como una expresión material, sino también como elementos simbólicos que participan en procesos de socialización, en los que se construyen formas de mirar, creencias y significados, tanto de los nuevos participantes como de los habitantes originarios. De esta manera, las cerámicas de este entierro múltiple dan cuenta de la convivencia de objetos que evocan lugares distantes y conforman el entramado social al sur del Tawantinsuyu.

Palabras clave: Tawantinsuyu, análisis morfoestilístico, diseños, contexto funerario.

ABSTRACT

In the early 15th century, the expansion of the Inka Empire into Northwest Argentina led to a process of increasing economic, social and political complexification. In Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina), this process is evident in architecture, productive and road infrastructure, and other material discoveries. The recent excavation of the funerary context of Casa Eladio Reales I (CER I) has provided an assemblage of evidences, particularly pottery, for constructing a preliminary description of the new social landscape defined by the Inka presence. This article presents a morpho-stylistic analysis of the ceramic assemblage recovered at CER I, in which the pieces are understood not only as material expressions but also as symbolic elements that participate in socialisation processes. In those processes, ways of seeing, believing, and signifying are jointly constructed by the newcomers and the indigenous inhabitants. In particular, the pottery of this multiple burial reveals the coexistence of objects that evoke very distant places and reflect the social scenario in southern Tawantinsuyu.

Keywords: Tawantinsuyu, morpho-stylistic analysis, designs, funerary context.

^A **Martina Pérez**, Universidad de Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CABA, Argentina. ORCID: 0000-0002-5340-934X. E-mail: martinainesperez@hotmail.com

^B **Martín Casanova**, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CABA, Argentina. ORCID: 0000-0003-3428-7698. E-mail: martincas89@hotmail.com

^C **Leticia Gasparotti**, Instituto Regional de Estudios Socioculturales (UNCA/CONICET), Escuela de Arqueología (UNCA), SFV de Catamarca, Argentina. ORCID: 0000-0001-9330-5871. E-mail: lgasparotti@unca.edu.ar

^D **Aixa Vidal**, Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina. ORCID: 0000-0001-7585-9168. E-mail: aixavidal@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En los inicios del siglo xv, los inkas incursionaron y conquistaron parte de los actuales territorios de Bolivia, Argentina y Chile, denominando Kollasuyu a la provincia más extensa y meridional del Tawantinsuyu. Según los estudios arqueológicos y las crónicas de la Conquista, la economía imperial se construyó sobre instituciones preexistentes, utilizando mecanismos de reciprocidad y redistribución como formas de legitimación, y coordinando diversas estrategias políticas, administrativas y productivas (D'Altroy 1992; Williams 2000, 2004; Alconini 2014; entre otros). Siguiendo la propuesta de Williams (2004), los inkas gestionaron en los Andes meridionales: 1) la instalación de fortalezas fronterizas y la red vial imperial; 2) la creación de centros estatales con funcionarios de distintos orígenes; 3) la intensificación de la producción agropastoril, minera y artesanal; y 4) el reclamo del paisaje sagrado a través de santuarios de altura, arte rupestre y traslado de objetos simbólicos. Los intereses de esta expansión fueron diversos, considerándose tanto los recursos minerales, agrícola-ganaderos y exóticos, como la disponibilidad de artesanos y el control de las fronteras (Raffino 1981; Williams 2000; Olivera & Vigliani 2000-2002; Coloca & López 2023). Asimismo, se reconoce una gran variabilidad en las estrategias usadas por el imperio para extenderse y consolidarse en el territorio (Malpass & Alconini 2010; García et al. 2021), y en muchos casos, como en el Noroeste Argentino (en adelante NOA), este proceso de expansión no habría sido secuencial ni continuo de norte a sur (García et al. 2021).

En Antofagasta de la Sierra (en adelante ANS) (fig. 1), la presencia inka es evidente en nuevas construcciones y en la reconfiguración de sitios preexistentes. A este período se asignan modificaciones en los conglomerados habitacionales de La Alumbra y Bajo del Coypar II, en las instalaciones productivas de Bajo del Coypar I y Campo Cortaderas, o en los recintos perimetrales compuestos y fortalezas tipo pucará, como El Coyparcito (Raffino & Cigliano 1973; Olivera 1991; Olivera & Vigliani 2000-2002; Salminci 2015; Elías 2017; Gentile et al. 2023; Pérez et al. 2023). También corresponde a esta época la construcción y ampliación de canales y terrazas de cultivo, así como el trazado de la red vial inka (Qhapaq Ñan) que integraba esta región

con vías de circulación más amplias y habría facilitado el traslado de *mitmaqkuna* (*sensu* Williams 2000), como en el caso de los grupos santamarianos (Olivera & Vigliani 2000-2002).

Asimismo, se identificaron sitios de altura conectados por los caminos inkaicos, como las tamberías de Laguna Diamante, Corral Grande y El Peinado (Olivera 1991; Pérez et al. 2023), los que destacan por su localización estratégica como lugar de aprovisionamiento y movimiento de mercancías (Williams 2000). Sin embargo, no solo las construcciones formaron parte de este escenario imperial. Un conjunto específico de materialidades asociadas refleja también la configuración de un nuevo paisaje social vinculado al inka, entendiendo este concepto como un constructo que contiene los aspectos materiales e inmateriales de la cultura, las relaciones sociales y su interacción con el ambiente (Ingold 1993).

El paisaje es un espacio socialmente producido, construido, significado y habitado por personas, y para ser entendido holísticamente, deben considerarse las prácticas que ellas desarrollan, las relaciones sociales establecidas y las experiencias vividas. Como afirma Acuto (2013), para explorar estos sentidos debemos recurrir a la trama material del pasado, reconectando los objetos con lugares, y al mismo tiempo, con las prácticas sociales, relaciones y experiencias que se vinculaban a estos objetos y espacios. En la concepción del paisaje social andino, los enterratorios y los materiales asociados a ellos jugarían un importante papel en la configuración de las prácticas sociales (Williams & Castellanos 2014). Específicamente para el caso inka, una de las estrategias de conquista utilizadas por la administración imperial fue la apropiación simbólica de los territorios anexados a través de lugares y objetos relevantes, ocupando la cerámica un lugar preeminente (D'Altroy et al. 1994; Bray 2003; Williams 2008; Prieto & Tobar 2017; entre otros).

En este trabajo presentamos un análisis morfoestilístico de los materiales cerámicos provenientes del entierro múltiple denominado Casa Eladio Reales I (en adelante CER I), descubierto en la hoyada de ANS, para indagar en la dimensión material del paisaje social construido a partir de las relaciones e interacciones propiciadas por el Imperio inka en la región.

La cerámica, en tanto tecnología producida y usada dentro de un contexto social determinado, a través de

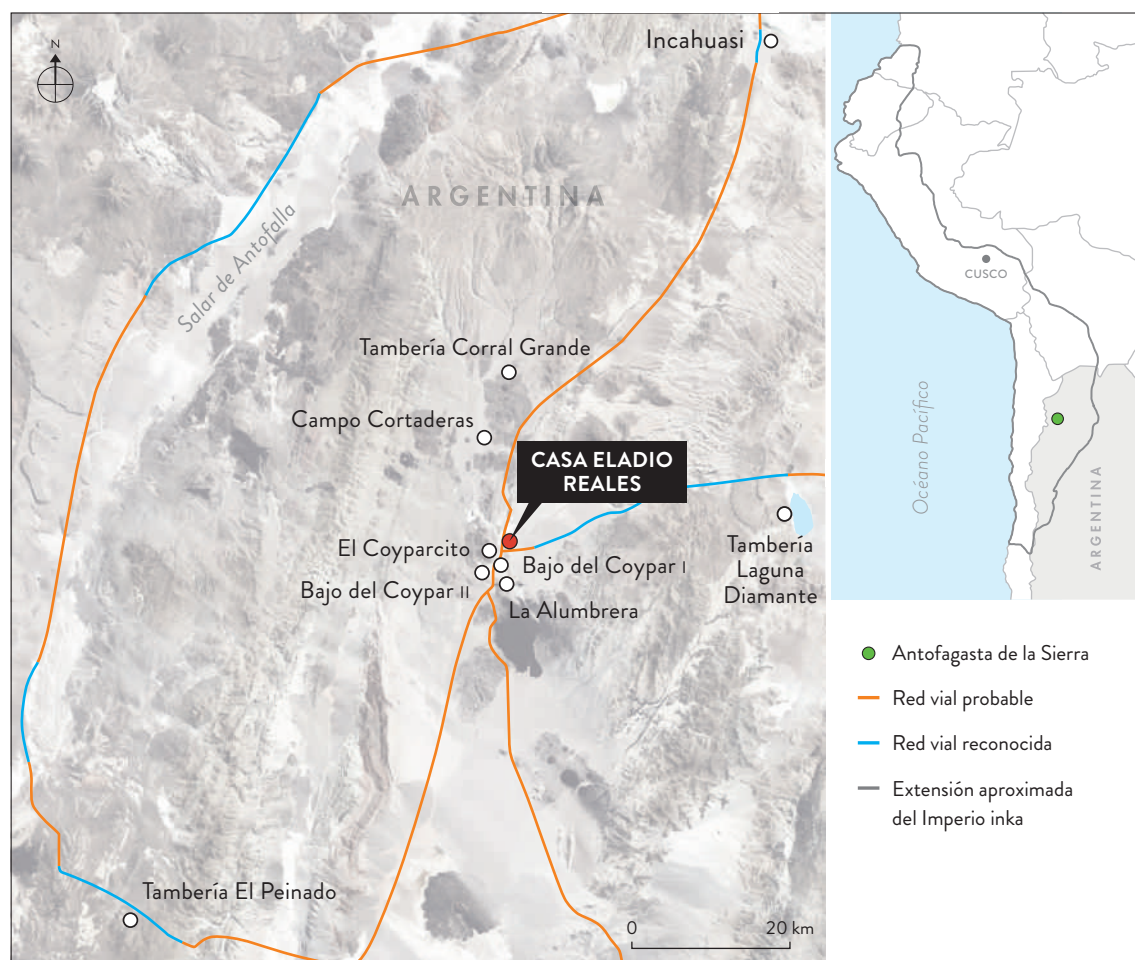


Figura 1. Mapa de Antofagasta de la Sierra con los sitios arqueológicos asociados a la presencia inkaica (modificado de Pérez y colaboradores [2023: fig. 2]). **Figure 1.** Map of Antofagasta de la Sierra showing the archeological sites associated with the Inka presence (modified from Pérez and collaborators [2023: fig. 2]).

una compleja red de asociaciones conjuga en sí misma lo material, lo social y lo simbólico (Ingold 1990; Pfaffenberger 1992; Dobres & Hoffman 1994). Las características morfológicas y estilísticas de una cerámica reflejan un conjunto de criterios socialmente coherentes (Puentes 2010), por lo tanto, se considera que, a partir de un abordaje de las características morfoestilísticas del conjunto cerámico de CER I, se puede indagar en diferentes formas de mirar, entender y relacionarse con el paisaje habitado (Basile 2013).

ANTOFAGASTA DE LA SIERRA Y EL SITIO CASA ELADIO REALES I

La microrregión de ANS se encuentra en el departamento homónimo, ubicado al noroeste de la provincia de Catamarca. Este artículo se centra en el sector donde se encuentra la actual villa de Antofagasta de la Sierra, conocido como fondo de cuenca (Olivera 1988). Junto a la plaza principal, se excavó en 2014 el sitio CER I ($26^{\circ}3'35,2''\text{S}$ y $67^{\circ}24'18,53''\text{O}$, a 3443 msnm), de donde proviene el material que se analiza a continuación (fig. 2).

CER I es un enterratorio situado en la ladera oeste del cerro La Loma, una elevación de 20 m de altura y una

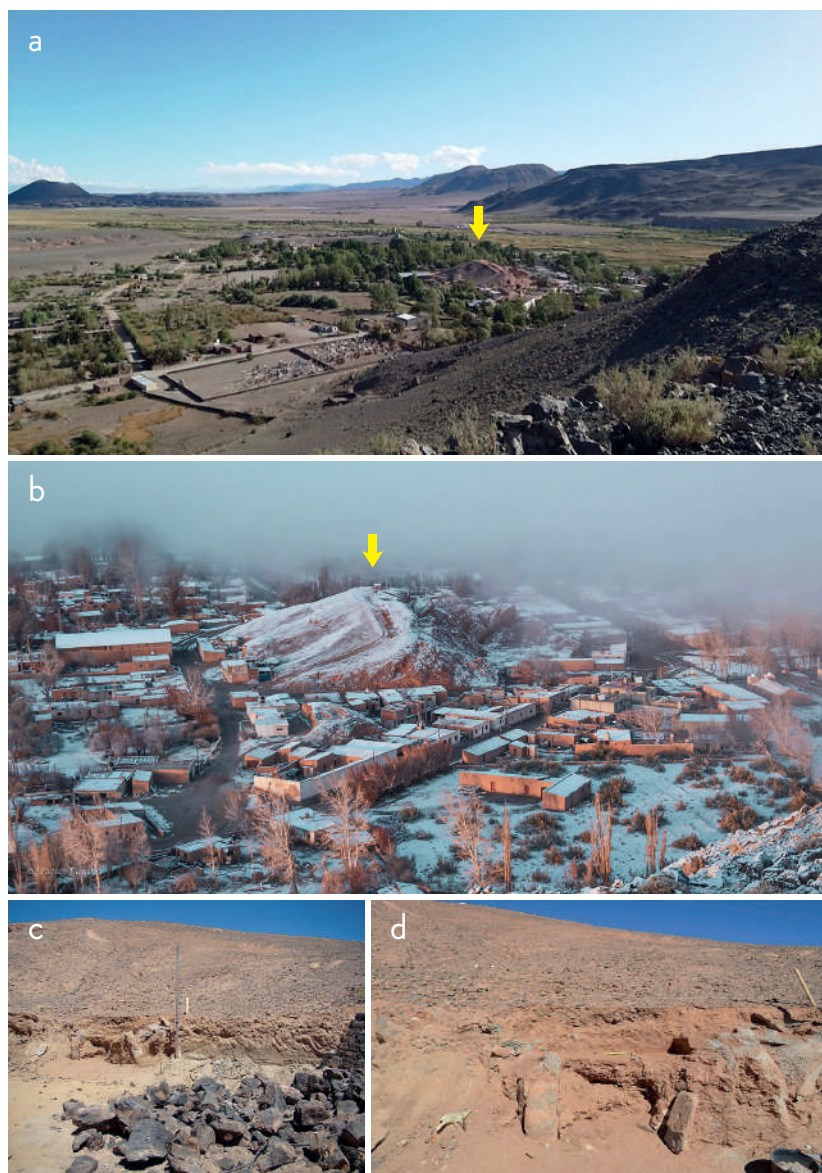


Figura 2: a) y b) paisaje circundante de CER I donde se distingue el cerro La Loma (fotografías de Joaquín Dávalos); c) y d) vista frontal del enterratorio CER I (todas las fotografías e ilustraciones son de los autores salvo cuando se indica).

Figure 2: a) and b) Landscape surrounding CER I showing the La Loma hill (photos by Joaquín Dávalos); c) and d) frontal view of the CER I burial context (all photos and drawings are by the authors except where otherwise indicated).

hectárea de extensión. Está constituido por estratos de areniscas limosas muy finas y arcillas de color rojizo, pertenecientes a la Formación Sijes, de edad Terciaria. La estructura funeraria consiste en dos hoyos excavados en la roca, cuyas paredes están sostenidas por grandes bloques tabulares de ignimbrita gris. Los análisis bioarqueológicos realizados indican un número mínimo de 14 individuos, entre adultos jóvenes y subadultos de ambos sexos, desarticulados y mezclados, además de un párvulo encontrado en una urna cerámica. Los objetos

asociados se componen de dos *tupus* de bronce, útiles de madera propios de la textilera, puntas de proyectil óseas, objetos cerámicos y una valva del Pacífico, todo ello sin vínculo específico. Aún no se han establecido los factores que desarticulaban los cuerpos, aunque esto pudo relacionarse con la reapertura sucesiva de la tumba para incorporar nuevas inhumaciones secundarias o para la manipulación de los restos. Se descarta la acción del agua en la disposición de los huesos, ya que no se observa estratificación interna en la unidad inferior

ESTILO	FRAGMENTOS	VASIJAS COMPLETAS O SEMICOMPLETAS	NÚMERO MÍNIMO DE VASIJAS
Inka Provincial Indeterminado	5	1	2
Yocavil Polícromo	21	1	4
Yavi-Chicha	8	-	1
Santa María	16	2	3
Belén	15	1	4
Caspinchango	16	2	4

Tabla 1. Materiales cerámicos atribuibles a cada estilo.
Table 1. Ceramic materials attributable to each style.

(Pérez et al. 2023) y los escasos depósitos salinos en algunas cerámicas son coherentes con filtraciones y no movimientos de agua (Porto 2000).

Este sitio ha sido datado a partir del colágeno de un individuo, cuyo resultado es un fechado calibrado entre 1507 y 1659 años DC (cal. 95,4%), contemporáneo con los periodos Inka e hispano-indígena en el NOA (Killian et al. 2021).¹ Se debe señalar que esta cronología es coherente con dataciones de contextos inkaicos para el NOA, aunque correspondan a un momento tardío de la presencia del imperio. En un trabajo reciente de García y colaboradores (2021) se revisaron exhaustivamente las cronologías de la provincia de Catamarca asociadas al Tawantinsuyu que no incluyen elementos coloniales. Los resultados indicaron que la anexión de estos territorios se produjo entre los años 1460 y 1470, si bien, se registran ocupaciones más tardías, como en Potrero Chaquiago (Andalgalá), Fuerte Quemado (Santa María), Aldea Piedra Negra (Laguna Blanca) y Batungasta (Tinogasta). Por lo tanto, la cronología asignada a CER I es coincidente con otras ocupaciones inkas en la provincia.

MATERIALES Y MÉTODOS

El conjunto cerámico de CER I se compone de siete piezas completas o semicompletas y 81 fragmentos, los que fueron analizados según sus características morfoestilísticas. En todos los casos se consideró el espesor de las paredes, y en los ejemplares completos, semicompletos y fragmentos significativos se relevó la altura y el diámetro mínimo, máximo y de boca. Para la determinación de la morfología de los objetos se estandarizó la descripción con la terminología de

Balfet y colaboradores (1992), agregando también la denominación con la que se conocen las piezas en la bibliografía local. En base a las formas y la decoración se conformaron grupos de acuerdo con las descripciones de los estilos cerámicos definidos para momentos tardíos-inka en el NOA. Por último, se agruparon las familias de fragmentos (*sensu* Orton et al. 1997: 74) para obtener el número mínimo de vasijas (NMV) (Feely & Ratto 2013), de esta manera, se calculó un total de 18 objetos, correspondientes a los seis estilos cerámicos que se presentan en la tabla 1.

Posteriormente, se analizaron los aspectos decorativos de las cerámicas, fotografiándolas en su totalidad e incluyendo sus partes. Cuando las representaciones eran escasamente visibles, se procesaron las fotografías mediante la extensión DStretch del programa ImageJ, para reflejar más fielmente la iconografía presente en el soporte cerámico. Sus diseños se replicaron en plano bidimensional a fin de visualizar los motivos y las asociaciones que los componen. Para su descripción en las vasijas se utilizó la terminología definida por los diferentes autores especializados en cada estilo cerámico recuperado en CER I.

RESULTADOS: EL CONJUNTO CERÁMICO DE CER I

La clasificación del conjunto cerámico según los estilos identificados en el NOA para el momento de la expansión inka permitió no solo apreciar la variedad morfoestilística disponible en ANS, sino también la vinculación, en términos simbólicos, con otros lugares o comunidades que se asocian con tales piezas. Cabe señalar que en este

trabajo no nos referimos a los sitios específicos donde estas se produjeron –cuestión que no se puede definir hasta contar con registros comparativos de los elementos composicionales propios de cada alfar–, sino a zonas en donde los estilos cerámicos en cuestión han sido caracterizados y definidos, basándonos en trabajos previos realizados por los autores e indicados oportunamente.

Cerámica Inka Provincial Indeterminado

La administración Inka controló y propició la circulación de ciertos tipos cerámicos que cumplían funciones relevantes para la integración de los territorios. En las cercanías del Cusco es frecuente el hallazgo de materiales provenientes de la capital (González 2013), sin embargo, en las zonas periféricas del imperio suelen aparecer otros recipientes que combinan atributos Inkaicos y locales, cumpliendo la misma función que la cerámica Inka Imperial (Hayashida 1994, 1999) en el modelo redistributivo y de control del Tawantinsuyu. Para el imperio, la manufactura y distribución de determinados productos formaba parte de una estrategia consciente y planificada que buscaba crear símbolos materiales de jerarquía social, especialmente en contextos rituales y ceremoniales (Bray 2004; Williams et al. 2005; Prieto & Tobar 2017).

En este trabajo utilizamos la categoría Inka Provincial Indeterminado (*sensu* Otero 2015) para describir la cerámica manufacturada fuera del Cusco y distribuida en gran parte del NOA bajo la supervisión del inkario, ya que, en muchos casos, aún no se han identificado las distintas variantes del material provincial según subestilos, como sucede en el caso del norte de Chile o en Bolivia (Alconini 2013; González 2013). Aunque se repiten patrones existentes en la producción cusqueña, esta cerámica se diferencia por su tamaño, modificaciones formales y de diseño, y menor frecuencia de algunos motivos decorativos (Bray 2004; Williams et al. 2005; Tarragó et al. 2017).

En CER I identificamos dos piezas morfológicamente asignables al estilo Inka Provincial Indeterminado: un aríbalo y una aysana. Estas formas son características del equipamiento de la cocina de élite Inka y estaban destinadas al consumo comunal de chicha (Bray 2003; Pérez 2014). El aríbalo corresponde a una

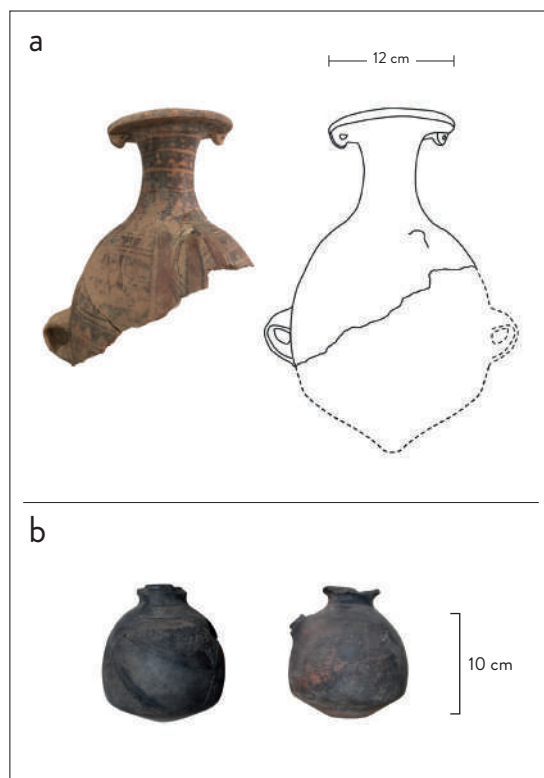


Figura 3. Formas identificadas de la cerámica Inka Provincial Indeterminado: a) aríbalo; b) aysana. **Figure 3.** Inka Provincial Indeterminate ceramic forms identified: a) aríbalo; b) aysana.

botella de cuello estrecho con borde divergente, cuerpo elipsoide con dos asas y, posiblemente, una base cónica. Además, tiene dos botones adosados al labio de la vasija y un tercero en el tercio superior del cuerpo (fig. 3a). Su altura proyectada es de 42 cm, con diámetros de boca y máximo estimado de 12 cm y 20 cm, respectivamente. Las paredes tienen un espesor promedio de 0,7 cm a la altura del cuerpo. La aysana, por su parte, es una botella de cuello corto, con una altura de 13 cm, y diámetros de boca, base y máximo en la parte inferior del cuerpo de 6 cm, 4 cm y 9 cm, en cada caso. El espesor promedio de sus paredes es de 0,6 cm. Si bien ha perdido el asa, se infiere su presencia en posición oblicua (fig. 3b).

En cuanto a la decoración del aríbalo, presenta pintura policroma (negro y rojo sobre ante) con motivos geométricos. En el cuello y en el cuerpo se observan bandas horizontales compuestas por hileras de rombos y triángulos negros en traslación, además de líneas paralelas negras y rojas que dividen los campos ico-

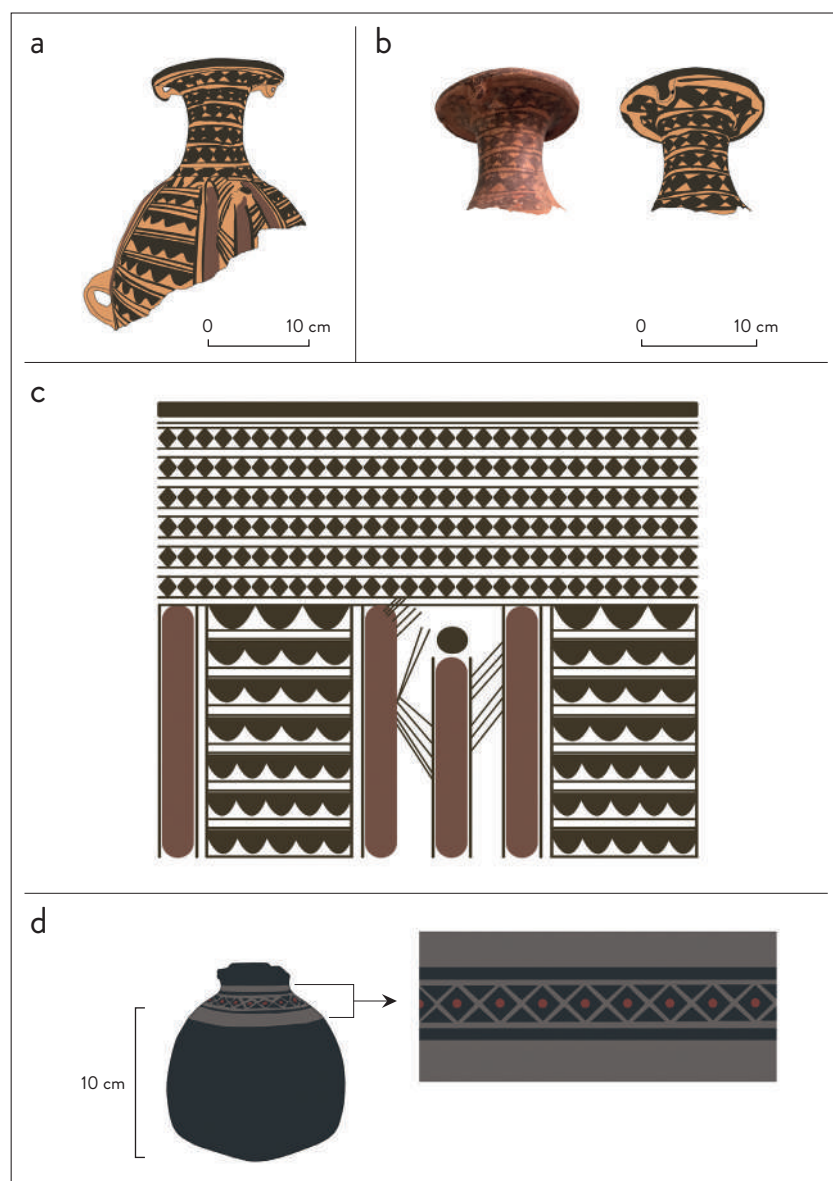


Figura 4. Detalle de los motivos y representación en plano de la decoración en la cerámica Inka Provincial Indeterminado: **a-c)** aríbalo; **d)** aysana. **Figure 4.** Detail of motifs and unrolled rendering of decoration on Inka Provincial Indeterminate ceramic pieces: **a-c)** aríbalo pitcher; **d)** aysana pitcher.

nográficos (fig. 4a-c). Aríbalos con decoración similar fueron hallados en otras regiones del NOA (Serrano 1958; González & Tarragó 2005; Otero 2015; Tarragó et al. 2017; Puente & Martel 2023) y se definen como cerámicas típicas del estilo Inka Provincial. En el caso de la aysana, se observó un motivo compuesto que rodea el cuello de la vasija. Se trata de una banda de rombos en traslación obtenidos por técnica negativa y enmarcados por dos bandas horizontales, cada uno de los cuales contiene un punto rojo en el centro (fig. 4d).

Ambas piezas muestran una estructuración del diseño y elementos decorativos típicos de la alfarería cusqueña, si bien su ejecución carece de la estandarización presente en la cerámica Inka Imperial (González 2013), como en el caso del aríbalo, que en algunas zonas no presenta una composición simétrica. Asimismo, la aplicación de la pintura en las figuras geométricas no es precisa ni constante, en particular en el cruce de líneas rectas y en el trazado de los elementos geométricos, como suele verse en las piezas Inka Provincial.

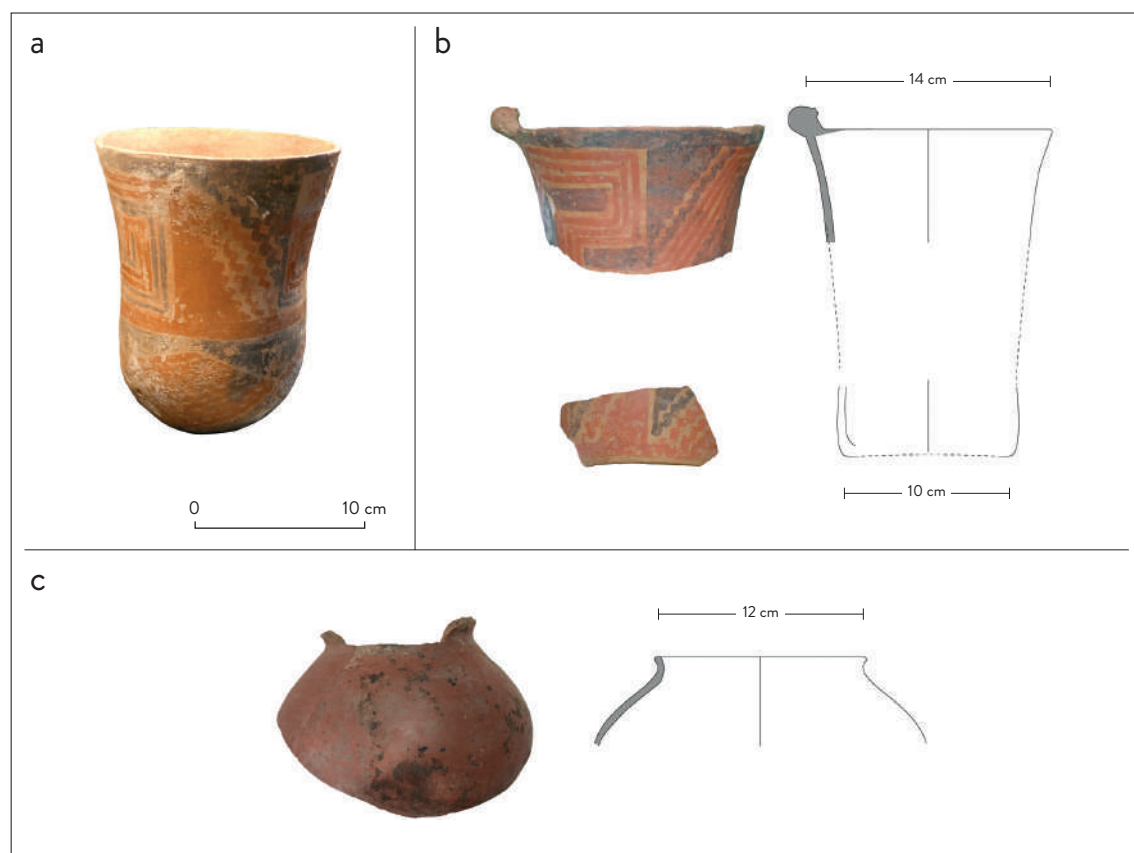


Figura 5. Formas identificadas de la cerámica Yocavil Polícromo: **a)** vaso de base cóncava; **b)** vaso de base plana; **c)** cuenco. **Figure 5.** Yocavil Polychromatic ceramic forms identified: **a)** concave-bottomed cup; **b)** flat-bottomed cup; **c)** bowl.

Cerámica Yocavil Polícromo

El estilo alfarero Yocavil Polícromo (Lorandi 1984) fue considerado un indicador de las relaciones identitarias y territoriales de las poblaciones de las tierras bajas y piedemonte santiagueño-tucumano durante el momento inka. Esta región representaría el área de producción de cerámicas de este estilo antes de la llegada del Tawantinsuyu, las que posteriormente circularían en los valles mesotermiales e incluso en la puna. Dicha circulación estaría asociada a la presencia efectiva y estable en otros territorios de personas provenientes de la llanura santiagueña (Taboada et al. 2013), en calidad de colonos *mitmaqkuna*, como un mecanismo de traslado de personas por parte de la administración del Cusco (Leiton 2010). Esta movilidad habría respondido a estrategias que aseguraran el control de determina-

dos bienes y de personas con habilidades específicas, o bien la defensa de la frontera oriental del imperio (Lorandi 1984; Alconini 2013).

En CER I se identificó un vaso levemente divergente, de perfil continuo con base cóncava, altura de 16,5 cm, y diámetros de boca y base de 14 cm y 10 cm, respectivamente (fig. 5a), junto con un vaso similar, pero de base plana, con diámetro de boca de 14 cm y 10 cm de base (fig. 5b), y un fragmento de cuenco con borde divergente y diámetro de boca estimado en 12 cm (fig. 5c). Las paredes de los objetos tienen un espesor promedio de 0,44 cm.

En cuanto a las técnicas decorativas, las tres vasijas presentan pintura polícroma en negro y rojo sobre el fondo ante, íntegramente pulidas en la superficie externa. El vaso de base plana incluye un modelado ornitomorfo en el labio, que parece repetirse en el de base cóncava debido

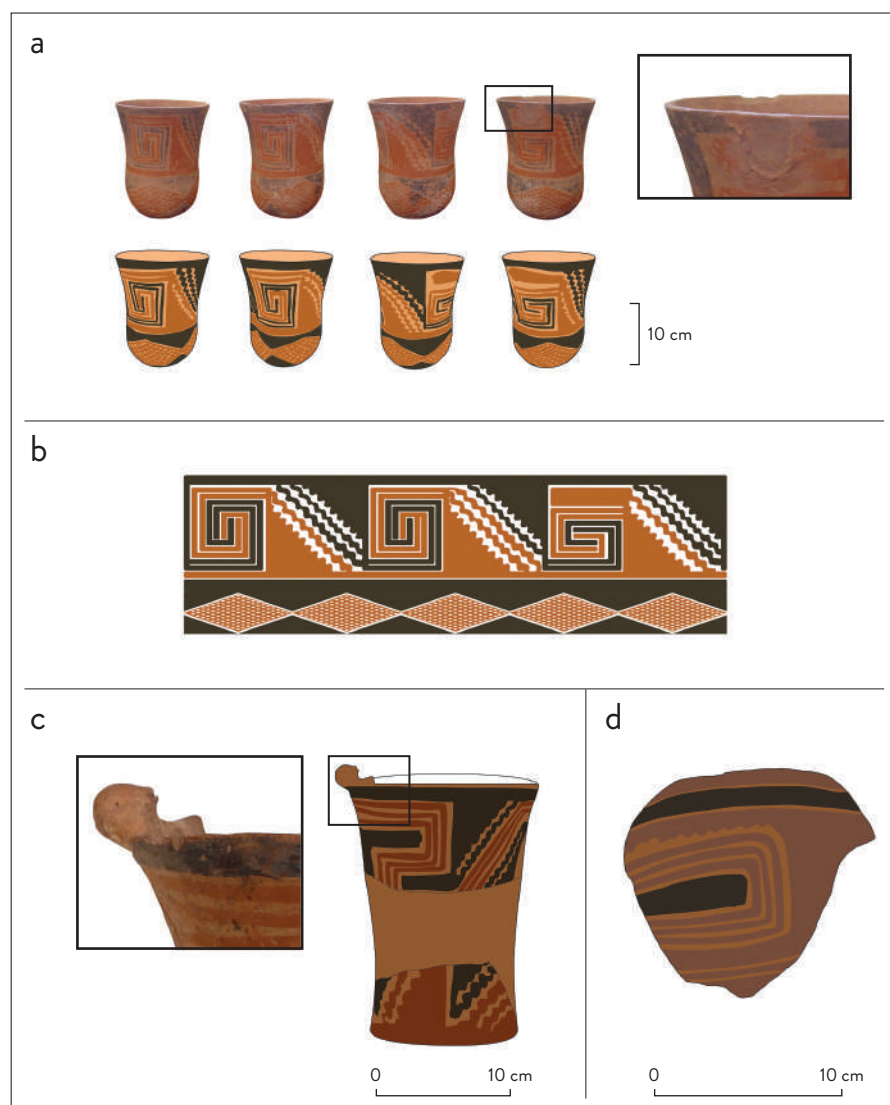


Figura 6. Detalle de los motivos y representación en plano de la decoración en la cerámica Yocavil Polícromo: **a)** y **b)** vaso de base cóncava; **c)** vaso de base plana; **d)** fragmento de cuenco. **Figure 6.** Detail of motifs and unrolled rendering of decoration on Yocavil Polychromatic ceramic pieces: **a)** and **b)** concave-bottomed cup; **c)** flat-bottomed cup; **d)** bowl fragment.

a la presencia de una impronta en el mismo sector de la pieza (fig. 6a y c). En ambos objetos se observan espirales angulares alternadas con motivos triangulares texturados simples. En el vaso con el modelado ornitomorfo, estos motivos tienen continuidad desde el cuerpo hasta la base (fig. 6c), mientras que en el otro existe una segmentación entre el cuerpo y la base, rellena con decorados romboidales reticulados en traslación horizontal sucesiva, enmarcados por un motivo pleno de fondo negro (fig. 6a y b). Los motivos figurados en el fragmento del cuerpo del cuenco son lineales plenos, articulados con espirales angulares (fig. 6d).

Cerámica Yavi-Chicha

El altiplano meridional de Bolivia es considerado como el lugar de origen de la cerámica Chicha. En el NOA se ha registrado la presencia de una variante de ella denominada Yavi-Chicha, específicamente en las nacientes del valle del río San Juan Mayo u Oro, en las comarcas quebradeñas de Santa Victoria Oeste, en Iruya y la quebrada del Toro, así como en las localidades de Pozuelos, Moreta y Queta de la puna de Jujuy, llegando incluso a sitios más lejanos como Potrero-Chaquiago, en Catamarca (Krapovickas 1977; Williams 2000; Raffino et al. 2004; Ávila 2008,

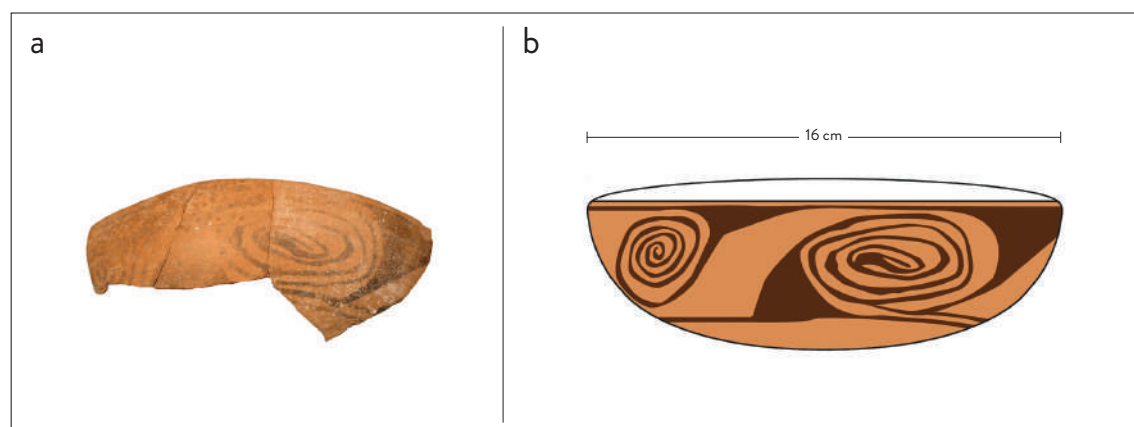


Figura 7: a) fragmento de escudilla Yavi-Chicha hallada en CER I; b) reconstrucción de forma y motivos. **Figure 7:** a) *sherd of a Yavi-Chicha serving bowl found at CER I; b) reconstructed form and motifs.*

2009; Cremonte 2014; Angiorama et al. 2017; Echenique et al. 2021). En Atacama, este estilo cerámico se encuentra en los oasis de San Pedro y la cuenca del río Loa, asociado con la expansión del imperio, ya que los chichas fueron claves para los inkas en la región (Uribe et al. 2004; Uribe & Agüero 2005). En este contexto, la distribución de cerámica Yavi-Chicha estuvo bajo el control del Tawantinsuyu y pudo ser utilizada como un obsequio con carga política para sellar alianzas con las élites locales en otras regiones (Echenique et al. 2021).

La cerámica adscrita al estilo Yavi-Chicha hallada en CER I corresponde a una escudilla incompleta, con diámetro de boca estimado de 16 cm, altura de 5,1 cm y espesor de pared de 0,45 cm, en promedio (fig. 7a y b). Presenta paleteado, superficie externa pulida y decoración de pintura negra sobre ante, todas ellas características propias de este estilo (Cremonte 2014). Los motivos registrados en esta escudilla corresponden a triángulos con espiral pintados en líneas de color negro desleído. La forma en que se disponen los motivos refiere a la configuración reversible definida por Ávila (2008, 2009) para vasijas estilo Yavi-Chicha de la puna nororiental de Jujuy.

Cerámica Belén

La cerámica Belén, característica del valle de Hualfín (Catamarca), tuvo amplia distribución espacial en las provincias de Catamarca, La Rioja, Salta y Tucumán (Sempé 1999; de la Fuente 2007; Wynveldt & Iucci 2009).

Su cronología se ha establecido en los periodos Tardío (ca. 900-1400 años DC) e Inka, en algunas regiones del NOA (Basile & Ratto 2023), llegando a momentos de contacto hispano-indígena (Wynveldt et al. 2017).

Debido a la llegada de los inkas, la cerámica Belén dejó de manifestarse en algunos sitios valliserranos (Lorandi 1984), como en el caso de ANS, sin embargo, en otros la presencia de estos materiales implicó la integración de las unidades sociopolíticas preexistentes en el complejo sistema imperial, ya que fue registrada en importantes asentamientos, como La Alumbra y Bajo del Coypar II, en torno al año 1250 DC (Olivera & Vigliani 2000-2002).

Este estilo se define principalmente por sus formas (urnas, cuencos y ollas) y por una decoración pintada en negro sobre engobe rojo. En el caso de CER I, se hallaron dos urnas Belén, una de ellas íntegra con los restos de un párvulo en su interior (fig. 8a), y otra en estado fragmentario, cuya forma fue reconocida a partir del asa (fig. 8b). A estas piezas se suman algunos fragmentos de formas no identificadas. La urna completa presenta una altura de 33 cm, y diámetros de boca y base de 32 cm y 9 cm, respectivamente. Las paredes tienen un espesor promedio de 0,7 cm.

Mediante la utilización de la matriz de transformación CRGB de la extensión DStretch se observó que la decoración de la urna se divide en tres campos (fig. 9a). En el superior, correspondiente al cuello, aparece un motivo de escalonado simple de ángulos rectos, con relleno geométrico de tipo ajedrezado. En el campo

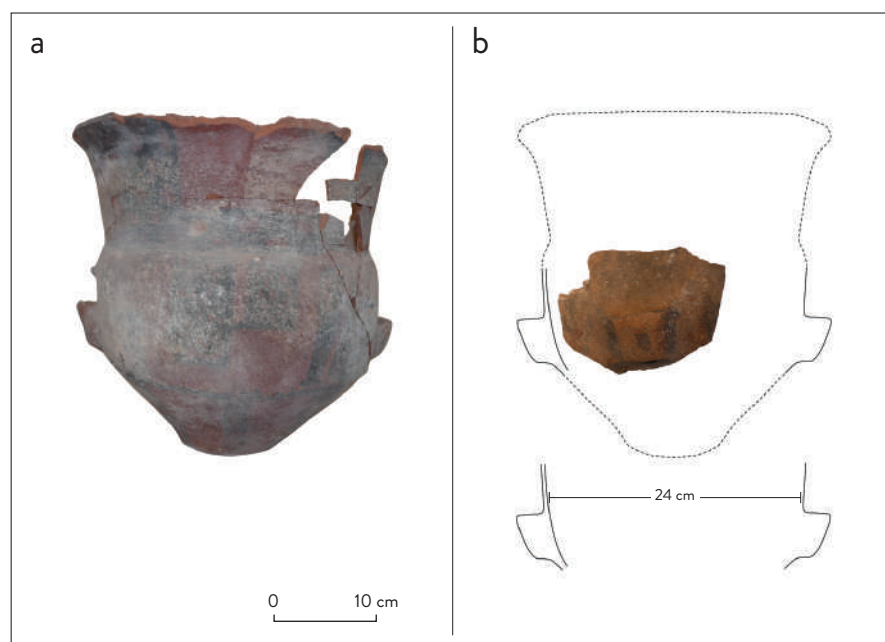


Figura 8. Cerámica Belén: **a)** urna completa; **b)** urna fragmentada.
Figure 8. Belén ceramic: **a)** complete urn; **b)** urn fragment.

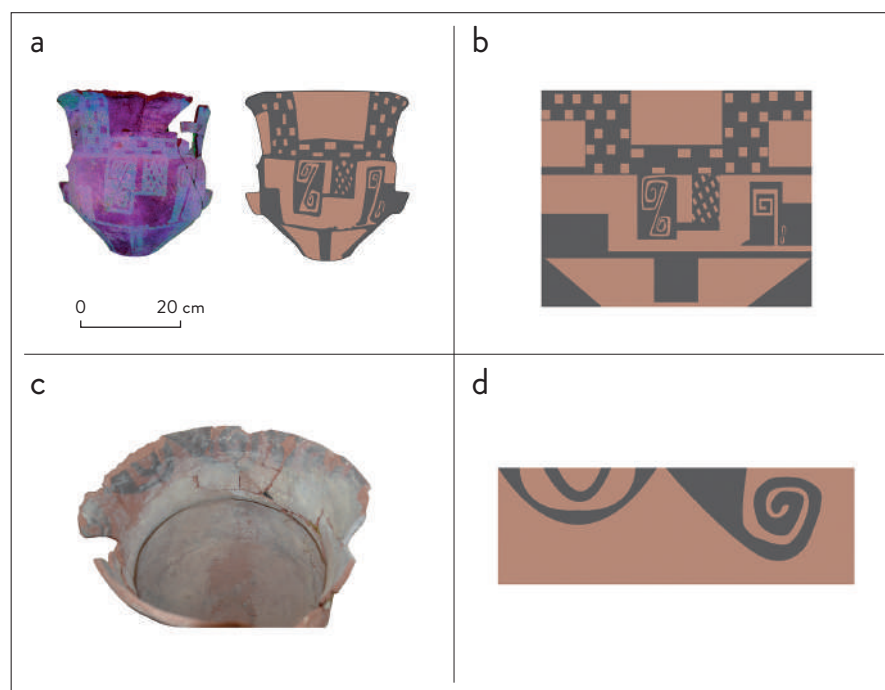


Figura 9: **a)** detalle de los motivos contrastados con DStretch, reconstrucción en color original; **b)** y **d)** representación en plano de la decoración en la cerámica Belén; **c)** detalle de la decoración interior. **Figure 9:** **a)** detail of motifs with DStretch contrasting, reconstruction of the original color; **b)** and **d)** unrolled rendering of decoration on Belén ceramic piece; **c)** detail of interior decoration.

intermedio, perteneciente al cuerpo, se representaron paneles con decoración dispuesta asimétricamente. En ellos aparecen motivos de espirales curvilíneas de trazado doble inverso, un rectángulo vertical con relleno

geométrico (rombos) y una voluta cuadrangular aislada (fig. 9b). En la cara interna del borde se identificaron volutas simples en transición lateral, alternadas con semicírculos concéntricos simples (fig. 9c y d).

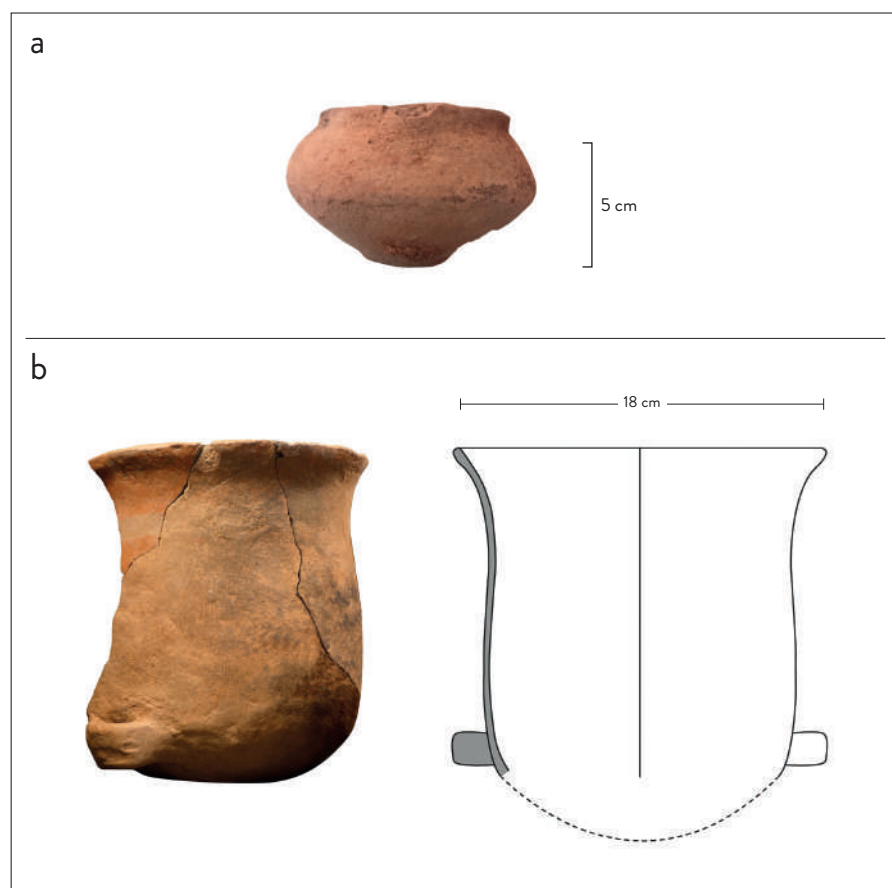


Figura 10. Formas identificadas de la cerámica Santa María: **a)** vaso; **b)** tinaja (fotografías de Vanessa Nieto). **Figure 10.** Santa María ceramic forms identified: **a)** cup; **b)** jar (photos by Vanessa Nieto).

Cerámica Santa María

Las cerámicas atribuidas al estilo santamariano constituyen un grupo diverso de formas y decoraciones relacionadas con los valles de Santa María y del Cajón, en Catamarca, y el valle Calchaquí, en Salta. Sin embargo, su distribución alcanza gran parte del NOA y se vincula con otros estilos, como Belén (Wynveldt et al. 2020) o San José (Palamarczuk et al. 2014). La característica más notoria de este estilo cerámico es su decoración compuesta de figuras negras y rojas pintadas sobre fondo blanquecino o ante. Sin embargo, se han registrado variaciones morfológicas y decorativas (Marchegiani et al. 2009; Nastri & Stern 2011; Greco 2014; Palamarczuk et al. 2014).

En el caso de ANS, la presencia de cerámicas con representaciones y formas típicas relacionadas con este estilo se hace evidente con la llegada de los inkas,

y en particular, el traslado de *mitmaqkunas* (Olivera & Vigliani 2000-2002). En este contexto, no es extraño que en CER I se hallaran piezas de este estilo, si bien no se trata de las vasijas decoradas más características, sino de un vaso libatorio (*sensu* Ambrosetti 1907) o vaso ventroso (*sensu* Bregante 1926). El objeto posee un borde entrante y apéndices sobre el labio, a juzgar por las improntas existentes, que posee una altura de 5,3 cm y diámetros de boca, base y máximo de 8 cm, 3 cm y 10 cm, respectivamente (fig. 10a). También se halló una tinaja bicolor de forma ovoide que se podría adscribir al estilo santamariano tipo C2, definido por Palamarczuk y colaboradores (2015), que tiene una altura estimada de 19,7 cm, con diámetros de boca y de cuerpo de 18 cm y 17,5 cm, en cada caso (fig. 10b). El resto del conjunto lo conforman 16 fragmentos con restos de pintura. En todos los casos las paredes tienen 0,55 cm de espesor en promedio.

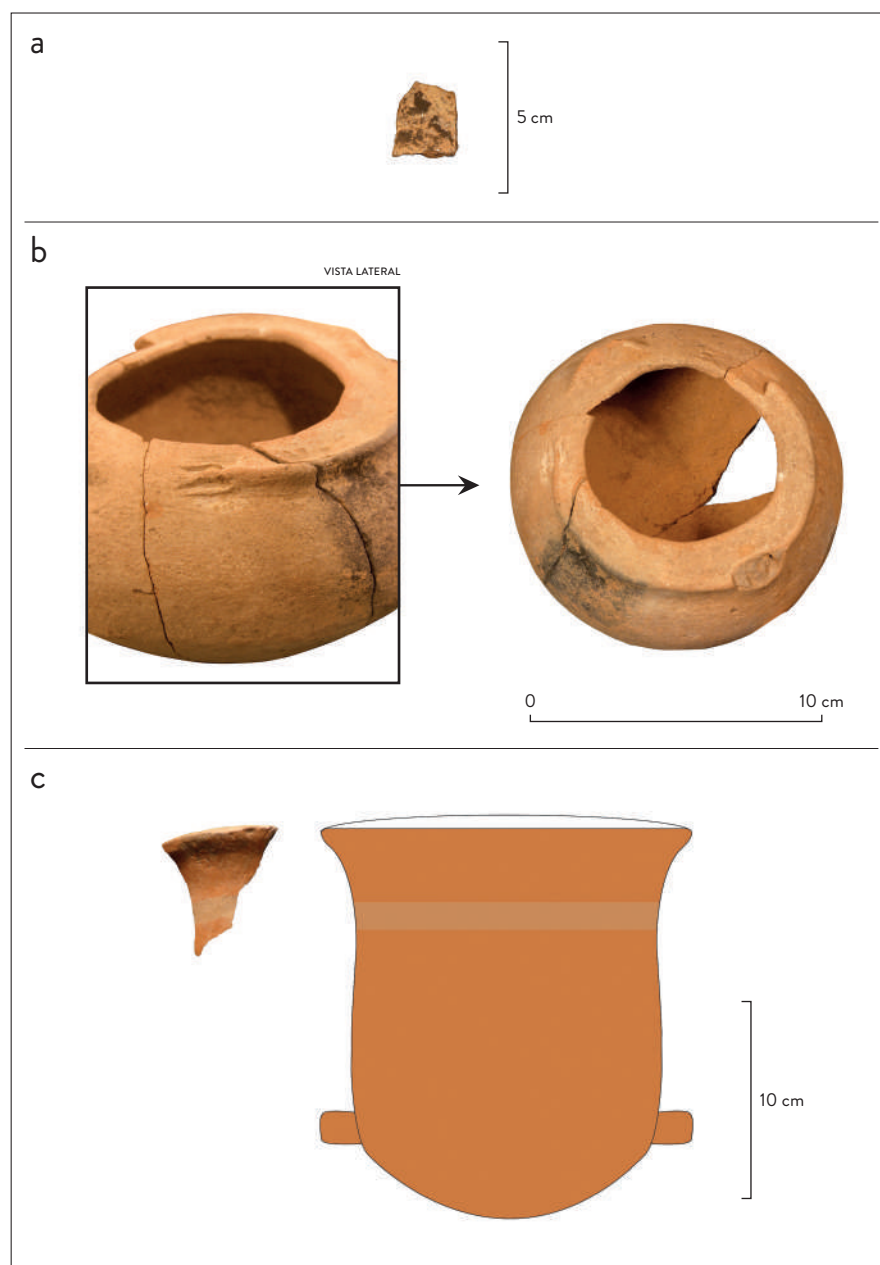


Figura 11: a) fragmento Santa María con pintura negra sobre ante; b) detalle del modelado en el vaso; c) baño de engobe rojo con franja horizontal en negativo en la tinaja (fotografías de Vanessa Nieto). **Figure 11:** a) sherd of a Santa María ceramic piece with black paint on ante; b) detail of molding on cup; c) red slip with horizontal band in negative on the jar (photos by Vanessa Nieto).

Los fragmentos presentan motivos de líneas muy deteriorados que se cruzan en negro sobre blanco y negro sobre ante (fig. 11a). El vaso libatorio no tiene pintura visible y está decorado con un par de brazos y manos esquemáticas en relieve a los lados de una posible cabeza zoomorfa o antropomorfa, y un mamelón enfrente a la misma (fig. 11b). Por su parte, la tinaja

fue recubierta con engobe rojo, del cual se conserva solo una zona, con una franja horizontal en negativo de color ante de base (fig. 11c). Piezas similares se hallaron en contextos funerarios del entorno del valle de Santa María, como El Chañar (Arocena et al. 1960), La Paya (Sprovieri & Dmitrenko 2020) o Andalgalá (Cometti et al. 2006).

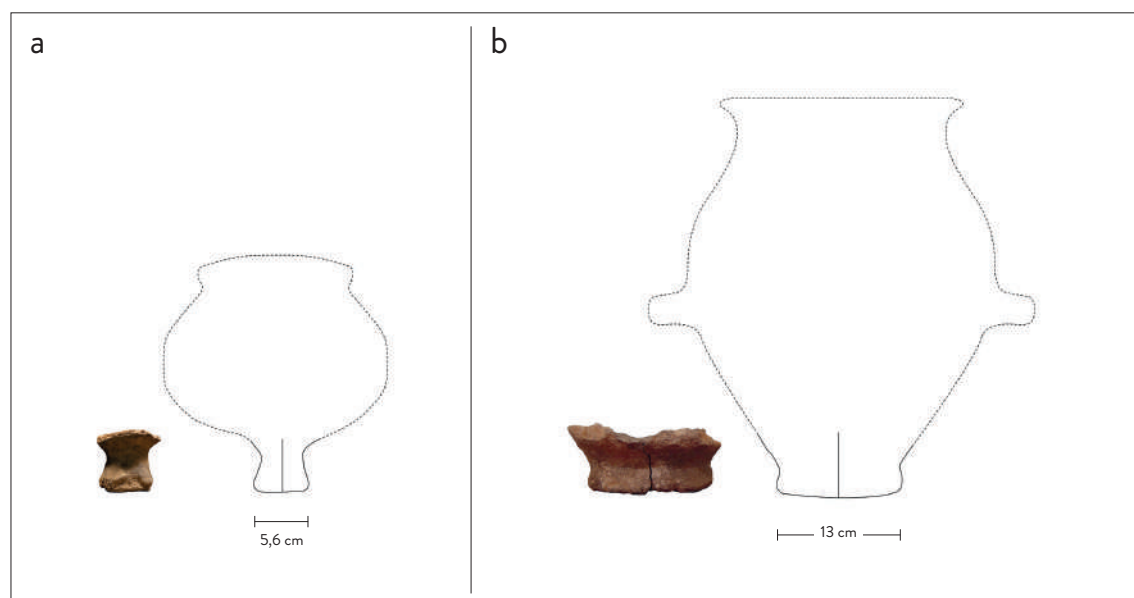


Figura 12. Formas identificadas de ollas Caspinchango: **a)** con pie de contorno complejo; **b)** con pie cilíndrico (Marchegiani 2011: fig. 6.2) (fotografías de Vanessa Nieto). **Figure 12.** Caspinchango pot forms identified: **a)** with complex foot; **b)** with cylindrical foot (Marchegiani 2011: fig. 6.2) (photos by Vanessa Nieto).

Cerámica Caspinchango

La cerámica conocida como Caspinchango fue caracterizada en contextos funerarios junto al río homónimo, en el departamento de Santa María, Catamarca (Lanzelotti 2014). Aunque cronológicamente se suele asociar con momentos hispano-indígenas, también aparece en contextos sin materiales de posconquista, como el sepulcro 63 de La Paya (Marchegiani 2011) y Tebenquiche TC39W2 (Lema 2004).

Este estilo comprende un conjunto específico de recipientes tipo olla, reconocibles por pastas con abundante mica y con base pedestal, conocidas localmente como ollita pie de compotera, con notorio punto de inflexión en la parte central del cuerpo (Baldini & Albeck 1983; Tarragó 1984). Se ha postulado que esta morfología puede ser rastreada desde formas típicamente inkas (Marchegiani 2011) y ha sido registrada en numerosos sitios del NOA, como el valle de Yocavil, el valle Calchaquí Norte, el bolsón de Andalgalá, el valle de Hualfín, Tinogasta (Marchegiani 2011) y Antofalla, en Antofagasta de la Sierra (Haber 1999; Lema 2004). Con respecto al ámbito de uso de estas ollas, son más

bien propias de entornos funerarios, aunque también aparecen en recintos domésticos y generalmente se encuentran en pares (Marchegiani 2011).

En CER I se identificaron dos pies o bases pedestal de diferentes morfologías, coincidentes con la variedad de formas descritas por Marchegiani (2011). Una de las bases (fig. 12a) corresponde al tipo denominado olla con pie de contorno complejo y presenta 5,6 cm de diámetro. La otra (fig. 12b) se clasificaría como olla con pie cilíndrico, tiene 13 cm de diámetro y el espesor de las paredes promedia los 0,86 cm. En ambos casos se trata de materiales de pastas gruesas, con inclusiones de mica, manufactura tosca y superficie alisada, sin decoración visible.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A partir del siglo XV, el NOA fue escenario de cambios radicales en los procesos de ocupación y reocupación de territorios, lo que promovió una reconfiguración de las relaciones sociales existentes. La expansión inka, y luego la española, generaron nuevos paisajes sociales

caracterizados por tensiones y negociaciones que modificaron la vida de las personas y su cultura material en diversos grados (Raffino 1981; D'Altroy et al. 1994; Williams 2008). Tanto por su cronología como por su ubicación geográfica, el entierro de CER I se emplaza en estas coyunturas históricas. Si bien el fechado disponible para este contexto (1507-1659 cal. DC) corresponde a tiempos de la conquista española en gran parte del NOA, cabe señalar que en la puna catamarqueña las prácticas prehispánicas estuvieron vigentes hasta épocas más tardías. Esta situación pudo haber sido favorecida, entre otras cuestiones, por la resistencia en los valles, que postergó el avance español a las tierras altas andinas e incentivó el movimiento de poblaciones hacia esta región (Quiroga 1999; Lema 2004). Ello concuerda con la evidencia del sitio, en el que, además de su cronología tardía, no se registran objetos coloniales. Todo el material hallado en el enterratorio es propio del repertorio inka y representa el nuevo paisaje social configurado por el imperio para administrar los territorios conquistados –incluso en regiones tan alejadas del Cusco, como la puna meridional argentina– mediante diversos mecanismos que permitieron la articulación de materialidades, personas y territorios.

Así, las comunidades integrantes del Tawantinsuyu dejaron su impronta en este paisaje, que fue objetivado por las acciones y la cultura material tanto de los nuevos como de los antiguos residentes, otorgándole sentido a partir de la transformación del entorno y la experiencia social (Soja 1971). Desde esta perspectiva, los distintos elementos tangibles y simbólicos generaron un espacio social compartido (Scaro 2019), que quedó particularmente señalado en lugares y eventos significativos, como los enterratorios y su parafernalia asociada.

Siguiendo esta idea, el conjunto cerámico de CER I da cuenta de dichas dinámicas, en la medida en que las representaciones y las formas de las vasijas conectan a los individuos allí inhumados con territorios disímiles y lejanos como el Cusco, el altiplano boliviano y jujeño, el valle de Santa María, las tierras bajas santiagueño-tucumanas y el valle de Hualfín (fig. 13). Ahora bien, no proponemos que estas fueran las áreas de procedencia de los objetos cerámicos de CER I. Consideramos que la diversidad de formas, colores, diseños decorativos y motivos evidencia la existencia de nuevas interacciones

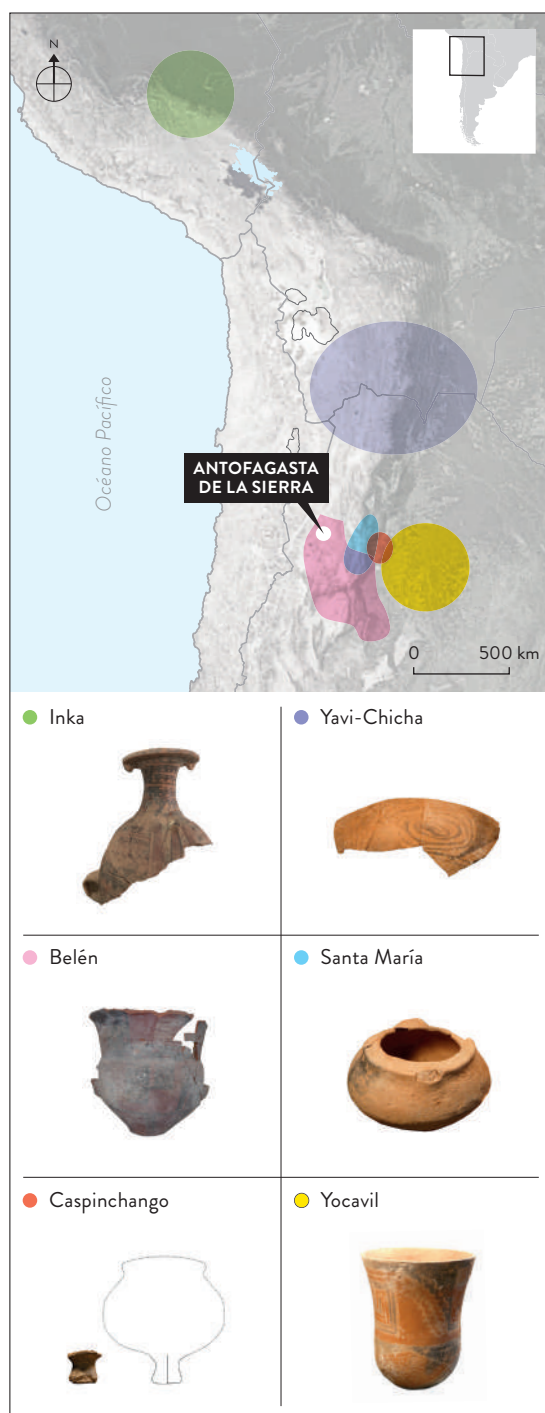


Figura 13. Territorios vinculados con las formas y los estilos cerámicos de CER I (fotografías de Vanessa Nieto y de los autores). **Figure 13.** Territories linked to CER I ceramic forms and styles (photos by Vanessa Nieto and the authors).

y formas de mirar, entender y relacionarse con el paisaje social en ANS para momentos inkas, construidas a partir de una pluralidad de objetos que evocan territorios distantes pero, a la vez, conectados por las estrategias expansionistas del imperio.

La cerámica cumplió un papel fundamental en las estrategias de control sobre los territorios anexados (Giovannetti 2015), al ser distribuida entre individuos destacados de las comunidades locales para su utilización en ceremonias de significación social propiciadas por los inkas, las cuales garantizarían la afiliación de los pobladores al nuevo régimen, generando alianzas y disponibilidad de mano de obra (Raffino 1981; D'Altroy et al. 1994; Cremonte & Williams 2007; Williams et al. 2009). La cerámica inkaica presente en CER I constituye el repertorio de mayor difusión en las áreas periféricas del Tawantinsuyu. Es el caso del aríbalo y la aysana, los cuales son imprescindibles como marcadores del vínculo con la élite cusqueña en los territorios provinciales (Bray 2004), aunque también cumplirían este papel los “estilos subordinados” (*sensu* Hayashida 1999) o “estilos prestigiosos” (Williams 2004) de otros grupos étnicos, resignificados a partir de su apropiación por parte de los inkas, como en este caso el Yocavil Polícromo, Yavi-Chicha, Santa María, Caspinchango y Belén.

El contexto funerario de CER I incluye una serie de objetos que permiten vislumbrar la complejidad de las estrategias utilizadas para administrar los territorios anexados. En este sentido, el conjunto cerámico Yocavil Polícromo es un ejemplo del movimiento de personas y objetos, propiciado por los intereses inkas. En su elaboración, habrían intervenido alfareros de las tierras bajas santiagueño-tucumanas, de acuerdo con el principal interés imperial asociado con la obtención de textiles (Lorandi 1984; Leiton 2010; Taboada et al. 2013). Tanto en este caso como en los demás, futuros análisis arqueométricos ayudarán a identificar posibles zonas de procedencia o incluso postular la producción de estos objetos a nivel local.

La distribución de la cerámica Yocavil Polícromo tiene un claro valor político (Lorandi 2004) y se integra en una región que articulaba asentamientos y redes de producción, circulación y consumo de objetos con carga simbólica (Taboada et al. 2013). Por ello, su registro en CER I indica la inclusión de ANS en estos nuevos escenarios políticos y económicos.

La presencia de cerámica Yavi-Chicha fuera del altiplano meridional se asocia con la movilización de elementos de prestigio por parte del inka en el NOA (Krapovickas 1981-1982; Raffino et al. 1986), facilitada por amplias redes de circulación regional conectadas por el caravaneo (Cremonte 2014; Otero 2015; Puente & Martel 2023), del que ANS definitivamente formó parte.

En el caso del conjunto santamariano, se hallaron en CER I tipos cerámicos vinculados con la ocupación inka, como los vasos libatorios, que presentan una distribución espacial muy concreta en los sectores medio y septentrional del valle Calchaquí (La Paya, Cachi, Molinos y El Churcal) (Raffino 1984). Su uso corresponde a funciones rituales asociadas al ceremonial funerario (Ambrosetti 1907) y su presencia podría deberse al traslado de *mitmaqkunas* que, en el caso de ANS, procederían de la zona valliserrana (Olivera & Vigliani 2000-2002).

La cerámica Caspinchango corresponde a épocas inkaicas y de contacto hispano-indígena en los valles mesotermiales, especialmente en Santa María, acompañando contextos funerarios (Marchegiani 2011). En CER I, la aparición de dos ollas con pie Caspinchango está asociada a prácticas funerarias inkas, sin incluir material español.

Por su parte, la cerámica Belén constituye un contrapunto con los objetos de concepción cusqueña y de los otros estilos regionales asociados a las políticas imperiales. En ANS, esta cerámica representa la continuidad de prácticas sociales y tradiciones materiales preexistentes a la expansión inka en esta región de la puna y su integración en la organización sociopolítica del Tawantinsuyu.

Este conjunto cerámico variado conduce a pensar en CER I como un nodo, en donde los objetos cerámicos reunidos reflejan la extensa red de relaciones que el Imperio inka construyó para llevar a cabo su estrategia de control en lugares alejados de la capital del Tawantinsuyu. Esta situación se asemeja a la de otras localidades de la región que registran estas nuevas relaciones, como el contexto ritual de Peña del Medio en Paicuqui (Cohen et al. 2020), o lugares de tránsito, como Aguas Calientes en el volcán Galán (Puente & Martel 2023).

En definitiva, todo el repertorio cerámico de CER I es testimonio de la presencia efectiva de la administración inka en ANS y evidencia la puesta en práctica de diversos

mecanismos utilizados a lo largo de las regiones conquistadas, que colaboraron para que el imperio articulara y reconfigurara los territorios anexados. Este panorama da cuenta de la capacidad inkaica para reunir diferentes materialidades que remiten a una diversidad de grupos y territorios distantes, y que legitiman su presencia. Son estos objetos los que propician desandar la trama de la reconfiguración del paisaje al conectar lugares y prácticas sociales (Acuto 1999, 2013), que reflejan las estrategias de expansión y conquista que solo fueron posibles de la mano del Tawantinsuyu.

AGRADECIMIENTOS A los equipos dirigidos por Patricia Escola y Daniel Olivera que participaron en la excavación y el estudio de los materiales. A Joaquín Dávalos, Valeria Palamarczuk y Mirta Lamarca por facilitarnos fotografías, bibliografía y comentarios. A la municipalidad de Antofagasta de la Sierra y a su comunidad, por el interés y colaboración permanente. También a los evaluadores, cuyas sugerencias mejoraron notablemente el artículo. A la memoria de Eladio Reales, que al encontrar este hallazgo mientras reformaba su vivienda, detuvo la obra y notificó a las respectivas autoridades y a los arqueólogos para que rescataran tan valioso testimonio de los antiguos habitantes de Antofagasta de la Sierra. Este trabajo se enmarca en los proyectos PIP 2021-2023 GI-11220200103166CO, PICT 2020-A-00703, y FILOCYT FC19-094.

NOTAS

¹ D-AMS 031804, óseo (colágeno), 313 ± 23 años AP, 1507-1585 años DC (49,1%) y 1619-1659 años DC (46,3%) (calibrado a dos sigmas con el software Calib 6.0.1 [Stuiver & Reimer 1993] y la curva SHCal13 [Hogg et al. 2013]).

REFERENCIAS

ACUTO, F. 1999. Paisajes cambiantes: la dominación Inka en el valle Calchaquí, Norte (Argentina). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 3: 143-157.
ACUTO, F. 2013. ¿Demasiados paisajes?: múltiples teorías o múltiples subjetividades en la arqueología del paisaje. *Anuario de Arqueología, Rosario* 5: 31-50.

ALCONINI, S. 2013. El territorio kallawayá y el taller alfarero de milliraya: evaluación de la producción, distribución e intercambio interregional de la cerámica inka provincial. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45 (2): 277-292.
ALCONINI, S. 2014. Producción y distribución del estilo cerámico Inka Taraco Polícromo: Milliraya y Charazani en perspectiva. En *Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes (siglos XV-XVII)*, C. Rivera, ed., pp. 177-196. La Paz: IFEA-Plural Editores.
AMBROSETTI, J. 1907. Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya (valle Calchaquí-provincia de Salta). Campañas de 1906 y 1907. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 8: 5-534.
ANGIORAMA, C., M. PÉREZ & M. BECERRA 2017. Moreta, "pueblo de yndios chichas y tambo del ynga" (puna de Jujuy, Argentina). *Estudios Atacameños* 55: 163-181.
AROCENA, M., G. GASPARI & P. PETRUZZI 1960. Caspinchango. En *Investigaciones Arqueológicas en el valle de Santa María*, E. Cigliano, ed., pp. 81-109. Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
ÁVILA, F. 2008. Un universo de formas, colores y pinturas. Caracterización del estilo alfarero yavi de la puna nororiental de Jujuy. *Intersecciones en Antropología* 9: 197-212.
ÁVILA, F. 2009. Interactuando desde un estilo. Variaciones en la circulación espacial y temporal del estilo alfarero Yavi. *Estudios Atacameños* 37: 29-50.
BALDINI, L. & M. ALBECK 1983. La presencia hispana en algunos cementerios del valle de Santa María, Catamarca. En *Presencia hispánica en la arqueología argentina*, E. Morresi & R. Gutiérrez, eds., vol. 2, pp. 549-566. Resistencia: Museo Regional de Antropología Juan Martinet- Universidad Nacional del Nordeste.
BALFET, H., M. FAUVET & S. MONZÓN 1992. *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. México DF: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
BASILE, M. 2013. Imágenes en cerámica de la región de Fiambalá (Catamarca, Argentina). Cambios y continuidades entre los siglos IV y XV. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45 (4): 581-597.
BASILE, M. & N. RATTO 2023. Calibrando un mundo negro sobre rojo. Análisis visual, morfo-técnico y temporal de la cerámica Belén de la región de Fiambalá (Catamarca, siglos XIII-XV). *Relaciones* 48 (NE1): 218-241.

- BRAY, T. 2003. Inka Pottery as Culinary Equipment: Food, Feasting, and Gender in Imperial State Design. *Latin American Antiquity* 14 (1): 3-28.
- BRAY, T. 2004. La alfarería imperial Inka: una comparación entre la cerámica estatal del área de Cuzco y la cerámica de las provincias. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 365-374.
- BREGANTE, O. 1926. *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía.
- COHEN, L., A. PONCE & V. PUENTE 2020. Al ritmo del sol, bajo la tutela de los ancestros: performance ritual en la Peña del Medio durante el Tardío-Inca, Paicuqui (Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca). *Revista Chilena de Antropología* 42: 190-217.
- COLOCA, F. & G. LÓPEZ 2023. Minería prehispánica en el Noroeste Argentino: turquesas, martillos y yunques en la Cuenca de Ratones, puna de Salta. *Comechingonia, Revista de Arqueología* 27 (2): 161-181.
- COMETTI, J., L. GONZÁLEZ, M. GORETTI, N. KRISCAUTZKY, A. LLAMAZARES & C. MARTÍNEZ 2006. *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Ceppa Ediciones.
- CREMONTE, M. 2014. Yavi-Chicha and the Inka Expansion: A Petrographic Approach. *Antiquity* 88: 1261-1274.
- CREMONTE, M. & V. WILLIAMS 2007. La construcción social del paisaje durante la dominación Inka en el Noroeste Argentino. En *Procesos sociales prehispánicos en el sur andino. La vivienda, la comunidad y el territorio*, A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, eds., pp. 207-236. Córdoba: Editorial Brujas.
- D'ALTROY, T. 1992. *Provincial Power in the Inka Empire*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- D'ALTROY, T., A. LORANDI & V. WILLIAMS 1994. Producción y uso de cerámica en la economía política Inka. En *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, I. Shimada, ed., pp. 395-441. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DE LA FUENTE, G. 2007. *Producción y tecnología cerámica en Batungasta. Estandarización, especialización y procedencia (valle de Abaucán, depto. Tinogasta, pcia. de Catamarca, Argentina)*. Tesis de Doctorado en Arqueología, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- DOBRES, M. & C. HOFFMAN 1994. Social Agency and the Dynamics of Prehistoric Technology. *Journal of Archaeological Method and Theory* 1 (3): 211-258.
- ECHENIQUE, E., A. NIELSEN, F. ÁVILA, F. HAYASHIDA, M. URIBE & W. GILSTRAP 2021. Interregional Interactions Across the Southern Andes: Yavi-Chicha Ceramic Circulation in Northern Chile During the Late Pre-Hispanic Periods. *Archaeological and Anthropological Sciences* 13: 212.
- ELÍAS, A. 2017. La Alumbra y Campo Cortaderas: contribuciones desde las técnicas líticas a la complejidad social, política y económica Tardía en Antofagasta de la Sierra. *Andes* 28 (1): 1-30.
- FEELY, A. & N. RATTO 2013. Cálculo del número mínimo de vasijas y recolección superficial: criterios metodológicos y análisis de casos del oeste tinogasteño (Catamarca). *Andes* 24 (2): 425-445.
- GARCÍA, A., R. MORALES & P. OCHOA 2021. Radiocarbon Chronology of the Inca Expansion in Argentina. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología* 42: 51-83.
- GENTILE, M., P. TCHILINGUIRIAN & D. OLIVERA 2023. Mapeo digital de un paisaje agrícola del período Tardío (1000-600 AP) (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 54 (4): 613-634.
- GIOVANNETTI, M. 2015. *Agricultura, regadío y mollienda en una capital Inkaica. Los sitios El Shincal y Los Colorados, Noroeste Argentino*. Oxford: British Archaeological Reports.
- GONZÁLEZ, L. & M. TARRAGÓ 2005. Vientos del sur: el valle de Yocavil (Noroeste Argentino) bajo la dominación Inkaica. *Estudios Atacameños* 29: 67-95.
- GONZÁLEZ, P. 2013. *Arte y cultura diaguita Chilena. Simetría, simbolismo e identidad*. Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología.
- GRECO, C. 2014. La cronología del valle de Yocavil. Escalas, datos y resultados. *Arqueología* 20 (3): 11-37.
- HABER, A. 1999. Caspinchango, la ruptura metafísica y la cuestión colonial en la arqueología sudamericana: el caso del Noroeste Argentino. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 3: 129-141.
- HAYASHIDA, F. 1994. Producción cerámica en el imperio Inka: una visión global y nuevos datos. En *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica*, I. Shimada, ed., pp. 443-475. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- HAYASHIDA, F. 1999. Style, Technology, and State Production: Inka Pottery Manufacture in the Leche Valley, Peru. *Latin American Antiquity* 10 (4): 337-352.
- HOGG, A., Q. HUA, P. BLACKWELL, M. NIU, C. BUCK, T. GUILDERSON, T. HEATON, J. PALMER, P. REIMER, R. REIMER, C. TURNEY & S. ZIMMERMAN 2013. SHCal13 Southern Hemisphere Calibration, 0-50,000 Years Cal. BP. *Radiocarbon* 55 (4): 1889-1903.
- INGOLD, T. 1990. Society, Nature and the Concept of Technology. *Archaeological Review from Cambridge* 9 (1): 5-17.
- INGOLD, T. 1993. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology* 25: 152-174.
- KILLIAN, V., J. GRANT, P. MORALES, E. CIENFUEGOS, F. OTERO, M. PÉREZ & D. OLIVERA 2021. Using Stable Isotope Analysis to Explore the Local Impact of the Inka Empire in the Southern Argentinian Puna. *Antiquity* 95 (383): 1248-1264.
- KRAPOVICKAS, P. 1977. Arqueología de Cerro Colorado (departamento de Yavi, provincia de Jujuy, República Argentina). *Obra del Centenario del Museo de La Plata* 2: 123-148.
- KRAPOVICKAS, P. 1981-1982. Hallazgos incaicos en Tilcara y Yacoraite (una reinterpretación). *Relaciones* 14 (2): 67-80.
- LANZELOTTI, S. 2014. Localización geográfica y emplazamiento de los "cementeros", "yacimientos" y "poblados" de Caspinchango. *Estudios Sociales del NOA* 14: 129-149.
- LEITON, D. 2010. *Vasijas como lugares, estilos como paisajes: identidades plásticas, modos de aprovisionamiento y experiencias de consumo en la historia social de objetos de estilo Yokavil*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- LEMA, C. 2004. *Tebenquiche Chico en los siglos XVI y XVII*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- LORANDI, A. 1984. Soñocamayoc. Los olleros del Inka en los centros manufactureros del Tucumán. *Revista del Museo de La Plata* 62 (8): 303-327.
- LORANDI, A. 2004. Silencios, mentiras y... ¿verdades? en el análisis de los juicios de residencia. *Historia Indígena* 8: 27-39.
- MALPASS, M. & S. ALCONINI 2010. An Archaeological Perspective on the Inka Provincial Administration from the South Central Andes. En *Distant Provinces in the Inka Empire: Toward a Deeper Understanding of Inka Imperialism*, M. Malpass & S. Alconini, eds., pp. 44-74. Iowa: University of Iowa Press.
- MARCHEGANI, M. 2011. *Las formaciones sociales de Yocavil durante la dominación Inca y la conquista española. Contacto, conflicto, persistencia y transformaciones (siglos XV-XVII DC)*. Tesis de Doctorado en Arqueología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- MARCHEGANI, M., V. PALAMARCZUK & A. REYNOSO 2009. Las urnas Negro sobre Rojo tardías de Yocavil (Noroeste Argentino). Reflexiones en torno al estilo. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1): 69-98.
- NASTRI, J. & L. STERN 2011. Lo mismo, lo otro, lo análogo. Cosmología y construcción histórica a partir del registro iconográfico santamariano. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16 (2): 27-48.
- OLIVERA, D. 1988. La opción productiva: apuntes para el análisis de sistemas adaptativos de tipo formativo en el Noroeste Argentino. En *Precirculados de las ponencias científicas presentada a los simposios del IX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, L. Borrero & J. Lanata, coords., pp. 83-101. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- OLIVERA, D. 1991. La ocupación Inca en la puna meridional argentina: departamento de Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Comechingonia, Revista de Arqueología* 9: 33-72.
- OLIVERA, D. & S. VIGLIANI 2000-2002. Proceso cultural, uso del espacio y producción agrícola en la puna meridional argentina. *Cuadernos del INAPL* 19: 459-481.
- ORTON, C., P. TYERS & A. VINCE 1997. *La cerámica en arqueología*. Barcelona: Crítica.
- OTERO, C. 2015. Distribución y consumo de cerámica Inca en el Pucará de Tilcara y Quebrada de Humahuaca, Argentina). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 47 (3): 401-414.
- PÁEZ, M. 2014. Sincretismo e ideología en la cerámica del noroeste argentino. *Kaypunku, Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* 1: 9-24.
- PALAMARCZUK, V., A. ÁLVAREZ & M. GRIMOLDI 2014. La alfarería de inicios del segundo milenio en Yocavil. El "problema San José" y las tipologías cerámicas. *Arqueología* 20 (3): 83-106.
- PALAMARCZUK, V., A. ÁLVAREZ & M. GRIMOLDI 2015. Repensando una época. Aproximación semiótica a

- los estilos alfareros de inicios del Período Tardío en Yocavil por medio del caso Lorohuasi. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20: 23-55.
- PÉREZ, M., A. CLUR, P. MIRANDA & D. OLIVERA 2023. Resultados iniciales del análisis del primer enterratorio inkaico contextualizado en Antofagasta de la Sierra (puna meridional argentina). *Relaciones* 48 (NE1): 107-129.
- PPAFFENBERGER, B. 1992. Social Anthropology of Technology. *Annual Review of Anthropology* 21: 491-516.
- PORTO, Y. 2000. *Medidas urgentes de conservación en intervenciones arqueológicas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- PRIETO, C. & V. TOBAR 2017. Interacciones y lenguajes visuales en la cerámica local de los períodos inka y colonial (centro oeste argentino). *Estudios Atacameños* 55: 135-161.
- PUENTE, V. 2010. *Prácticas de producción alfarera en el valle del Bolsón (Belén, Catamarca)*. *Materias primas y modos de hacer ca. 900-1600 DC*. Tesis de Doctorado en Arqueología, Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PUENTE, V. & A. MARTEL 2023. Cerámica internodal: aportes a las interacciones entre la puna meridional y los valles calchaquíes (Argentina). *Latin American Antiquity* 34 (3): 569-588.
- QUIROGA, L. 1999. La construcción de un espacio colonial: paisaje y relaciones sociales en el antiguo Valle de Cotahau (Provincia de Catamarca, Argentina). En *Sed Non Satiata. Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea*, A. Zarankin & F. Acuto, eds., pp. 273-287. Buenos Aires: Ediciones del Tridente.
- RAFFINO, R. 1981. *Los inkas del Kollasuyu. Origen, naturaleza y transfiguraciones de la ocupación inka en los Andes meridionales*. La Plata: Ramos Americana.
- RAFFINO, R. 1984. Excavaciones en El Churcal (valle Calchaquí, República Argentina). *Revista del Museo de La Plata* 8 (59): 223-263.
- RAFFINO, R. & M. CIGLIANO 1973. La Alumbreira: Antofagasta de la Sierra. Un modelo de ecología cultural prehispánica. *Relaciones* 7: 241-258.
- RAFFINO, R., R. ALVIS, D. OLIVERA & J. PALMA 1986. La instalación Inka en la sección andina meridional de Bolivia y extremo boreal de Argentina. *Comechingonia* 4 (NE): 63-131.
- RAFFINO, R., C. VITRY & D. GOBBO 2004. Inkas y chichas: identidad, transformación y una cuestión fronteriza. *Boletín de Arqueología PUCP* 8: 247-265.
- SALMINCI, P. 2015. Simetría y diferenciación espacial. Los edificios de La Alumbreira. Antofagasta de la Sierra. *Arqueología* 21 (1): 89-114.
- SCARO, A. 2019. La configuración espacial de El Poblado como una aproximación a la organización social preinkaica (quebrada de Humahuaca, Argentina). *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología* 34: 93-118.
- SEMPÉ, M. 1999. La cultura Belén. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, vol. 2, pp. 250-258. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- SERRANO, A. 1958. *Manual de la cerámica indígena*. Córdoba: Editorial Assandri.
- SOJA, E. 1971. *The political Organization of Space*. Washington DC: Association of American Geographers.
- SPROVIERI, M. & L. DMITRENKO 2020. Colecciones antiguas, miradas actuales. Aportes del estudio de la colección La Paya en el Museo de Antropología y Etnografía "Pedro El Grande" (MAE-RAS) de San Petersburgo, Rusia. *Revista del Museo de La Plata* 5 (1): 229-311.
- STUIVER, M. & P. REIMER 1993. Extended ^{14}C Data Base and Revised CALIB 3.0 ^{14}C Age Calibration Program. *Radiocarbon* 35 (1): 215-230.
- TABOADA, C., C. ANGIORAMA, D. LEITON & S. LÓPEZ 2013. En la llanura y los valles. Relaciones entre las poblaciones de las tierras bajas santiagueñas y el estado inca: materialidades, elecciones y repercusiones. *Intersecciones en Antropología* 14: 137-156.
- TARRAGÓ, M. 1984. El contacto hispano-indígena: provincia de Chicon. *Runa* 14: 143-185.
- TARRAGÓ, M., M. MARCHEGIANI, V. PALAMARCZUK & A. REYNOSO 2017. Presencia del Inca en Yocavil (Catamarca, Argentina). Integración en la diversidad. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 22 (1): 95-117.
- URIBE, M. & C. AGÜERO 2005. Aproximaciones a la puna de Atacama y la problemática Yavi. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, M. Soto & M. Massone, eds., pp. 283-291. Concepción: Museo de Historia Natural de Concepción-Escaparate Ediciones.
- URIBE, M., L. ADÁN & C. AGÜERO 2004. Arqueología de los períodos Intermedio Tardío y Tardío de San



- Pedro de Atacama y su relación con la cuenca del río Loa. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36: 943-956.
- WILLIAMS, V. 2000. El imperio Inka en la provincia de Catamarca. *Intersecciones en Antropología* 1: 55-78.
- WILLIAMS, V. 2004. Poder estatal y cultura material en el Kollasuyu. *Boletín de Arqueología PUCP* 8: 209-245.
- WILLIAMS, V. 2008. Espacios conquistados y símbolos materiales del Imperio Inca en el Noroeste Argentino. En *Lenguajes visuales de los Incas*, P. González & T. Bray, eds., pp. 47-70. Oxford: Archaeopress.
- WILLIAMS, V. & M. CASTELLANOS 2014. Paisajes, materialidad y memoria social en el valle Calchaquí medio. *Revista de la Escuela de Historia* 13 (2): 1-27.
- WILLIAMS, V., M. VILLEGAS, M. GHEGGI & M. CHAPARRRO 2005. Hospitalidad e intercambio en los valles mesotermiales del Noroeste Argentino. *Boletín de Arqueología PUCP* 9: 335-373.
- WILLIAMS, V., C. SANTORO, J. GORDILLO & A. ROMERO 2009. Mecanismos de dominación inka en los valles occidentales y Noroeste Argentino. *Andes* 7: 615-694.
- WYNVELDT, F. & M. IUCCI 2009. La cerámica Belén y su definición a través de la historia de la arqueología del NOA. *Relaciones* 34: 275-296.
- WYNVELDT, F., B. BALESTA, M. IUCCI, M. VALENCIA & G. LORENZO 2017. Late Chronology in Hualfin Valley (Catamarca, Argentina): A Revision from 14C Dating. *Radiocarbon* 59 (1): 91-107.
- WYNVELDT, F., M. IUCCI & M. FLORES 2020. Relaciones interregionales en la red del paisaje Tardío del valle de Hualfin (Belén, Catamarca). *Comechingonia, Revista de Arqueología* 24 (3): 111-139.



Ese asunto de *volver*: producción y significación en el arte rupestre de Cueva de las Manos, Patagonia meridional andina

On the question of returning: production and meaning in the rock art of Cueva de las Manos, southern Andean Patagonia

Carlos Aschero^A & Patricia Schneier^B

Recibido:
noviembre 2021.

Aceptado:
julio 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

El arte rupestre de Cueva de las Manos se presenta como un gran palimpsesto visual; una cantidad de imágenes superpuestas que, desde 1973, junto con Carlos J. Gradín, hemos tratado de separar en tiempos y estilos diferentes. Nos centramos aquí en los estilos más tempranos que muestran escenas de caza colectiva, grandes guanacos preñados, negativos de manos y algunos signos geométricos. Buscamos interpretar los factores que incidieron en ese *volver* a pintar allí, repetidamente, en un lapso de 2600 años, encima de las imágenes visuales preexistentes, pero sin taparlas ni obliterarlas. Encontramos que esos factores fueron: el retorno frecuente a un sector del paisaje arqueológico creado en el entorno oeste de Cueva de las Manos para la caza del guanaco; el actuar esas escenas de caza colectiva con un sentido didáctico; el uso de algunas de las imágenes presentes en las escenas de esta cueva como *markas* territoriales en sitios cercanos o distantes con buena oferta de recursos; la práctica reiterada, a través del tiempo, de la imposición de manos para dejar sus negativos, y finalmente, el operar de ese corpus iconográfico total, allí existente, como un archivo de la memoria colectiva. Todos estos son considerados factores válidos a tener en cuenta en ese asunto del *volver*, tanto en tiempos seculares como rituales.

Palabras clave: arte rupestre, escenas de caza, cazadores recolectores, Patagonia meridional, Cueva de las Manos.

ABSTRACT

The rock art of Cueva de las Manos presents itself as a large visual palimpsest, a collection of superimposed images. Since 1973, together with Carlos J. Gradín, we have been trying to separate them into periods and styles. Our focus here is on the earlier styles, with scenes of collective hunting, large pregnant guanacos, hand negatives, and some simple geometric shapes. We try to interpret the factors that could have influenced the decision to return to the cave, over a period of 2600 years, to paint over pre-existing images, without covering them up or erasing them. We find that these factors were: the frequent return to hunt guanacos in certain places of the archaeological landscape created in the western area of Cueva de las Manos; the didactic function of each style of collective hunting scenes; the use of some of the images as territorial marks in places near or far, with a good supply of resources; the presence of hand negatives as signs of identity and lineage; the way this iconographic corpus functions as an archive of collective memory. In both secular and ritual times, these are interesting factors to consider in the question of return.

Keywords: Rock art, hunting scenes, hunter-gatherers, southern Patagonia, Cueva de las Manos.

^A Carlos Aschero, Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de Tucumán FFCNE UML-UNT; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET. ORCID: 0000-0001-9872-9438.
E-mail: ascherocarlos@yahoo.com.ar

^B Patricia Schneier, Asesora del Complejo Museístico de Perito Moreno, Santa Cruz. ORCID: 0000-0003-0071-5455.
E-mail: patschneier@gmail.com

A la memoria de Carlos J. Gradín

INTRODUCCIÓN

La Cueva de las Manos, ubicada en la Patagonia meridional andina, está en la lista UNESCO del Patrimonio de la Humanidad y acrecienta cada vez más su atracción hacia visitantes de distintos orígenes. Quienes observan las pinturas rupestres allí presentes tienen la imagen de un extenso palimpsesto visual, conformado por numerosos negativos de manos, una gran cantidad de representaciones de guanacos, algunas pocas figuras humanas y otras de seres imaginarios, con mucho de animal y algo de humano (fig. 1a y b). Las imágenes se suceden en un recorrido de algo más de 320 metros lineales entre los sitios I y IV, donde se pueden apreciar varias representaciones superpuestas, en colores distintos, donde cada uno de ellos corresponde a una época diferente en la producción de las pinturas. Los tiempos que se han tratado de desentrañar desde la arqueología ubican a los primeros que realizaron estas pinturas en cazadores-recolectores que llegaron e hicieron uso del sitio hacia los 9400 años AP (Gradín et al. 1976, 1979; Podestá et al. 2005).

Lo cierto es que, en el lapso de tiempo que va desde el año 9400 al 6800 AP hay unos 2600 años de variados

estilos, diferenciados por su coloración y por patrones disímiles de representación del guanaco o de la figura humana, tal como fueron descritos por Carlos Aschero (2012, 2018). Se trata, entonces, de un período en que el sitio fue recurrentemente utilizado, en un intermitente volver a pintar sobre lo que ya existía, aunque respetando la visión de las figuras preexistentes. Sería plausible pensar que, para los autores de esas últimas pinturas, quienes llevaron a cabo las primeras no tenían rostro, pero sí presencia a través de sus imágenes visuales, en la memoria colectiva de esa sociedad.

SUPERPOSICIONES, ESTILOS Y CRONOLOGÍAS

Nuestra área de estudio es Cueva de las Manos, ubicada en la Patagonia meridional argentina, al este de la cordillera de los Andes (fig. 2a) y comprende un complejo de sitios de arte rupestre. En el relevamiento inicial de los sitios II a IV se documentaron y ficharon 167 superposiciones de motivos, que luego fueron seriadas. Se entiende por superposición al cubrimiento parcial o total de una figura por otra posterior, en la que la original puede estar visible o no (Motta 2019). Esa seriación cromática original proporcionó una cronología relativa (Gradín et al. 1976: 209), coincidente tanto en la

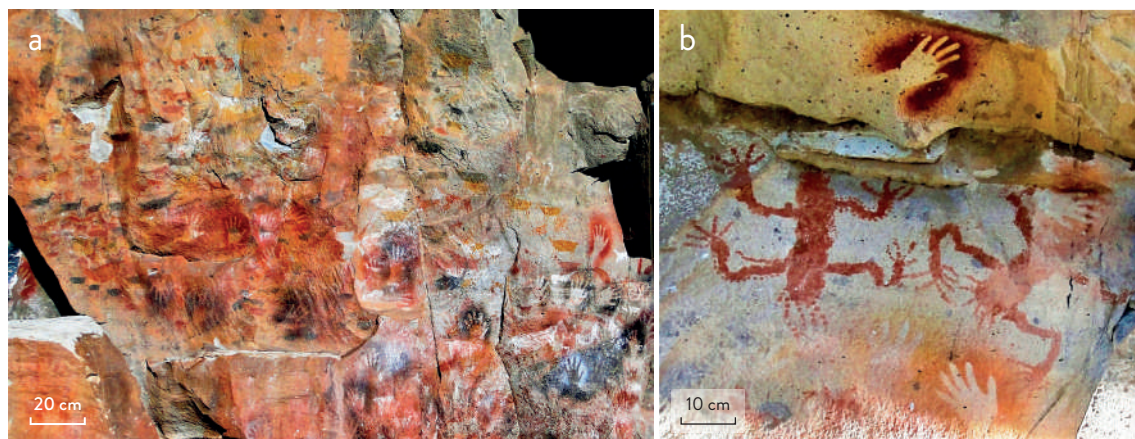


Figura 1. Cueva de las Manos, en el alto río Pinturas I (en adelante, ARP I): **a)** vista general del Paredón de las Escenas (PDLE); **b)** panel de zooantropomorfos, sitio II (salvo en los casos señalados, esta y las siguientes fotografías, mapas y dibujos son de los autores). **Figure 1.** Cueva de las Manos in upper Pinturas river I (hereafter, ARP I): **a)** general view of the Paredón de las Escenas (PDLE); **b)** zooanthropomorphic panel, site II (except where noted, this and the following photographs, maps and drawings are by the authors).

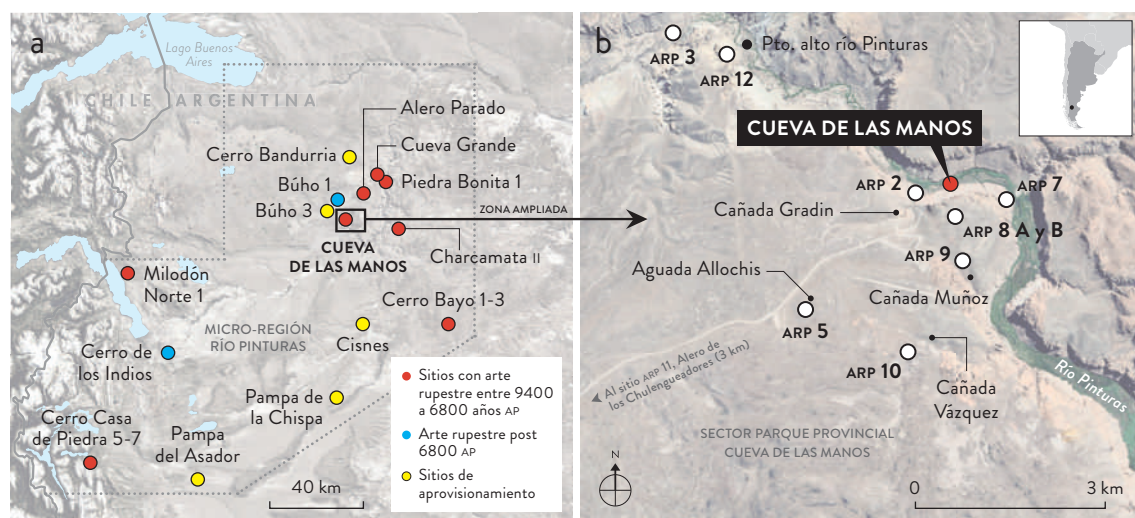


Figura 2: a) mapa del área de estudio sobre la base de la carta topográfica IGM 1:100000, lago Buenos Aires; b) Cueva de las Manos (ARP I) y sitios cercanos. **Figure 2:** a) map of the study area based on the IGM 1:100000 topographic chart, lake Buenos Aires; b) Cueva de las Manos (ARP I) and nearby sites.

seriación de los negativos de manos como en las escenas de caza colectiva (tabla 1). Pudo apreciarse cómo en el llamado Paredón de las Escenas (en adelante, PDLE) del sitio II, las pinturas monocromas se encontraban acompañadas por negativos de manos del mismo color, mostrándose que ellas se integraron originalmente como parte de las escenas. Esa seriación cromática fue validada posteriormente, aplicando la matriz de Harris (Harris & Gunn 2017) en fotografías de alta resolución, correspondientes a una muestra de tres paneles del sitio II de Cueva de las Manos, en un trabajo en curso (tabla 3b). También ha sido publicada recientemente para el sitio Cerro de los Indios 1, en la misma área del río Pinturas (Papú 2023).

En 1976, Gradín y colaboradores propusieron que la seriación de colores ocre-negro-rojo permitía separar tres momentos de las escenas de caza, agrupados dentro de lo que se llamó el grupo estilístico Escenas A. Pero a partir del 2010, Aschero fue observando, durante sus relevamientos, cómo algunos patrones de guanacos –característicos de cada una de las escenas– aparecían replicados en sitios del Parque Nacional Perito Moreno –sitios Cerro Casa de Piedra 5 y 7– y en otros del mismo río Pinturas, como Piedra Bonita 1, Charcamata II y Alero Parado 1 (fig. 2a). Esto indicaba que los distintos momentos del grupo estilístico Escenas A mostraban tener, en la reproducción de esos patrones, expresiones

espaciales y específicas. Entonces, se propuso entender las series ocre, negra y roja, más una blanca –que se agregó a la seriación original–, como estilos diferentes (Aschero 2012, 2018). Eran conjuntos de representaciones monocromáticas que respondían a un modo específico de producción, hechos por la mano de uno o más artífices, que se reproducían en diversos sitios de la movilidad estacional de una determinada banda cazadora-recolectora. Dichos sitios, además, mostraban ocupaciones con cronologías semejantes y conjuntos de artefactos óseos y de piedra tallada similares (Aschero 2012; Aschero et al. 2005).

Los vestigios arqueológicos –pigmentos minerales, un útil de piedra tallada impregnado de la mezcla colorante ocre y un cristal de yeso– recuperados en el primer nivel de ocupación de Cueva de las Manos, capa 6, en la base de la excavación publicada en 1976, indicaban que la serie cromática ocre podía asociarse a ese mismo nivel. La mezcla pigmentaria tenía una composición semejante a la analizada en las pinturas ocre del techo del alero excavado, que incluía yeso pulverizado y calentado –para hacerle perder moléculas de agua– a fin de que sirviera como mordiente para el colorante en la pared (Iníñiguez & Gradín 1977; Wainright et al. 2002). Esos hallazgos y la composición semejante permitieron relacionarlos con la cronología absoluta establecida para un fogón próximo (capa 6 media) datado en 9320 ± 90 años AP (CSIC-138)

(Gradin et al. 1976). Esto significa que las pinturas de la serie ocre pudieron realizarse en el lapso del 9410 al 9230 años AP, aplicando un sigma de la datación C¹⁴.

Excavaciones posteriores realizadas en 2015 al pie del PDLE permitieron afinar esa cronología para las series cromáticas posteriores, negra y roja. Manchas de pintura negra, provenientes de uno de los negativos de manos, que acompañaban una escena de caza en este mismo color, teñían el piso de roca en la base del sitio excavado. Dos fogones ubicados estratigráficamente por encima de esas manchas datan alrededor de 9000 y 8900 años AP (LP-3394, 9030 ± 100 años AP; LP-3388, 8890 ± 120 años AP) (Aschero et al. 2019). Consecuentemente, la serie negra de las escenas podía ubicarse en un momento anterior a esas dataciones (9010-8930 años AP). Pero esos dos fogones y un tercero, estratigráficamente por encima y datado en aproximadamente 7700 años AP (LP-3378, 7710 ± 80 años AP), estaban específicamente dedicados a alterar térmicamente los pigmentos ocres para obtener rojos, algo constatado en Cerro Casa de Piedra 5, donde este fenómeno ya fue documentado mediante la goethita (Aschero 1983-1985; Rial & Barbosa 1983-1985). Este nuevo dato permitió ubicar las escenas de las series roja y rojo-violáceo o carmín con posterioridad a las negras, en el lapso entre 9010-8930 y 7790-6930 años AP. A través de esos estudios previos pudo comprobarse que, a partir de un pigmento inicial puro como la goethita ocre, tratado con temperatura, se dispuso del color utilizado en cada una de las escenas de caza –ocre, negro, rojo, carmín o rojo-violáceo o carmín– en tiempos distintos (Iníiguez & Gradin 1977; Aschero 1983-1985; Wainwright et al. 2002).

Esas tres escenas, correspondientes a los estilos Escenas A2 (serie negra), Escenas A3 (serie roja) y Escenas A4 (serie roja-violácea o carmín) (Aschero 2012), se habrían pintado en un momento anterior a Escenas A5 (serie blanca) que, por las superposiciones registradas en el mismo PDLE, serían las últimas realizadas después de ese lapso (Aschero et al. 2019).

Entonces, según las dataciones disponibles, los estilos Escenas A1 (serie ocre) y A2 (serie negra), que se les superponen, habrían sido realizados en el período comprendido entre los años 9400-9300 y 9000-8900 AP; mientras que A2 (serie roja) y A3 (serie rojo-carmín) que se le superpone, se hicieron en el lapso de 9000-8900 a 7700 años AP aproximadamente. La serie blanca

del estilo Escenas A5, que se superpone a la del estilo Escenas A2 (roja), data entre los años 7700 y 6800 AP. Es decir, en un momento cercano a la erupción del volcán Hudson (hacia el año 7763 AP) o la posterior del volcán Mentolat (año 6895 AP), ambos en Chile y próximos a la frontera con Argentina (Naranjo & Stern 2017; Mengoni et al. 2019).

Esa serie cromática blanca, descrita y denominada estilo Escenas A5 en los trabajos citados (Aschero 2012, 2018), no había sido deslindada como tal en los relevamientos originales, publicados en 1976 por Gradin y colaboradores. Pero en aquellos realizados a partir del 2010 por Aschero, se observó que tanto en el interior de la Cueva de las Manos como en el referido PDLE se incluían escenas de caza, en color blanco, con el mismo dinamismo y vínculo anecdótico que caracterizaba a aquellas de las series ocre, negra y roja. Los cazadores (representados solo en el interior de la cueva) se observan arrojando dardos con propulsor o utilizando el lazo-bola. Por esa razón, en el 2012 se delimitaron las escenas blancas y una única ocre-amarilla, y se reunieron bajo el estilo Escenas A5, el último del grupo estilístico Escenas A en la secuencia dada por las superposiciones (Aschero 2012). Estas fueron las últimas escenas de caza registradas en Cueva de las Manos que se replicaron en la mayor cantidad de sitios distanciados de allí: tanto en aquellos ya mencionados, como en los de Cerro Bayo 1 y 3, recientemente relevados, y emplazados a unos 60 km de distancia al sureste, todos ellos dentro de un radio no mayor a 140 km en distancia geodésica.

Las representaciones de guanacos blancos se integraron posteriormente, junto con otros motivos, al estilo Charcamata (Aschero & Isasmendi 2018), mientras que las grandes hembras preñadas blancas se integraron como un “tema” particular en los estilos Escenas A2 (serie negra) y A3 (serie roja) (Aschero 2018).

En síntesis, se presentan para Cueva de las Manos los cinco estilos Escenas, que consisten en escenas de caza y que son el tema central de este trabajo, junto con los estilos posteriores. Además, se indica su cronología (teniendo en cuenta un sigma) y se establece la relación con las denominaciones originales de Gradin y colaboradores (1976, 1979) (tabla 1).

Las cronologías de inicio de los estilos Cueva Grande y Charcamata toman en cuenta el lapso marcado por las dataciones de 6000 ± 60 años AP (CSIC-518) y 5550 ± 50

GRADIN Y COLABORADORES (1976)	ASCHERO (2012), ASCHERO E ISASMENDI (2018)	CRONOLOGÍAS PROPUESTAS (2012-2018)
Grupo estilístico B1	ESTILOS	
	Cueva de las Manos B1c	ca. 3100 a 2500 años AP
	Cueva de las Manos B1b	ca. 3400 a 3200 años AP
Grupo estilístico B	Charcamata	ca. 5000 a 3400 años AP
	Cueva Grande	ca. 6000 a 5000 años AP
	Escenas A5 (serie blanca y ocre-amarilla)	ca. 7700 a 6800 años AP
Grupo estilístico A	Escenas A4 (serie roja-violácea o carmín)	ca. 8900 a 7700 años AP
	Escenas A3 (serie roja)	
	Escenas A2 (serie negra)	ca. 9400 a 8900 años AP
	Escenas A1 (serie ocre)	

Tabla 1. Estilos y cronologías en Cueva de las Manos. Las dataciones han sido promediadas entre sigmas. **Table 1.** Styles and chronologies for Cueva de las Manos rock art. Dates have been averaged between sigmas.

años AP (CSIC-519) de Cueva Grande; 5290 ± 60 años AP (CSIC-800) y 5040 ± 60 años AP (CSIC-801) de los comienzos de ocupación en Charcamata II y alrededor del año 3800 AP en Cerro de los Indios I, donde el estilo Charcamata aparece en la fase inicial de la secuencia del arte rupestre (Papú 2023). Asimismo, la cronología para principios de los estilos Cueva de las Manos B1b y c, tiene en cuenta dataciones C¹⁴ y la presencia de esos estilos en los bloques de derrumbe del sitio III de Cueva de las Manos; un derrumbe ocurrido con posterioridad a las dataciones obtenidas en este sitio, para una ocupación inmediata anterior al año 4200 AP, a las que se suma aquella de Cerro de los Indios I para un momento final del estilo Charcamata.

El concepto de *volver* incluye dos dimensiones que se analizarán a partir de los datos arqueológicos: una temporal y una espacial. La temporalidad en el arte rupestre es muy amplia, discurriendo entre el año 9400 al 6800 AP para los estilos Escenas y del año 6000 al 2500 AP para los estilos posteriores. Del lapso que transcurre entre ambas cronologías, entre los años 6800 y 6000 AP, no contamos con información. Analizaremos entonces dos posibles instancias del *volver*: una en la cuenta temporal larga, del año 9400 al 2500 AP, y otra en la cuenta temporal corta, que focaliza la movilidad estacional anual de estos cazadores-recolectores y sus retornos. En tanto, el espacio geográfico se extiende al este y oeste del río Pinturas (fig. 2a).

VOLVER AL PAISAJE ARQUEOLÓGICO DE CUEVA DE LAS MANOS

El entorno de Cueva de las Manos es un área de caza de 36 km²; un lugar (*sensu* Ingold 2000) de la margen oeste del alto del río Pinturas (fig. 2b), donde durante milenios se usaron tres cañadas que sirvieron como “mangas” para el arreo, la intercepción y la captura de guanacos. Es el caso de los sitios ARP 2, ARP 8A/B y ARP 9, con artefactos de piedra tallada en la superficie de relieves medanosos de las cabeceras o las angostas desembocaduras de esas cañadas. Se agregan los sitios ARP 5 y ARP 10, próximos a una aguada y a un cuerpo lagunar temporario, respectivamente (fig. 2b). Esas concentraciones de artefactos indican localizaciones próximas a las de captura y faenamiento de las presas. Otro sitio más alejado, ARP 12, al reparo de un abrigo rocoso, habría operado como taller para preparar artefactos líticos y punto de observación del movimiento de las tropas de guanacos en el cañón del río Pinturas. Algunos de estos sitios presentan unos pocos negativos de manos aisladas, como ARP 2, 5 y 12 (fig. 2b) (Aschero & Riehl 2021).

Aquí puede aplicarse el concepto de *paisaje arqueológico*, en el sentido de un espacio físico en que las evidencias materiales de ocupaciones humanas han sido documentadas, es decir, un ecosistema que ha sido



Figura 3. Emplazamiento de los sitios: **a)** acantilados, en su base se encuentra Cueva de las Manos (ARP I) (fotografía de R. Vázquez); **b)** planta de los sitios II a IV (modificado desde Aschero y Schneier [2021: 319]).

Figure 3. Placement and sites: **a)** bluffs, with Cueva de las Manos at the base (ARP I) (photo by R. Vázquez); **b)** plan of sites II to IV (modified from Aschero and Schneier [2021: 319]).

impactado por dichas actividades. Al mismo tiempo, es un *paisaje sistémico* ya que en él ciertas actividades específicas han sido desarrolladas y son susceptibles de ser analizadas y diferenciadas dentro de determinados lapsos (Heilen 2005: 35-36).

Cueva de las Manos es lo que denominamos un complejo de sitios con arte rupestre (en adelante, CSAR) (Aschero 1996): seis sitios ubicados al pie del acantilado que demarca la parte superior del cañón del río Pinturas (fig. 3a), con acceso y salida bordeando el acantilado hacia el norte. Nos concentraremos en el análisis de los sitios II a IV del CSAR, que a través del tiempo han tenido una relación temática entre sí, por el emplazamiento de las distintas escenas de caza colectiva y por el desarrollo total de una única escena (fig. 3b). Es una articulación extendida a lo largo de 320 m de recorrido, que la entendemos a modo de un *espacio itinerante*, tal

como lo planteó Leroi-Gourhan (1965) en ciertos casos del arte paleolítico europeo.

Lo anterior nos permite decir que la ubicación de Cueva de las Manos puede entenderse como parte de un sistema de sitios de caza, usado a través de milenios, del cual el arte rupestre ha dejado evidencia de las prácticas colectivas seguidas en esa actividad, además de los aspectos simbólicos que trataremos luego. Caza y simbolismo estuvieron centrados en el guanaco como presa crítica para la subsistencia y para el desarrollo de distintas tecnologías, a través del uso de su piel, su cuero ya curtido, sus fibras y huesos. Este *eco-paisaje* del oeste de Cueva de las Manos, impactado y usado a lo largo del tiempo, fue entonces un primer factor de atracción en ese asunto del *volver*, tanto en la cuenta corta de cada retorno estacional, como en la larga, a través de los 2600 años y los que siguieron, documentados en su arte rupestre.

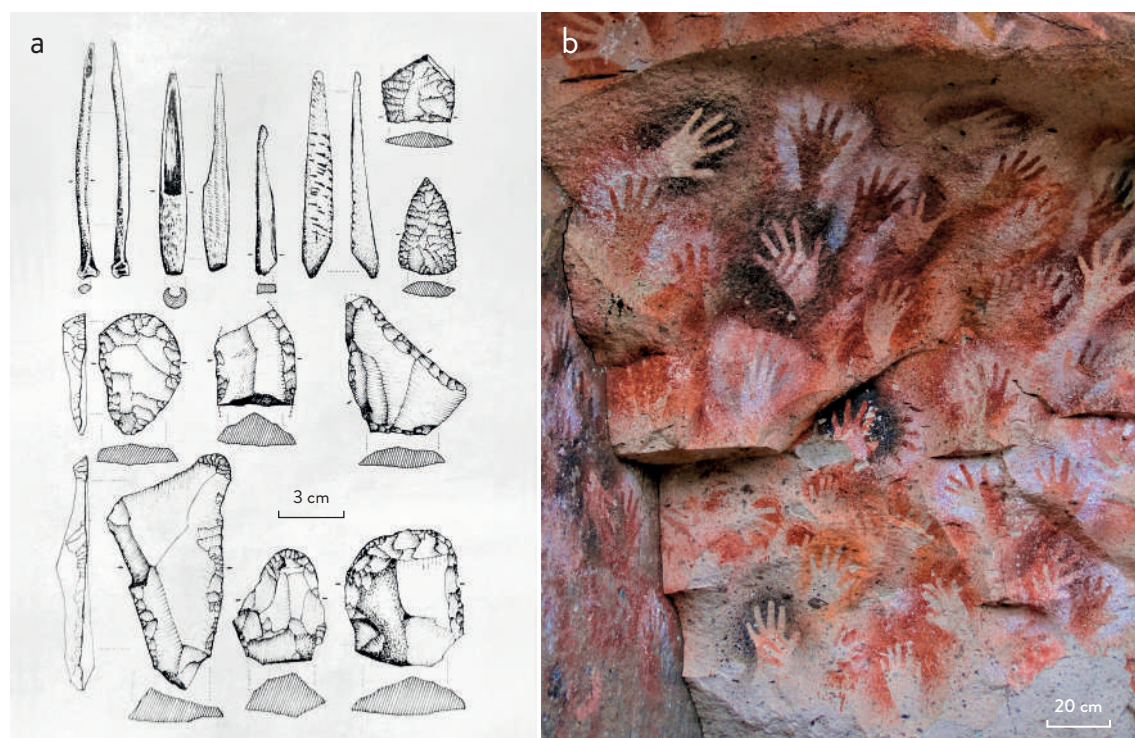


Figura 4: a) artefactos de piedra y hueso, capa 6 base (ca. 9400 años AP) (modificado desde Gradín y colaboradores [1976: 225]); b) manos de diferentes grupos de edad. **Figure 4:** a) stone and bone artifacts, base layer 6 (ca. 9400 years BP) (modified from Gradín and collaborators [1976: 225]); b) negative hand stencils of different age groups.

LA OCUPACIÓN HUMANA EN CUEVA DE LAS MANOS

Las distintas excavaciones en el CSAR, realizadas en 1973-1975, 1977, 2015 y 2022, proporcionaron evidencias de que los campamentos al pie de las pinturas rupestres eran residencias temporarias donde se practicaban múltiples actividades domésticas. Los análisis de microrrastros de uso en los raspadores y raederas recuperados muestran que ya desde las ocupaciones iniciales se realizaban trabajos sobre madera, hueso y cuero (Cattaneo & Aguerre 2009), pero también se preparaban los colores para las pinturas rupestres y tal vez corporales, alterando térmicamente pigmentos minerales (Aschero 1981-1982, 1983-1985; Rial & Barbosa 1983-1985; Aschero et al. 2019). Punzones y puntas de hueso o de madera endurecida, asociados a puntas triangulares apedunculadas en obsidiana, así como un variado conjunto de útiles de piedra tallada de excelente factura, caracterizaron estas ocupaciones tempranas

(fig. 4a), caracterizadas por las siguientes dataciones obtenidas por C^{14} : 9320 ± 90 años AP (CSIC-138), 9300 ± 90 años AP (CSIC-385) y 7280 ± 60 años AP (NOVA-117) (Gradín et al. 1976; Aguerre 1977).

Las evidencias indican que se trataba de grupos familiares y que los niños también estaban presentes observando las pinturas en los sitios con arte rupestre. Esto puede deducirse por los tamaños de los negativos de manos y, también, por la pequeña dimensión de algunas plantillas, confeccionadas con gramíneas, usadas como relleno de los calzados de cuero (*tamangos*), recuperadas en la excavación de cuevas, aleros y paredones con arte rupestre temprano (fig. 4b).

Arte rupestre y movilidad: el volver en la cuenta temporal corta

Lo prospectado hasta el momento corresponde a los tres sectores –alto, medio y bajo– en que se puede dividir el cauce del río Pinturas, articulando lo geográfico con lo

cultural (fig. 2a). Todos esos sectores tienen pinturas y grabados rupestres a distintas cotas sobre el río (Gradin et al. 1979; Gradin & Aguerre 1992, 1994). La magnitud del acantilado en todo el curso medio y gran parte del superior –que puede sobrepasar los 200 m– determina un acceso restringido desde las pampas altas al valle del río Pinturas o por cañadas angostas y muy empinadas. El arte rupestre está emplazado en el valle del río o en cañadones laterales, como los de Charcamata, Arroyo Feo o El Puma, en lugares y vías de circulación plenamente visibles. No hay representaciones en lugares de baja visibilidad, ni en el río Pinturas ni en el área lacustre cordillerana próxima.

Dijimos que diversas asociaciones contextuales han mostrado una relación estrecha entre Cueva de las Manos, Cerro Casa de Piedra 5 y 7 y Cueva Grande (Gradin et al. 1976, 1979; Aguerre 1977, 1981-1982, 2003; Aschero et al. 2005), permitiendo aplicar a este sector geográfico –al oeste del meridiano de los 70°O, con centro en los 47°11'S– el concepto de *microrregión* utilizado en investigaciones anteriores (Aschero 1988) (fig. 2a). Esta microrregión de río Pinturas reúne diversos eco-paisajes articulados por la movilidad de los cazadores-recolectores que produjeron el arte rupestre. Dichas relaciones permiten inferir una movilidad de grupos familiares de las bandas cazadoras-recolectoras que allí vivieron, con situaciones de desagregación o agregación (fisión o fusión), propias de la dinámica social de estos grupos humanos (Ingold 2001; Lee & Daly 2001).

En varios sitios de esta microrregión hay replicación de pinturas, pero sin reproducir todo el corpus iconográfico, sino “partes” de él: de las escenas de caza se replican ciertos patrones de guanacos o figuras humanas y una que otra acción, como el arreo de las presas o su captura. El mayor despliegue iconográfico siempre está en un único sitio y este cambia con el tiempo: a partir del año 9400 AP, aproximadamente, fue primero Cueva de las Manos y luego –post 6500 años AP– fueron Cueva Grande y Charcamata II, operando como centros de mayor expresión iconográfica. Y cuando uno de estos centros dejó de serlo, pasó a funcionar como uno de los sitios de replicación. Cueva de las Manos, en el tiempo de los estilos Escenas (9400-6800 años AP), fue un centro de gran despliegue, lo que explica el porqué de ese *volver* allí una y otra vez.

Rangos de movilidad y *markas* territoriales: un *volver* reiteradamente

Las relaciones entre Cueva de las Manos y los sitios 5 y 7 del Cerro Casa de Piedra permiten establecer, para los productores del arte más temprano del primer lugar, un rango de movilidad que cubriría unos 40 km al norte de la cueva, 60 km al sureste y 140 km al suroeste. Dicho espectro articula tres ámbitos ecológicos diferenciados, como son el valle del río Pinturas y su periferia (400-600 msnm), el área lacustre cordillerana con su ecotono –estepa/pradera de gramíneas/bosque andino de *Nothofagus* (900-1000 msnm)– y el oeste de la estepa semidesértica de la altiplanicie central o macizo del Deseado (900-800 msnm). Y es esta variabilidad ecotonal, dentro de un paisaje sistémicamente utilizado (*sensu* Heilen 2005) en el lapso antes indicado, la que nos habilita a utilizar el concepto de microrregión río Pinturas.

Es altamente probable que para estas poblaciones fuera muy importante la obtención de pieles del guanaco neonato (*chulengo*) y nonatos para la confección de capas y otros ropajes, tal como ha sido sugerido para los habitantes posteriores (Musters 1997 [1911]). Por ello, esta movilidad podría estar en gran parte regida, desde el comienzo del Holoceno, por el desfase temporal en la parición de las hembras del guanaco: entre fines de primavera en el río Pinturas y comienzos del verano en los otros dos ámbitos de mayor altitud, como son la zona cordillerana del Cerro Casa de Piedra y la estepa de la altiplanicie central. En otoño/invierno, en tanto, siguiendo el movimiento y concentración de las tropas de guanacos, desde las tierras altas hacia sectores más bajos y protegidos, como lago Posadas, la costa sur del lago Buenos Aires y las cabeceras del río Deseado. Lo mismo vale para las tropas cordilleranas de guanacos o huemules que, bajando a los sectores boscosos y costeros del lago Burmeister y el río Roble, habrían sido allí presas de los ocupantes de las cuevas del Cerro Casa de Piedra 5 y 7 (de Nigris 2004).

La disponibilidad de presas de caza en esas concentraciones invernales del guanaco habría propiciado situaciones de agregación de los grupos familiares de una o más bandas. Inversamente, la dispersión del guanaco en temporada de verano hacia las distintas eco-zonas, habría posibilitado la desagregación temporaria (fisión) de familias nucleares de la banda, al buscar cuevas o

aleros de buen reparo para habitar en zonas con caza y buena provisión de leña, como fueron Cueva de las Manos, Cueva Grande, Charcamata II, Piedra Bonita, o en las cotas más bajas de las costas del paleolago que existía en aquel entonces, en el frente norte del Cerro Casa de Piedra (Horta et al. 2011). Es aún una hipótesis de trabajo que esa fisión estacional pudiera estar representada por núcleos familiares que habitaron los numerosos aleros de dimensiones reducidas, donde se encuentran únicamente negativos de manos de distintos tamaños y algunos signos geométricos simples, como los relevados en las proximidades de Cueva Grande, la Cueva de las 40 Manos, Búho 1 o el Alero de los Chulengueadores, entre otros (fig. 2a y b).

En esos trayectos de movilidad estacional entre Cueva de las Manos y Cerro Casa de Piedra había dos zonas de aprovisionamiento lítico, una de sílices en la playa norte de laguna Cisnes (Cisnes 1) y otra de obsidiana, en Pampa del Asador/laguna Guitarra y Pampa de la Chispa (Espinoza & Goñi 1999; Civalero 2016) (fig. 2b). La obsidiana de Pampa del Asador era muy apreciada por su calidad para la talla y, considerando las excavaciones de Cerro Casa de Piedra 7, era explotada desde comienzos del Holoceno. Otras dos fuentes de aprovisionamiento de sílices y xilópalos se encontraban en el trayecto entre Cueva de las Manos y Cueva Grande, en Búho 2-3 y Cerro Bandurria (fig. 2b).

Entonces, tanto Cueva de las Manos como los otros sitios mencionados muestran que, desde comienzos del Holoceno, el arte rupestre, la movilidad estacional de las bandas, los lugares de residencia y las estrategias de subsistencia estaban articulados entre sí. Por ello deben ser conjuntamente comprendidos como parte de ese *paisaje arqueológico-sistémico* (Heilen 2005), originado por la movilidad cazadora-recolectora y sus actividades entre esos diferentes ámbitos de la microregión río Pinturas.

En este contexto, la replicación a distancia de los estilos Escenas podría estar operando como una *marka* territorial, en el sentido que tiene ese término en el área centro-sur andina, como signos indicadores de las tierras que pertenecen a ciertos linajes (Duviols 1979). Se trata de un mismo arte que referenciaba a los artífices del grupo social o la banda que ejercía sus derechos sobre esos lugares, funcionando como una demarcación territorial que, durante el período de los

estilos Escenas, tuvo a Cueva de las Manos como un nodo simbólico de esos desplazamientos. Y eso fue otro factor de importancia en ese asunto del *volver*.

Los estilos posteriores: *volver* en la cuenta temporal larga

Otro ciclo del *volver*, inferido mediante la datación indirecta de las pinturas rupestres, se refiere a los estilos Charcamata y Cueva de las Manos B1b (Aschero & Isasmendi 2018). El sitio III de Cueva de las Manos o Alero del Derrumbe (en adelante, ADD), muestra todo su frente derrumbado y entre los bloques caídos hay uno central con pinturas rupestres afectadas. Puede verse un guanaco blanco del estilo Charcamata, al que se superponen figuras en rojo del estilo Cueva de las Manos B1b.

En 2015, dos sondeos en el reparo del alero detrás del derrumbe dieron una única ocupación con dos dataciones de 4280 ± 90 años AP (LP-3382) y otra de 4180 ± 100 años AP (LP-3384). Esa única ocupación habría sido anterior al derrumbe y, este, sincrónico o posterior al episodio volcánico II del Hudson (Naranjo & Stern 1997). Entonces, las últimas representaciones en rojo superpuestas al guanaco blanco pueden vincularse a ese mismo momento, como productos del estilo Cueva de las Manos B1b, previo al derrumbe. Concluimos entonces que tanto el B1b como el siguiente B1c y, también, los anteriores estilos Charcamata y Cueva Grande, implican ciclos de regresos a Cueva de las Manos, una vez que los estilos de las escenas de caza habían dejado de hacerse (tabla 1). A diferencia de estas, en B1b y B1c puede apreciarse un menor naturalismo y un componente mitográfico más marcado (Aschero & Isasmendi 2018; Aschero & Riehl 2021).

CUEVA DE LAS MANOS COMO ARCHIVO DE MEMORIA: OTRO MOTIVO PARA VOLVER

Los negativos de manos

Tal como dijimos, los negativos de manos de personas de diferentes grupos de edad y sexo acompañaron las escenas de caza y posteriores representaciones desde

sus inicios hasta el final de la secuencia de Cueva de las Manos. En el primer registro realizado, se contabilizaron 817 motivos entre los sitios II (N=376), III (N=16) y IV (N=425) (Gradin et al. 1976: 199) (tabla 2).

Estos negativos de manos responden a la técnica comúnmente llamada “estarcido”, con dos variantes: una es el soplado (fig. 5a) y la otra es el “tamponado” (fig. 5b), ambas definidas con anterioridad (Carden & Blanco 2016; Aschero 2018). Pueden observarse negativos de manos de diversos tamaños, correspondientes a distintos grupos de edad. Asimismo, existe una variabilidad métrica en las muñecas, palmas y dedos, algunos finos y muy largos; junto a manos en posición horizontal, y otras en posición vertical, incluso incluyendo el antebrazo (fig. 5c). También hay casos de imposiciones de ambas manos en un mismo acto (fig. 5d), además de manifestaciones de patas de ñandú (fig. 5c) y de guanaco.

En el muestreo realizado sobre fotografías de tres paneles consecutivos del Vestíbulo de la cueva se relevaron 123 negativos de manos, el 15% de 817, contabilizados originalmente (tabla 3b). El 70% corresponde a manos izquierdas, y el 30% a derechas. Un 33% está en posición vertical, mayoritariamente hacia arriba, mientras que

MUESTRA TOTAL CONSIDERADA		
Sitios analizados	II, III y IV	
Sitios con superposiciones	II, III y IV	
	Nº	%
Total motivos	1139	100
Manos	817	72
Guanacos, hembras preñadas	222	20
Cazadores, antropomorfos	26	2
Otros (puntiformes, trazos rectos o irregulares, zigzag, clepsidra, etc.)	74	6
Total superposiciones	167	15

Tabla 2: Resumen de motivos de los sitios II, III y IV (Gradin et al. 1976: 199). **Table 2:** Summary of motifs found at sites II, III and IV (Gradin et al. 1976: 199).

un 54% están oblicuas hacia la izquierda o la derecha, y la menor parte horizontales, con solo un 13%.

Una posible hipótesis es que esos negativos establecieran una relación entre individuo-edad-imposición de la mano, a partir de la cual habría una transmisión oral y un conocimiento implícito de quién la puso y en qué edad.



Figura 5. Negativos de manos: **a)** técnica de soplado (ADLE); **b)** técnica de tamponado (ADLE); **c)** diferentes tamaños y posiciones; patas de ñandú (ADLE); **d)** imposición en un mismo acto (sitio II, Cueva de las Manos). **Figure 5.** Negative hand stencils: **a)** blowing technique (ADLE); **b)** padding technique (ADLE); **c)** different sizes and positions; ñandú (rhea) feet (ADLE); **d)** superimposition in a single act (site II Cueva de las Manos).

a			b		
Paneles analizados (de sitios II y IV)		5	Sitio II		
Paneles con superposiciones y motivos alineados/intercalados		5	Tres paneles consecutivos del Vestíbulo Múltiples manos		
ESTILOS			ESTILOS		
Escenas A1, A2, A3, A4 y A5 Cueva Grande, Charcamata, Cueva de las Manos B1b y B1c			Escenas A1, A2, A3 y A4 Cueva Grande, Charcamata, Cueva de las Manos B1b y B1c		
	Nº	%		Nº	%
Total motivos	300	100	Total motivos	143	100
Manos	142	47	Manos	123	86
Guanacos, hembras preñadas	67	22	Hembras preñadas	6	4
Cazadores, antropomorfos	71	24	Otros (tres piches, signos puntiformes y circulares)	14	10
Otros	20	7	Superposiciones	22	15
Superposiciones	38	13	Motivos alineados/intercalados	5	3
Motivos alineados/intercalados	125	42			
Motivos mantenidos	2	1			

Tabla 3: a) muestra total considerada en este artículo para los temas de negativos de manos, escenas de caza y guanacas preñadas; **b)** resumen de motivos de tres paneles analizados para negativos de manos. **Table 3: a)** total sample examined in the article, including negative hand stencils, hunting scenes and pregnant guanacos; **b)** summary of motifs found on three panels analyzed for hand stencils.

Las escenas de caza colectiva

Las primeras pinturas rupestres ejecutadas en Cueva de las Manos tienen al guanaco como presa predilecta y están acompañadas desde sus inicios por negativos de manos del mismo color, los cuales perduraron hasta después de que se discontinuaron las escenas de caza colectiva, en los estilos posteriores. Del sitio IV del ADLE seleccionamos una composición que resulta un excelente ejemplo de superposiciones, en un mismo panel, de escenas de caza de los diferentes estilos (fig. 6a). Tal como se ha analizado en un trabajo anterior (Aschero 2022), esta composición permite interpretar cómo las poblaciones se conectaban con el arte rupestre de sus predecesores, superponiendo figuras, pero sin tapar ni obliterar las anteriores: de la más antigua a la más reciente, corresponden a los estilos Escenas A1a, A1b, A2 y A4. La primera secuencia del estilo Escenas A1a muestra un arreo de trece guanacos por cinco cazadores, todos en ocre, y un único negativo de mano también en

ocre. La segunda escena del A1b exhibe otro arreo de cinco camélidos por un único cazador, acompañada por ocho negativos de manos. Está toda pintada en rojo oscuro diferenciándose solo de la precedente mediante el color, lo cual indica un segundo momento del A1. La siguiente imagen del estilo Escenas A2, en negro, presenta un guanaco rodeado por nueve figuras humanas y un cánido. Destaca una de mayor tamaño, cuya cabeza se superpone mínimamente al camélido, con una perspectiva jerárquica frente a las demás. Los otros personajes son de menores dimensiones y portan elementos cefálicos. Se asocian tres negativos en negro, uno de ellos con antebrazo y dedos muy delgados y largos que sugiere una mano de mujer. Esta escena parcial con el guanaco negro se relaciona con un arreo próximo (fig. 6b) y es la parte final de la caza colectiva del estilo Escenas A2, que comienza 320 m antes, en el PDLE.

La última escena superpuesta es del A4, en amarillo, y consiste en un cerco de cincuenta y seis



Figura 6. Escenas de caza: **a)** cuatro escenas superpuestas, estilos Escenas A1a, A1b, A2 y A4 (ADLE) (imagen tratada por A. Goldstein); **b)** arreo de guanacos, Escenas A2 (ADLE). **Figure 6.** Hunting scenes: **a)** four superimposed scenes, Scenes styles A1a, A1b, A2 and A4 (ADLE) (photo treatment by A. Goldstein); **b)** guanaco roundup, Scenes A2 (ADLE).

figuras humanas cazando, sobre una tropa de dieciséis guanacos alineados, en un trayecto en el que descenden y vuelven a subir, como superando un accidente topográfico no visible.

Analizando estas escenas según tres criterios operativos (Motta 2019), vemos que fueron realizadas superponiéndolas en un mismo espacio, si bien había otras paredes rocosas disponibles al momento en que fueron pintadas (primer criterio). También se observa que las nuevas figuras (humanas, animales, incluso

puntiformes) están alineadas con los motivos previos, posicionadas como para interactuar con ellos. Y, finalmente, si bien no se registra ninguna reutilización ni recreación de imágenes existentes, salvo dos figuras ocre repintadas (tercer criterio), podemos concluir que esta superposición de las cuatro escenas fue absolutamente intencional.

De los diferentes tipos de superposiciones, en este panel hay una alta proporción de casos mínimos (<25% del motivo subyacente), solo hay dos mantenimientos

a Sitio IV Un panel del Alero de las Escenas Cuatro escenas de caza superpuestas			b Sitio II Un panel del Vestíbulo Guanacas preñadas		
ESTILOS			ESTILOS		
Escenas A1a, A1b, A2 y A4			Escenas A2, A3, Charcamata y Cueva Grande		
	Nº	%		Nº	%
Total motivos	123	100	Total motivos	34	100
Manos	12	10	Manos	7	21
Guanacos	35	28	Hembras preñadas (incluye dos chulengos y preformas de guanaco)	26	76
Cazadores, antropomorfos	71	58	Otros (disco blanco)	1	3
Otros (dos cánidos, un objeto, dos grupos de puntiformes)	5	4	Superposiciones	12	35
Superposiciones	4	3	Motivos alineados/intercalados**	22	65
Motivos alineados/intercalados*	98	80			
Motivos mantenidos	2	2			

Tabla 4: a) resumen de motivos de un panel analizado para el tema Escenas de caza; b) resumen de un panel analizado para el tema Guanacas preñadas. * Todos, salvo los del estilo Escenas A1a (ocre), que se toman como base. ** Todos, salvo los del estilo Escenas A2 (negro), que se toman como base. **Table 4:** a) summary of motifs from a panel analyzed for the theme Hunting scenes; b) summary of a panel analyzed for the theme Pregnant guanacas. * All except those of Scenes style A1a (ochre) which are used as a base. ** All except those of Scenes style A2 (black) which are used as a base.

(repintadas), no hay reciclados y no aparecen obliteraciones de motivos anteriores (Re 2016) (tabla 4a).

Hay otras características interesantes en el modo de pintar, en distintos paneles de la cueva:

- Uso de la microtopografía del soporte rocoso para emular la topografía real donde se concretaba la cacería. En uno de los casos, del estilo Escenas A2, se utiliza una fisura de la pared para simular una cañada por donde bajan y suben guanacos y cazadores, hacia un plano de la roca donde unas “bolas perdidas” con manija son “lanzadas” al animal, sin que el cazador esté representado (fig. 7a).
- Antes de pintar las cacerías, se arrojaba a la pared un elemento pesado y redondeado envuelto en un trozo de cuero o piel embebido en pintura. Estos “impactos” circulares, nunca se encuentran superpuestos a las figuras que conforman la escena, posiblemente con la intención de “matar” la potencia negativa de la pared, antes de pintar (fig. 7b).

- A veces el huemul o ciervo andino (*Hippocamelus bisulcus*) está representado en la misma tropa con los guanacos, lo que en la realidad es excepcional. Esto estaría indicando la intención de mostrar las acciones de la caza colectiva en general y no una partida de caza en particular (Aschero 2012; Aschero & Schneier 2021).
- La mayoría de las escenas de caza son colectivas. Se presenta una muy pequeña, del estilo Escenas A5, al interior de la cueva (fig. 7c).
- Los sistemas de armas utilizados son tres: el dardo-propulsor, la “bola perdida” con una manija transversal proximal, y el lazo-bola.

Lo hasta aquí descrito nos permite inferir que las escenas (además de otras que luego abordaremos) cumplían una función didáctica para los que se iniciaban en la caza, al mostrar las etapas o acciones que esta debía seguir. Los estilos Escenas A2 y A3 incluyeron un tema adicional: la representación de grandes hembras preñadas.

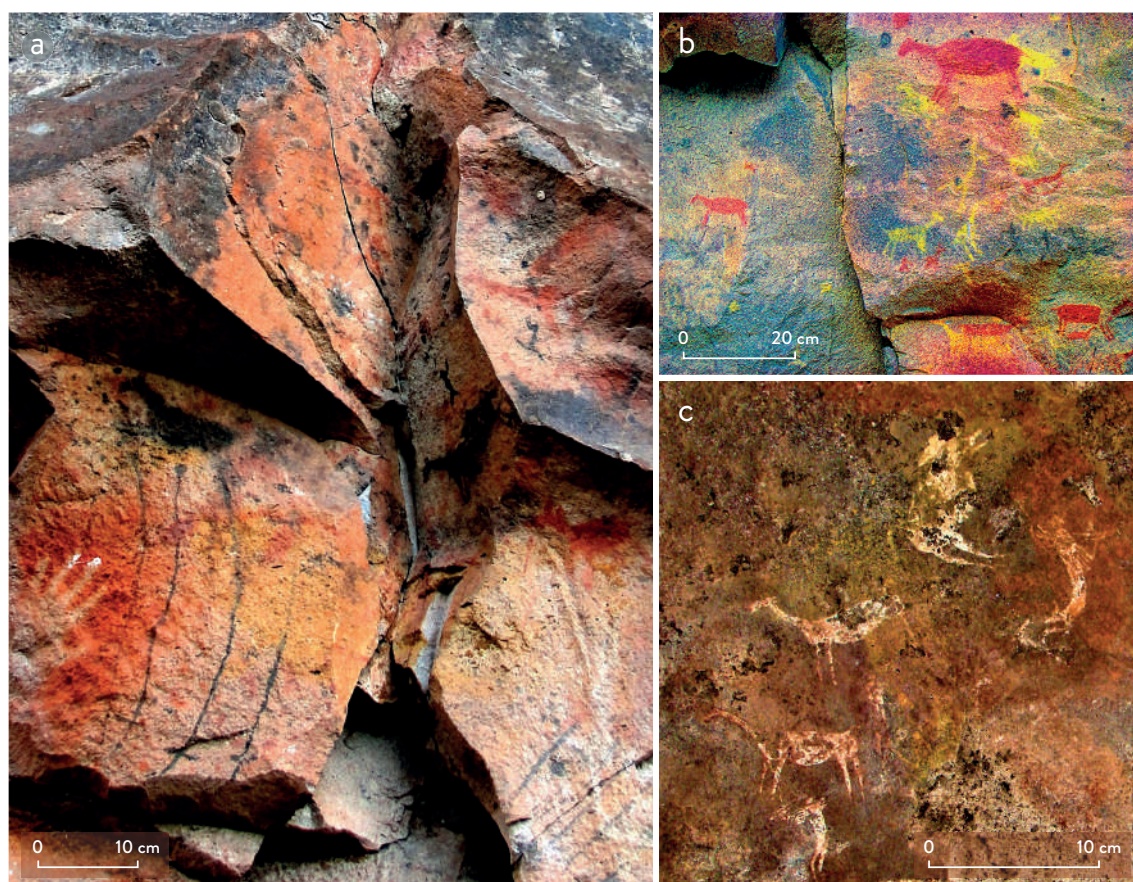


Figura 7. Tema Escenas de caza: **a)** utilización de microtopografía del soporte, estilo Escenas A2 (PDLE); **b)** impactos y guanacos estilo Escenas A3, imagen procesada con DStretch (PDLE); **c)** cazadores con propulsores, estilo Escenas A5 (interior cueva). **Figure 7.** Hunting scenes: **a)** use of the support's microtopography, Scenes style A2 (PDLE); **b)** impacts and guanacos Scenes style A3, image processed with DStretch (PDLE); **c)** hunters with throwers, Scenes style A5 (cave interior).

Las escenas de danza

De las escenas de danza, destacamos dos de las más interesantes: una corresponde al estilo Escenas A4 en rojo-carmín, pintada en una pared dentro de la cueva, en su boca de entrada (fig. 8a). Incluye dos individuos fálicos y otros dos disfrazados con algo en la espalda y un rabo o cola. Hay una mancha central en rojo intenso que podría representar un fuego; hacia la izquierda del observador sale un guanaco corriendo hacia fuera. La interpretación de esta escena como danza está presente en textos de varios investigadores (Vignati 1950; González 1977; Gradin et al. 1976; Casamiquela 1981). Casamiquela (1988: 299) establece para esta representación una relación etnográfica con la danza

araucana de origen tehuelche, el *lonkomeo*, que incluye personajes disfrazados de ñandúes y, a veces, de guanacos. Esto podría indicar que algunas de estas danzas ocurrieron en el interior de la cueva, referidas a rituales destinados a la reproducción de los guanacos, en un contexto de significación que articula el baile, las escenas de caza y la representación de grandes guanacos preñadas.

La actitud danzante también aparece posteriormente en numerosas figuras humanas agrupadas o aisladas, como el caso del danzarín del estilo Cueva de las Manos B1b (fig. 8b). Entonces, si pensamos en un *volver* a Cueva de las Manos en la cuenta temporal larga, vemos que la representación de una danza tiene mucha persistencia, implicando continuidad



Figura 8: **a)** danza colectiva del estilo Escenas A4 (interior de la cueva), imagen procesada con DStretch; **b)** danzarín del estilo Cueva de las Manos B1b (ALDE); **c)** guanaca preñada del estilo Escenas A2 (interior de la cueva); **d)** grandes hembras preñadas de los estilos Escenas A2 (negro), A3 (rojo) y Charcamata (blanco) (Vestíbulo de la cueva). **Figure 8:** **a)** collective dance of Scenes style A4 (cave interior), image processed with DStretch; **b)** dancer of Cueva de las Manos style B1b (ALDE); **c)** pregnant guanaco of Scenes style A2 (cave interior); **d)** large pregnant females of Scenes styles A2 (black), A3 (red), and Charcamata (white) (cave Vestibule).

de ciertos contenidos simbólicos, mantenidos en la memoria colectiva de una posible genealogía o linaje. Sorprende que durante casi 4600 años –desde alrededor de los años 8000-7000 AP, correspondiente a esa primera representación de danza del estilo Escenas A4, hasta, aproximadamente, los 3400-3200 años AP del danzarín– ese tema haya tenido continuidad (Gradin et al. 1979).

Las guanacas preñadas

El tema de las guanacas preñadas, de mayor tamaño que el resto de las figuras animales, tiene también una marcada persistencia. Destacamos una de la serie negra del estilo Escenas A2 en el interior de la cueva, con una cuerda libre que sale del cuello. Se orienta hacia la boca de la cueva, está superpuesta a un negativo de mano ocre (anterior) y por debajo de dos representaciones en rojo intenso, del posterior estilo Cueva de las Manos B1b (fig. 8c). Otras tres guanacas negras del estilo Escenas A2 de gran tamaño aparecen encolumnadas en

el Vestíbulo del sitio, junto a otra, también grande, en rojo (Escenas A3). Como la precedente, todas se orientan hacia el exterior de la cueva (fig. 8d). Si siguiéramos esta dirección llegaríamos al PDLE, donde los cinco estilos Escenas están plasmados y superpuestos. Allí hay otra de las grandes hembras preñadas, negra, del estilo Escenas A2, que aparece en el extremo final de las escenas.

Esta distribución no parece aleatoria, ya que en períodos posteriores, con los estilos Cueva Grande y Charcamata, hay otras hembras preñadas de gran tamaño, en rojo oscuro, que fueron intercaladas en esta distribución, siguiendo esa misma dirección (fig. 9a y b) (tabla 4b). Aquí, la superposición de imágenes es una regla y no una excepción, y las nuevas hembras preñadas de estilos más tardíos están alineadas con las previas, posicionadas como para interactuar con estas (Motta 2019). Esa interacción opera reactivando la significación del tema de las hembras preñadas, una posible cualidad a destacar para todas las superposiciones de Cueva de las Manos.

SOBRE EL CONTEXTO DE SIGNIFICACIÓN DE CUEVA DE LAS MANOS Y EL VOLVER...

Al preguntarnos en 2014 sobre el porqué de esa distribución espacial y orientación de las hembras preñadas, observamos que el extremo derecho del fondo de la cueva se parecía a la forma de una vulva de grandes dimensiones. Luego, aplicando el programa DStretch, vimos que estaba pintada y luego repintada con manchas de distintos colores: ocre, negro, rojo y blanco (fig. 7c). Esta observación nos trajo a la memoria una cita del libro *El Complejo Tehuelche*, de Federico Escalada (1949: 59), que transcribimos:

[...] algo más al sur del Lago Buenos Aires –no muy distante del Aónic-aiken de Moyano– los indígenas sitúan el cerro de cuya cúspide horadada en forma de caverna mística, Seecho, el gran espíritu creador y bienhechor de este sector aborígen [los aóni-kénk o tehuelches meridionales] arrancó de las entrañas de la tierra las criaturas humanas y animales que hoy la pueblan. Musters sitúa no muy distante de estos lugares la “colina de dios” con este preciso significado.

Más adelante afirma: “La misma fuente aóni-kénk [Agustina Quilchaman ó Keltchaman, de río Pinturas] conserva la tradicional creencia de la cueva, cerro o corral, de donde salieron ‘la gente y los animales actuales’” (Escalada 1949: 327). La forma natural de vulva pintada con variados colores de las hembras preñadas –que corresponden a los distintos períodos– nos habla claramente de un *volver* al mismo sitio a través de miles de años, para repintarla y mantener su valor simbólico. Esto, sumado a la dirección de las guanacas saliendo de la cueva, cobra sentido en relación con el relato conservado entre los aóni-kénk y recuperado de Agustina Keltchaman, en el mismo río Pinturas. Esa narración sobre el origen de humanos y animales (los guanacos entre ellos) surgiendo desde una cueva, nos lleva a establecer asociaciones topográficas e iconográficas en cierta analogía con las creencias de los tehuelches meridionales históricos. Nos sugiere un contexto de la significación referido a la reproducción de los camélidos, a los chulengos que nacerán de las hembras y a sus crías adultas, que posibilitan la subsistencia humana mediante las cacerías.

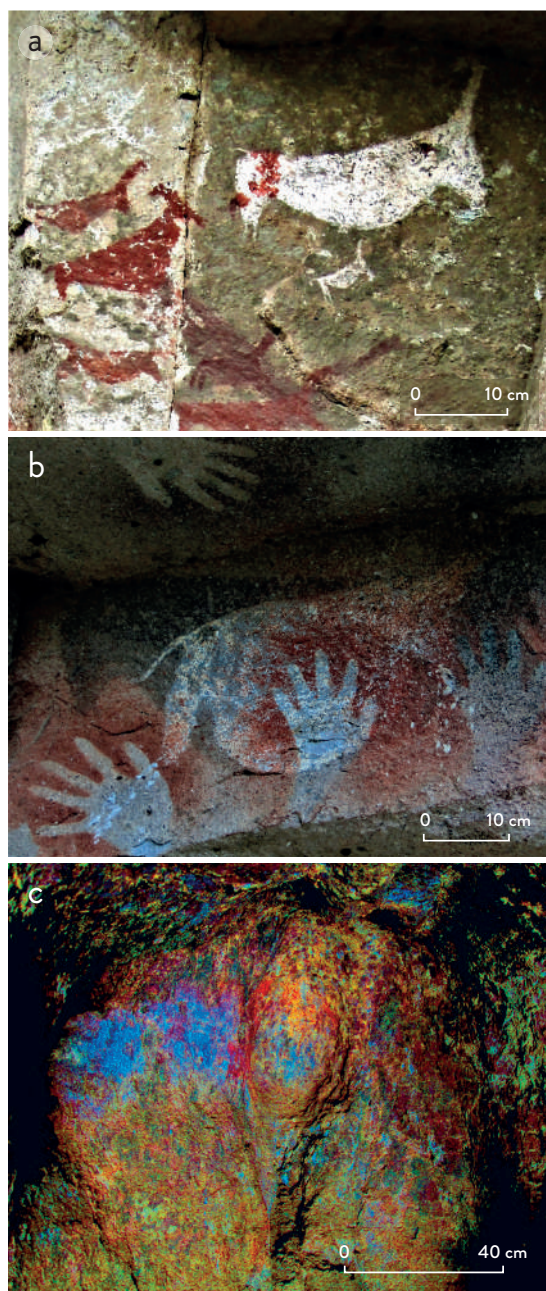


Figura 9. Guanacas preñadas: **a)** estilo Charcamata, blanco, y Cueva Grande, rojo oscuro (Vestíbulo de la cueva); **b)** estilo Cueva Grande, blanco y negro (Vestíbulo de la cueva); **c)** forma de vulva, en relieve natural de la roca, repintada (interior de la cueva, fondo), imagen procesada con DStretch. **Figure 9.** Pregnant guanacos: **a)** Charcamata style, white, and Cueva Grande, dark red (cave Vestibule); **b)** Cueva Grande style, black and white (cave Vestibule); **c)** vulva form, in natural rock relief, repainted (cave interior, background), image processed with DStretch.

CRONOLOGÍA									
Alcance del estilo	Estilos únicos de ARP I	Estilos propios de ARP I que se replican en otros sitios				Estilos externos que entran en ARP I		Estilos propios de ARP I que no se replican	
	ESTILOS ESCENAS								
Estilo	A1-A2	A3-A4	A5		Cueva Grande	Charcamata	Cueva de las Manos B1b		Cueva de las Manos B1c
Cronología años AP	ca. 9400 a 8900	ca. 8900 a 7700	ca. 7700 a 6800	HI	ca. 6000 a 5000	ca. 5000 a 3400	ca. 3400 a 3200	III	ca. 3100 a 2500

Tabla 5. Cronología de los estilos de arte rupestre en Cueva de las Manos. ARP I es Cueva de las Manos; HI y HII corresponden a las erupciones I y II del volcán Hudson en Chile. **Table 5.** Chronology of rock art styles in Cueva de las Manos. ARP I is Cueva de las Manos; HI and HII eruptions I and II of the Hudson volcano in Chile.

Lo que planteamos es una posible relación simbólica entre representaciones en torno al origen, reproducción y caza del guanaco, como base de la subsistencia comunitaria, que pudiera haber sido ritualizada a través de una danza. Respecto de esta, Casamiquela (1981: 39-40), tras referirse a la danza araucana del *lonkomeo* y a sus raíces tehuelches –el “baile de los avestruces” como danza de espíritus corporizados–, dice: “A la luz de esta breve revista de características [de la referida danza], convengamos que no es descabellado postular su identificación básica con la escena del río Pinturas”. Es decir, que en esta línea interpretativa, las grandes hembras preñadas habrían sido dibujadas como una rogativa para la reproducción exitosa del guanaco y la abundancia de las presas.

Todo esto indica el carácter ritual que habría tenido Cueva de las Manos en relación con la reproducción de la vida. Es decir que, además de su uso esporádico como campamento estacional de actividades domésticas –según los datos arqueológicos y en un tiempo secular–, también habría operado como un lugar de ceremonias, que incluirían danzas, en un tiempo ritual del ciclo anual. He aquí otro factor fundamental de atracción de este lugar, al cual, durante casi 150 generaciones, esos cazadores-recolectores del Holoceno Temprano volvieron una y otra vez (tabla 5).

CONCLUSIONES SOBRE LAS FUNCIONES DEL ARTE RUPESTRE

Las excavaciones en Cueva de las Manos no han proporcionado información sobre posibles usos rituales o ceremoniales de las que pudieran haber quedado vestigios. Sin embargo, el arte rupestre muestra que había momentos en que se volvía a interactuar con las imágenes existentes, manteniéndolas y produciendo nuevas pinturas que se superponían. Es plausible pensar que tales actividades se realizarían durante esos campamentos, es decir, en un tiempo *secular* y en anticipación a uno *ritual*. No sabemos si esto también vale para la imposición de manos negativas que pudieron haberse ejecutado en ceremonias específicas o en los retornos del circuito de movilidad estacional. Retornos en los que la producción de estas representaciones cobraba una particular importancia como *markas* de propiedad del sitio. Todo ello nos habla de un *volver* reiterado a Cueva de las Manos, por la significación social y ritual que este sitio tuvo.

Ese *volver* reiteradamente a superponer imágenes visuales sin tapar u obliterar las precedentes implica una actitud de respeto particular ante las figuras anteriores y una intención de mantenerlas visibles o de reactivarlas a través del tiempo. Lo cual probablemente hizo de este complejo de sitios con arte rupestre un lugar de referencia como consecuencia de lo que sus antepasados habían pintado allí, algo que se manifiesta en la continuidad temática e iconográfica de los estilos escenas en esos

2600 años de superposiciones. Es decir, otra función de este arte rupestre –además de la didáctica, ritual y demarcatoria– habría sido *activar la memoria social sobre su propio pasado*, como una forma visual de propiciar la cohesión de la banda o de sus linajes familiares. Lo dicho habría incentivado ese retorno al sitio una y otra vez, a ver las pinturas allí existentes o a superponerles otras nuevas. En suma, un *volver* para afirmar o revitalizar la función de Cueva de las Manos como un verdadero *archivo de la memoria colectiva*, un *lugar de la memoria* (Candeau 2006).

REFERENCIAS

- AGUERRE, A. 1977. A propósito de un nuevo fechado radiocarbónico para la Cueva de las Manos. Alto Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. *Relaciones* 11: 129-142.
- AGUERRE, A. 1981-1982. La Cueva Grande de Arroyo Feo: industrias líticas. *Relaciones* 14 (2): 220-241.
- AGUERRE, A. 2003. *Arqueología y paleoambiente en la Patagonia santacruceña argentina*. Buenos Aires: Talleres Nueva Offset.
- ASCHERO, C. 1983-1985. Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores. Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-x. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 291-306.
- ASCHERO, C. 1988. De punta a punta: producción, mantenimiento y diseño en puntas de proyectil precerámicas de la Puna argentina. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 219-229. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- ASCHERO, C. 1996. ¿A dónde van esos guanacos? En *Arqueología. Sólo Patagonia. Ponencias de las 11 Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, J. Gómez, ed., pp. 153-162. Puerto Madryn: CENPAT-CONICET.
- ASCHERO, C. 2012. Las escenas de caza en Cueva de las Manos: una perspectiva regional (Santa Cruz, Argentina). En *L'art pléistocène dans le monde/Pleistocene Art of the World/Arte pleistoceno en el mundo*, J. Clottes, ed., pp. 807-823. Tarascon-sur-Ariège: Actes du Congrès IFRAO.
- ASCHERO, C. 2018. Hunting Scenes in Cueva de las Manos, Style, Content and Chronology (Río Pinturas, Santa Cruz-Argentinian Patagonia). En *Archaeologies of Rock Art, South American Perspectives*, A. Troncoso, F. Armstrong & G. Nask, eds., pp. 209-237. Londres-Nueva York: Routledge.
- ASCHERO, C. 2022. Imágenes y contenidos. Un caso de Cueva de las Manos, 9400-7700 años AP (Río Pinturas, Santa Cruz). *Anuario TAREA* 8 (8): 48-76.
- ASCHERO, C. & M. ISASMENDI 2018. Arte rupestre y demarcación territorial: el caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina). *Revista del Museo de La Plata* 3 (1): 112-131.
- ASCHERO, C. & M. RIEHL 2021. *Cueva de las Manos, Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes-Akian Gráfica.
- ASCHERO, C. & P. SCHNEIER 2021. The "Black Series" in the Hunting Scenes of Cueva de las Manos, Río Pinturas, Patagonia, Argentina. En *Making Scenes. Global Perspectives on Scenes in Rock Art*, I. Davidson & A. Nowell, eds., pp. 310-326. Nueva York: Bergham Books.
- ASCHERO, C., R. GOÑI, M. CIVALERO & R. MOLINARI 2005. Holocenic Park: arqueología del Parque Nacional Perito Moreno (PNPM). *Anales de la Administración de Parques Nacionales* 17: 71-119.
- ASCHERO C., M. ISASMENDI, R. UCEDO & A. AGUERRE 2019. Aportes a la cronología y contexto de las escenas de caza tempranas en Cueva de las Manos (ca. 9400-7700 años AP). Alto Río Pinturas, Santa Cruz. En *Arqueología de la Patagonia: el pasado en las arenas*, J. Gómez, A. Svoboda & A. Banegas, eds., pp. 41-51. Puerto Madryn: CONICET-Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- CANDEAU, J. 2006. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CARDEN, N. & R. BLANCO 2016. Measurements and Replications of Hand Stencils: A Methodological Approach for the Estimation of the Individuals' Age and Sex. En *Palaeoart and Materiality. The Scientific Study of Rock Art*, R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, G. Kumar & T. Huisheng, eds., pp. 147-160. Oxford: Archaeopress.
- CASAMIQUELA, R. 1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Buenos Aires: Siringa Libros.
- CASAMIQUELA, R. 1988. *En pos del gualicho*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires-Fondo Editorial Rionegrino.
- CATTANEO, G. & A. AGUERRE 2009. Estudios funcionales de artefactos líticos de Cueva de las Manos, Río Pinturas, Santa Cruz, Argentina. *Revista del Museo de Antropología* 2 (1): 3-22.

- CIVALERO, M. 2016. Propuesta metodológica para el análisis del material lítico del sitio Playa Cisnes 2, Provincia de Santa Cruz, Patagonia Argentina. En *Arqueología de la Patagonia: de Mar a Mar*, F. Mena, ed., pp. 235-244. Coyhaique: Ediciones CIEP-Nire Negro.
- DE NIGRIS, M. 2004. *El consumo en grupos cazadores recolectores. Un ejemplo zooarqueológico de Patagonia meridional*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- DUVIOLS, P. 1979. Un symbolisme de l'occupation, de l'aménagement et de l'exploitation de l'espace. Le monolithe *huanca* et sa fonction dans les Andes préhispaniques. *L'Homme* 19 (2): 7-31.
- ESCALADA, F. 1949. *El complejo Tehuelche: estudios de etnografía patagónica*. Buenos Aires: Coni.
- ESPINOZA, S. & R. GOÑI 1999. "¡Viven!" Una fuente de obsidiana en la Provincia de Santa Cruz. En *Soplando en el viento*. J. Belardi, ed., pp. 177-188. Neuquén: Comité Editorial de las Terceras Jornadas de Arqueología de la Patagonia.
- GONZÁLEZ, A. 1977. *Arte precolombino argentino*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GRADIN, C. 1976. Parapetos de piedra y grabados rupestres de la meseta del lago Buenos Aires. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* 3: 315-337.
- GRADIN, C. 1981-1982. Las pinturas de la Cueva Grande (Arroyo Feo), Área Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. *Relaciones* 4 (2): 241-265.
- GRADIN, C. 1994. L'art rupestre dans la Patagonie Argentine. *L'Anthropologie* 98 (1): 149-172.
- GRADIN, C. & A. AGUERRE 1992. Nuevo aporte al conocimiento de la dinámica poblacional en la cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. En *Uso del espacio en Patagonia*, L. Borrero & J. Lanata, eds., pp. 83-120. Concepción del Uruguay: Búsqueda de Ayllu.
- GRADIN, C. & A. AGUERRE 1994. *Contribución a la arqueología del Río Pinturas, provincia de Santa Cruz*. Concepción del Uruguay: Búsqueda de Ayllu.
- GRADIN, C., C. ASCHERO & A. AGUERRE 1976. Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz. *Relaciones* 10: 201-251.
- GRADIN, C., C. ASCHERO & A. AGUERRE 1979. Arqueología del área Río Pinturas. *Relaciones* 13: 183-227.
- HARRIS, E. & R. GUNN 2017. The Use of Harris Matrices in Rock Art Research. En *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, B. David & I. McNiven, eds., pp. 911-926. Oxford: Oxford University Press.
- HEILEN, M. 2005. *An Archaeological Theory of Landscapes*. Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad de Arizona, Tucson.
- HORTA, L., S. GEORGIEFF, C. CONSOLE, J. BUSNELLI & C. ASCHERO 2011. Registros de fluctuaciones paleobatimétricas del sistema lacustre Pueyrredón-Posadas-Salitroso durante el Pleistoceno Tardío-Holoceno Temprano, noroeste de Santa Cruz, Argentina. *Serie Correlación Geológica* 27 (2): 100-109.
- INGOLD, T. 2000. *The perception of the environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres-Nueva York: Routledge.
- INGOLD, T. 2001. On the Social Relations of the Hunter-Gatherer Band. En *The Cambridge Encyclopedia of Hunters-Gatherers*, R. Lee & R. Daly, eds., pp. 399-410. Cambridge: Cambridge University Press.
- ÍÑIGUEZ, A. & C. GRADIN 1977. Análisis mineralógico por difracciones de Rayos x de muestras de pinturas de la Cueva de las Manos, Estancia Alto Río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones* 11: 121-128.
- LEE, R. & R. DALY 2001 (Eds.). *The Cambridge Encyclopedia of Hunters-Gatherers. Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEROI-GOURHAN, A. 1965. *Le geste et la parole II: la Mémoire et les Rhythmes*. París: Albin Michel.
- MOTTA, A. 2019. From Top Down Under: New Insights into the Social Significance of Superimpositions in the Rock Art of Northern Kimberley, Australia. *Cambridge Archaeological Journal* 29 (3): 479-495.
- MUSTERS, G. 1997 [1911]. *Vida entre los Patagones*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- NARANJO, J. & C. STERN 1997. La actividad explosiva postglacial del volcán Hudson. *Actas del VIII Congreso Geológico Chileno*, vol. 1, pp. 362-365. Antofagasta: Departamento de Ciencias Geológicas, Universidad Católica del Norte.
- PAPÚ, A. 2023. Análisis de superposiciones en el arte rupestre de Cerro de los Indios 1 (Lago Posadas, Santa Cruz). *Comechingonia, Revista de Arqueología* 27 (10): 89-108.
- PODESTÁ, M., R. PAUNERO & D. ROLANDI 2005. *El arte rupestre de la Argentina indígena: Patagonia*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- RE, A. 2016. Superimpositions and Attitudes towards Pre-existing Rock Art: A Case Study in Southern



- Patagonia. En *Paleoart and Materiality: The Scientific Study of Rock Art*, R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, G. Kumar & T. Huisheng, eds., pp. 15-29. Oxford: Archaeopress.
- RIAL, G. & C. BARBOSA 1983-1985. Análisis mineralógico por difracción de rayos-x de muestras de pinturas del Cerro Casa de Piedra, sitio CCP5 (Prov. de Santa Cruz, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 307-311.
- SCHNEIER, P., A. PONCE & C. ASCHERO 2021. Arte rupestre, etnografía y memoria colectiva: el caso de Cueva de las Manos, Patagonia Argentina. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* 4 (1): 71-85.
- VIGNATI, M. 1950. Estudios antropológicos en la zona militar de Comodoro Rivadavia. *Anales del Museo de La Plata* 1: 1-18.
- WAINWRIGHT, I., K., HELWIG, D. ROLANDI, C. GRADIN, M. PODESTA, M. ONETTO & C. ASCHERO 2002. Rock Paintings Conservation and Pigment Analysis at Cueva de las Manos and Cerro de los Indios, Santa Cruz (Patagonia), Argentina. *ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, Preprints*, vol. 2, pp. 582-589. Londres: James & James.



Antropomorfos de brazos alzados en la iconografía andina (ca. 4000-500 años AP). Análisis comparativo desde la puna de Salta, Argentina

Anthropomorphs with raised arms in Andean iconography (ca. 4000-500 years BP). A comparative analysis from the puna de Salta, Argentina

Gabriel E. J. López^A, Silvina T. Seguí^B & Federico I. Coloca^C

Recibido:
junio 2023.

Aceptado:
octubre 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

En este trabajo se recopila y analiza información sobre la iconografía de personajes antropomorfos de brazos alzados, registrada en diversos espacios y sociedades andinas (Perú, Bolivia, norte de Chile y Noroeste Argentino) y representada en distintos soportes entre 4000 y 500 años AP. A partir de un estudio comparativo de este tipo de motivos en el arte rupestre del sitio Cueva Inca Viejo, en la puna de Salta, se rastrea la diversidad de estas figuras antropomorfas y sus asociaciones con determinados atributos o variantes, estableciendo así una cronología relativa o aproximada, desde el primer milenio DC hasta la expansión incaica. Los resultados reflejan rasgos compartidos entre las representaciones de la cueva y las figuras andinas analizadas, como los brazos flexionados y elevados, la posición frontal o atributos felínicos. En relación con la variabilidad macrorregional de estos personajes, se reconocen diversos objetos o elementos asociados, como cetros, cabezas cercenadas, propulsores y hachas. Junto con estas variaciones, sobresale una tradición cultural de antigua data, cuya iconografía muestra patrones comunes a lo largo de los Andes.

Palabras clave: iconografía, arte rupestre, antropomorfos, Andes, puna de Salta.

ABSTRACT

This work brings together and analyzes information on the iconography of anthropomorphic figures with raised arms recorded in different Andean spaces and societies (Peru, Bolivia, northern Chile and Northwestern Argentina) and represented on different supports dated between 4000 and 500 years BP. Based on the comparative study of this type of motif in the rock art of the Cueva Inca Viejo site, in the Puna de Salta, the authors trace the variability of these anthropomorphic figures and their association with certain attributes or variants, in order to establish a relative or approximate chronology from the first millennium AD to the time of the Inca expansion. The results show common features among the cave representations and the Andean figures analyzed, including arms raised and flexed, a frontal position, and feline attributes, among others. Within the macro-regional variability of these figures, different associated objects or elements are identified, such as scepters, severed heads, spear throwers, and axes. Beyond these variations lies a lengthy cultural tradition that includes iconography that displays common patterns throughout the Andes.

Keywords: iconography, rock art, anthropomorphs, Andes, Puna de Salta.

^A **Gabriel López**, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-4094-0115. E-mail: gabelope@yahoo.com

^B **Silvina Seguí**, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0003-1884-5944. E-mail: silvisegui@gmail.com

^C **Federico Coloca**, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0003-0855-4924. E-mail: fedeigco@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se analiza un tipo de representación recurrente en la región andina, correspondiente a figuras con forma humana con los brazos flexionados y hacia arriba, que denominaremos “antropomorfos de brazos alzados”. Estos personajes suelen tener características compartidas desde los Andes centrales hasta los Andes centro-sur, aunque con variaciones locales (González 1998, 2004; Berenguer 1999; Horta 2004; Aschero 2007). En particular, se recopila y analiza información acerca de estos motivos registrados en distintos soportes, principalmente de aquellos representativos en una escala espacial amplia, considerando Perú, Bolivia, norte de Chile y Noroeste Argentino (en adelante NOA) y de cronología extensa (entre ca. 4000 y 500 años AP), para luego compararlos con un caso de estudio en la puna de Salta, Argentina.

Se hace referencia a las representaciones rupestres de esta temática en el sitio Cueva Inca Viejo (en adelante CIV), que se destaca por las evidencias de ocupaciones preincaicas e incas de importancia minera, ritual y caravanera (López et al. 2021). Si bien las expresiones pintadas en los siete paneles de CIV (N=185) se han publicado en artículos previos (López et al. 2015, 2021), aquí se describen nuevos motivos antropomorfos y se tratan específicamente las características de los personajes de los brazos alzados del sitio, no discutidas con anterioridad.

Así, el objetivo de este trabajo es comparar la diversidad macrorregional y temporal de estas figuras antropomorfas con respecto a las de CIV, para establecer asociaciones y vínculos con algún tipo de variante andina de este personaje y con una cronología relativa o aproximada. Para dicho fin se llevaron a cabo análisis descriptivos a partir de la comparación de atributos recurrentes que definen a las figuras antropomorfas, y que constituyen una conjunción de elementos formales y asociados. Entre estos atributos, destacan los brazos flexionados/elevados, posición frontal, tocados o cabezas radiadas, máscaras, felinos o elementos felínicos, objetos asociados, cabezas cercenadas o abstracciones de las mismas y vestimenta.

Considerando los límites operativos de esta investigación, no es posible incluir toda la variabilidad de estas figuras y sus atributos conocidos en la bibliografía

macrorregional, pero se seleccionaron algunos ejemplos arquetípicos de distintos espacios, sociedades y cronologías andinas. En particular, aquellos ilustrativos de esa diversidad iconográfica, independientemente del tipo de soporte o material utilizado. Estos ejemplos se encuentran en mates o calabazas, esculturas líticas, textiles, placas de bronce, tabletas para alucinógenos, geoglifos, cerámica y arte rupestre.

Se ha planteado que estas figuras representarían una iconografía unificadora a partir de un concepto religioso común en el área circumpuneña (Horta 2004). Específicamente, se habría buscado expresar una deidad o personaje sobrenatural que, con modificaciones, se transmitió en amplia escala. A su vez, las variantes de estos motivos permitieron proponer distintos nombres, como el Punchao o deidad solar, el Personaje Frontal de Cabeza Radiada, el Señor de los Dos Cetros, el Personaje de las Manos Vacías o el Señor de los Camélidos, cada uno con elementos específicos (Zuidema 1974; Cook 1983; Chacama & Espinosa 1997; Berenguer 1999; Makowski 2001; Montt 2002; González 2004; Horta 2004; Aschero 2007; Isbell 2008; San Francisco & Ballester 2010; Gallardo et al. 2012; Cabello & Gallardo 2014; Sinclair 2017).

LOS ANTROPOMORFOS DE BRAZOS ALZADOS DE CUEVA INCA VIEJO

El sitio CIV se ubica en la cuenca de Ratones, puna de Salta, en el NOA, a una altura de 4312 msnm (fig. 1). Es un lugar de gran relevancia desde el punto de vista minero, ritual y caravanero, precisamente por tratarse de una mina prehispánica de turquesa que funcionó como *waka* o lugar sagrado y que habría sido magnificada con la llegada del Imperio inca, como lo refleja la construcción de una estructura ceremonial tipo *ushnu* en el talud de entrada (López et al. 2020). En el interior de la cueva se han encontrado ofrendas con plumas de aves exóticas asociadas con la turquesa extraída de sus paredes, una de las cuales fue datada en época inca, con una mediana calibrada de 1505 años DC, aunque también hay fechados radiocarbónicos preincaicos, con medianas de 702 años DC, 966 años DC y 1217 años DC (López et al. 2021).

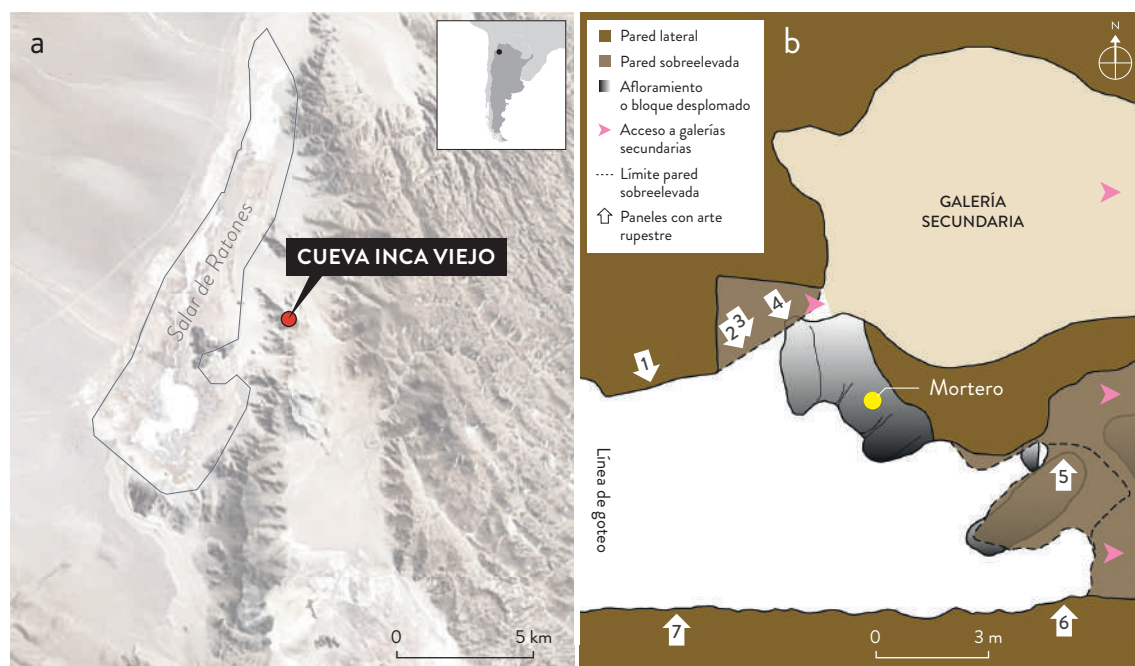


Figura 1: a) ubicación de CIV; b) planta del sitio con la localización de los paneles (dibujo de los autores). **Figure 1:** a) location of CIV site; b) plan of the site showing location of panels (drawing by the authors).

La ofrenda mencionada se localiza en la entrada de una galería minera de la cueva (sector norte), cuyas paredes cortadas y trabajadas contienen paneles de arte rupestre, por lo que se presume su apertura en épocas prehispánicas. La presencia de ofrendas en los accesos de los espacios mineros ha sido señalada también en otros sectores andinos. En la entrada a la galería de la cueva resalta la imagen de un jaguar pintado (Bouysse-Cassagne 2005). En las excavaciones realizadas en el sitio se recuperaron también semillas de cebil procedente de las selvas orientales o yungas (López et al. 2020; Coloca & López 2021).

Entre los motivos de CIV igualmente destacan caravanas compuestas por alineaciones de camélidos atados y guiados por figuras antropomorfas, tanto naturalistas como esquemáticas (López et al. 2021). Así, por ejemplo, en un caso se dibujó la carga sobre el lomo de un camélido (fig. 2c). Estas representaciones, en conjunto con otros indicadores, como sogas para el atalaje o la alta frecuencia de bienes exóticos como plumas, ponen en evidencia el rol de este sitio dentro de los circuitos caravaneros, que posiblemente incluyeron el tráfico de la turquesa, sobre todo a partir de la expansión inca.

Como se ha señalado, entre las figuras antropomorfas de la cueva (N=31), el foco de este estudio se centra en los personajes de brazos alzados (N=5), así como en otros motivos registrados en asociación con ellos y que presentan atributos de interés para el tema de investigación. En el panel 1, cerca de la boca de entrada de la cueva, se encuentran los antropomorfos de brazos alzados denominados A, B y C (figs. 2a-c y 3a-c). Más distante de este sector, en el panel 4, se ubica el antropomorfo D (figs. 2d y 3d), próximo a una caravana naturalista y del jaguar, en el acceso de la galería norte. Estas cuatro imágenes son de color negro y no evidencian modificaciones posteriores o repintado. En el panel 7, enfrente de los señalados anteriormente, se localiza una figura que no había sido identificada, pero que se hizo reconocible a través del programa ImageJ-complemento DStretch. Se trata de otro personaje de brazos alzados, pero de color rojizo-anaranjado, al que se lo denominó antropomorfo E (fig. 3e). Las características de estos cinco motivos se mencionan a continuación.

Antropomorfo A (fig. 3a): posicionado de frente, presenta los brazos flexionados hacia arriba, con objetos en ambas manos. Uno de estos fue definido como un

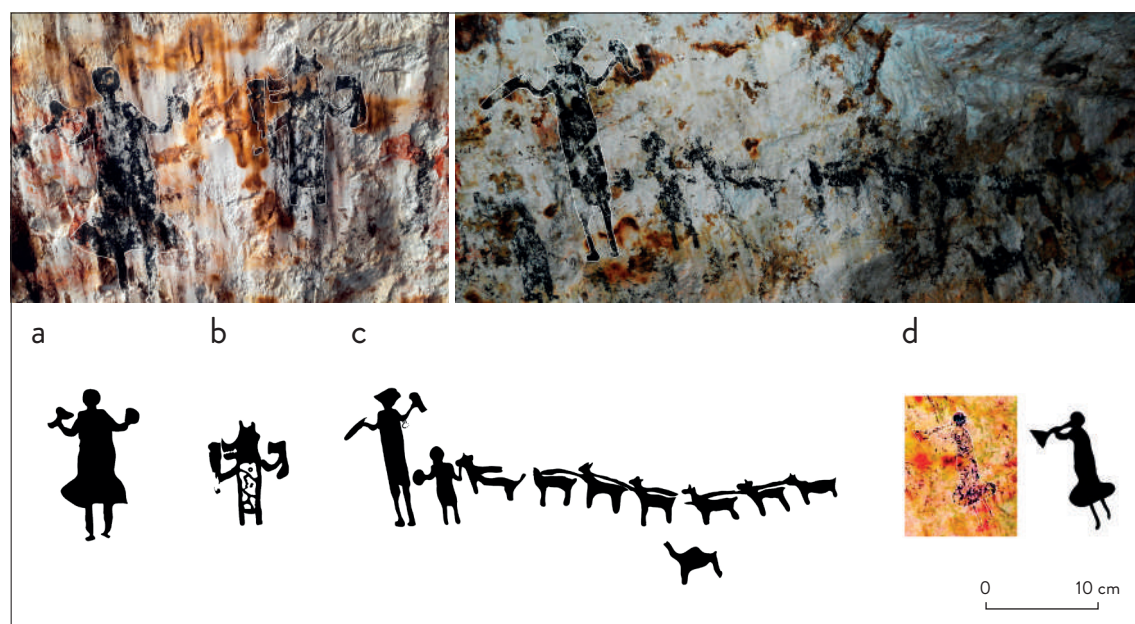


Figura 2. Representaciones del panel 1 de CIV, con asociaciones de antropomorfos de brazos alzados: **a)** antropomorfo A; **b)** antropomorfo B; **c)** antropomorfo C con otro personaje de menor tamaño y caravana; **d)** personaje con trompeta (todas las fotografías y dibujos son de los autores, salvo cuando se indica). **Figure 2.** Representations from panel 1 at CIV, with associated anthropomorphs with raised arms: **a)** anthropomorph A; **b)** anthropomorph B; **c)** anthropomorph C along with smaller figure and caravan; **d)** figure with horn (photos and drawings by the authors, except where otherwise indicated).

hacha o artefacto semejante. No se observa tocado o proyecciones cefálicas y está vestido con una túnica que finaliza en forma de faldellín expandido hacia los dos costados. Posee piernas y pies, aunque estos últimos no se distinguen en detalle.

Antropomorfo B (fig. 3b): se sitúa de frente con la cabeza de perfil, con brazos flexionados hacia arriba y objetos en ambas manos. El artefacto de la mano izquierda corresponde a un hacha. Presenta una cabeza de características felínicas, con orejas y fauces destacadas de atributos mascariformes. Tiene túnica con decoración y se esbozan las piernas a pesar del deterioro de la pintura.

Antropomorfo C (fig. 3c): orientado de frente, con los brazos flexionados hacia arriba. Tiene objetos en ambas manos que se interpretan como hachas, teniendo el del brazo derecho una terminación alargada y más aguzada que el del izquierdo. La cabeza cuenta con un tocado que no se observa en detalle por la falta de preservación de la pintura. En uno de sus codos se proyecta un objeto asignable a una abstracción de cabeza cercenada. La vestimenta es una túnica sin distinción de faldellín. También aparecen dibujadas las piernas con pies.

Antropomorfo D (fig. 3d): se ubica de frente y tiene los brazos flexionados hacia arriba. En ambas manos –una de ellas con seis dedos– hay lazos que se trazan hacia los hombros y se unen con representaciones de dos felinos. Estos se ubican simétricamente en cada hombro, en dirección hacia la cabeza del antropomorfo, con colas prominentes y elevadas. La figura tiene proyecciones en la cabeza en forma de puntas o rayos (tipo cabeza radiada). En su codo izquierdo se observa el diseño de un elemento que representa una cabeza cercenada, y a su costado derecho se distingue un hacha emplumada. Como vestimenta destaca una túnica con faldellín. Se aprecian piernas, pero no se logra reconocer su parte final.

Antropomorfo E (fig. 3e): al igual que los demás, se posiciona de frente, con los brazos flexionados hacia arriba. Tiene un objeto en la mano derecha que sugiere un hacha, similar al del antropomorfo C, y en el brazo izquierdo parece tener otro elemento sobre el cual no conviene arriesgar una interpretación. Presenta una túnica, pero no se distingue faldellín en su vestimenta. También se reconocen las piernas y los pies. Lo llamativo de este caso es que al personaje se le superpuso parcial-

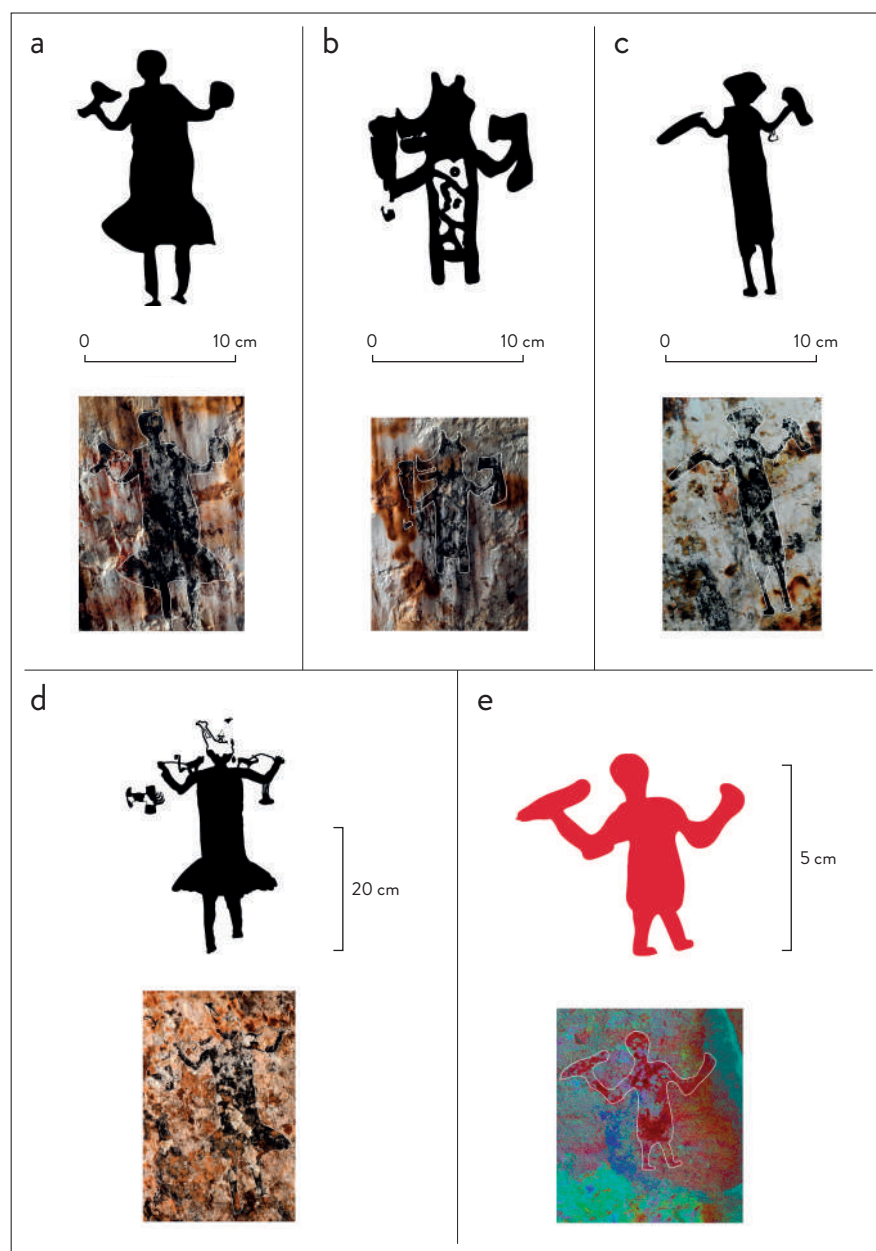


Figura 3. Antropomorfos de brazos alzados en CIV: **a-c)** antropomorfos A, B y C, respectivamente, panel 1; **d)** antropomorfo D, panel 4; **e)** antropomorfo E, panel 7. **Figure 3.** Anthropomorphs with raised arms at CIV: **a-c)** anthropomorphs A, B and C, respectively, panel 1; **d)** anthropomorph D, panel 4; **e)** anthropomorph E, panel 7.

mente un camélido de color negro, que conformaría una alineación con otros cercanos.

La existencia de superposiciones es un aspecto destacable. En los tres primeros antropomorfos se evidencian pinturas de color rojo-anaranjado por debajo, sin una distinción de los tipos de representaciones. Esta clase de superposiciones implicó la realización de motivos de color negro sobre los rojo-anaranjado, lo

que indicaría una cierta diacronía y, además, la acción de “tapar” otros motivos.

Igualmente se deben señalar ciertos antropomorfos de atributos particulares ubicados en las cercanías de los de brazos alzados, especialmente en los paneles 1 y 4. Asociadas a los antropomorfos C y D se localizan algunas de las principales caravanas de llamas guiadas por figuras con forma humana de tamaño más pequeño

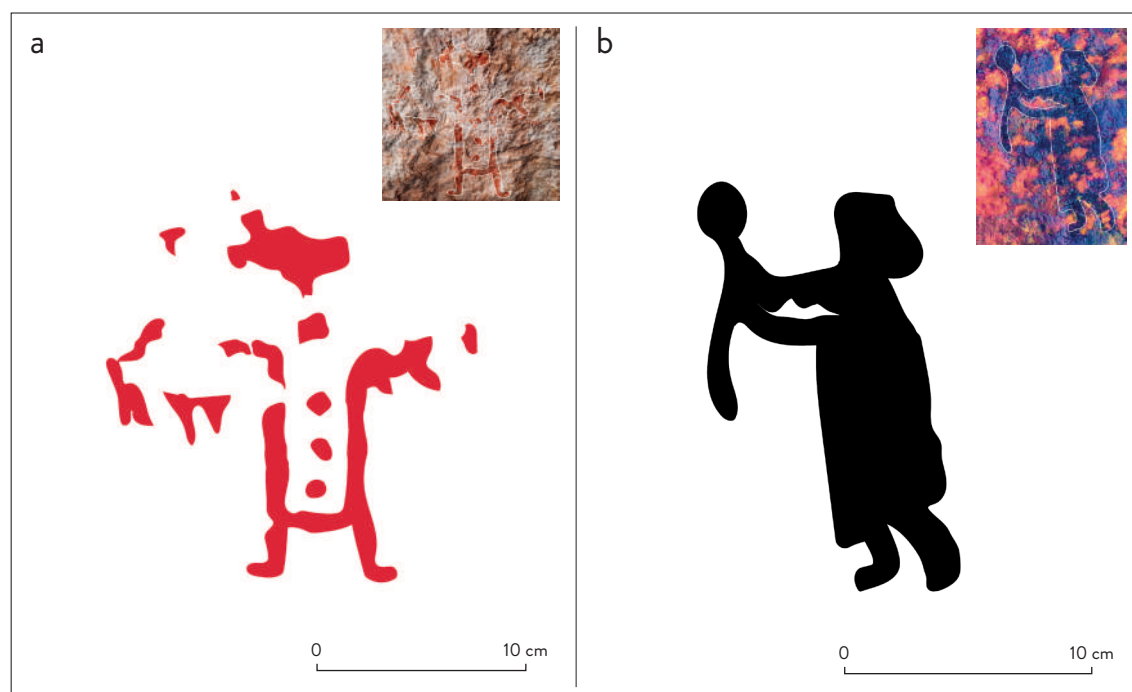


Figura 4. Otros personajes representados en el panel 1 de CIV: a) antropomorfo-ave; b) antropomorfo con báculo o cetro. **Figure 4.** Other figures represented on panel 1 at CIV: a) bird-anthropomorph; b) anthropomorph with staff or scepter.

(fig. 2c). En el panel 1, cercanos a los antropomorfos A, B y C, se detectaron otros personajes que podrían vincularse con aquellos de brazos alzados y que no habían sido identificados y comentados previamente. Uno de ellos tiene túnica y faldellín, está posicionado de perfil y en su cabeza se proyecta un objeto tipo trompeta (fig. 2d). Entre las pinturas de este panel también destaca una figura de color rojo-anaranjado que podría clasificarse como antropomorfo-ave (fig. 4a). Para tal caracterización, se señala el dibujo de extensiones en forma de alas hacia los costados del cuerpo del antropomorfo, una de ellas con líneas verticales asignables a plumas, y algunos de estos rasgos ornitomorfos podrían haber sido resignificados en los antropomorfos de brazos alzados (Chacama & Espinosa 1997: fig. 10). Otro punto central de esta figura es la existencia de una túnica rectangular con puntos en hilera vertical, motivo también hallado en representaciones del norte de Chile (Vilches & Cabello 2011: fig. 6 E2). Asimismo, se observa un personaje de perfil, detectado a través del programa ImagenJ, con los dos brazos extendidos (no alzados) portando un objeto tipo báculo (fig. 4b).

VARIACIONES ESPACIOTEMPORALES EN LA ICONOGRAFÍA ANDINA DE LOS ANTROPOMORFOS DE BRAZOS ALZADOS

La presencia de estos personajes de brazos alzados se reconoce en diversos soportes y a lo largo de los Andes (fig. 5), desde 4000 años AP hasta 500 años AP, aproximadamente. Si bien este período extenso comprende sociedades con características distintivas, en este trabajo solo se hace mención, desde un punto de vista descriptivo, a los tipos representativos de personajes con brazos alzados, sin profundizar en su contexto socioeconómico y político, debido a que ello excede el alcance de este estudio.

Los primeros indicadores de estas figuras se relevaron en Perú. Es el caso de un antropomorfo felinizado con los brazos alzados grabado sobre un mate (cucurbitácea) recuperado cerca de Caral (figs. 5.2 y 6.1), en la costa del Pacífico, datado en más de 4000 años AP (Haas & Creamer 2004: fig. 3.2). En los Andes

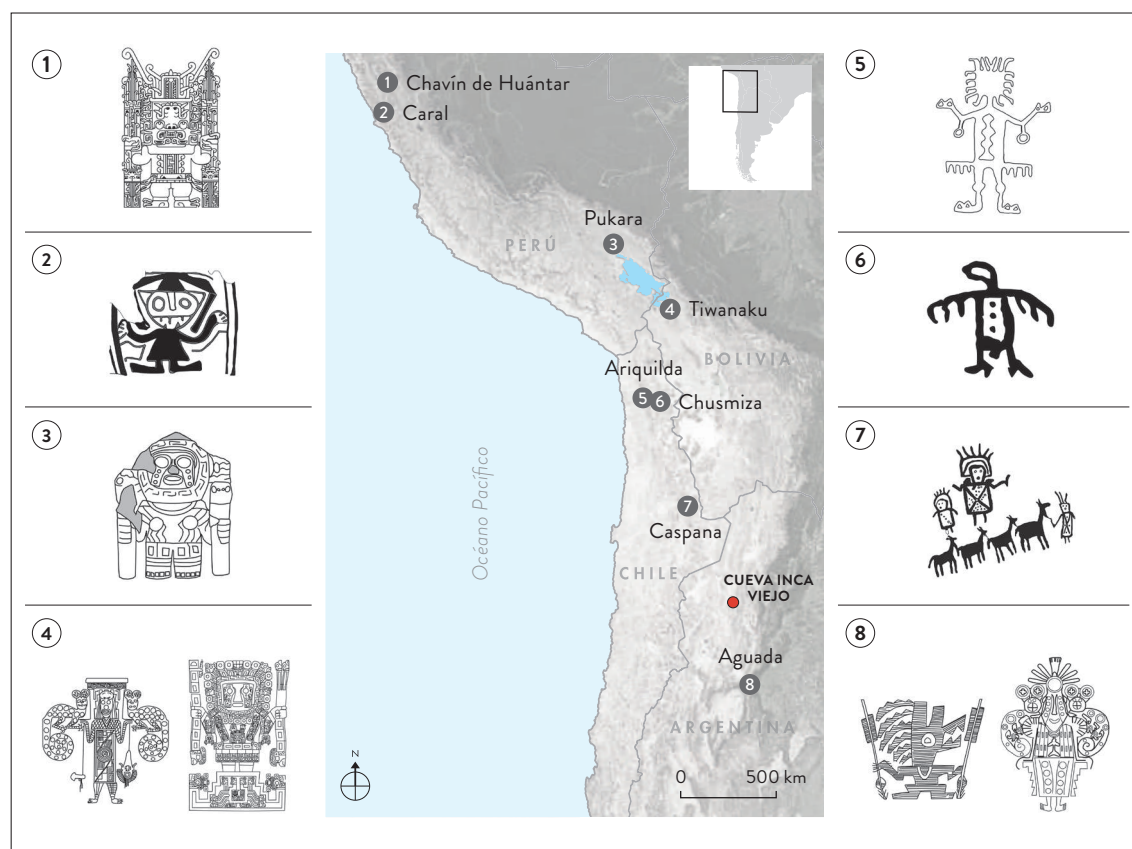


Figura 5. Sitios arqueológicos y sectores andinos con las representaciones arquetípicas de las figuras antropomorfas mencionados en el texto. En Aguada y Tiwanaku se incluyen dos variantes para cada caso (modificados de: 1) Burger [1992: fig. 176]; 2) Haas y Creamer [2004: fig. 3.2]; 3) Cook [1994: fig. 5C]; 4) González [2004: fig. 7], a la izquierda; Agüero y colaboradores [2003: fig. 1], a la derecha; 5) Chacama y Briones [1996: fig. 3]; 6) Vilches y Cabello [2011: fig. 6]; 7) Vilches y Uribe [1999: fig. 4]; 8) González [2004: fig. 2], a la izquierda; Sempé y Baldini [2004: fig. 2], a la derecha). **Figure 5.** Archeological sites and Andean zones with archetypal representations of anthropomorphic figures mentioned in the text. For Aguada and Tiwanaku, two variants are included for each case (modified from: 1) Burger [1992: fig. 176]; 2) Haas and Creamer [2004: fig. 3.2]; 3) Cook [1994: fig. 5C]; 4) González [2004: fig. 7], on the left; Agüero and collaborators [2003: fig. 1], on the right; 5) Chacama and Briones [1996: fig. 3]; 6) Vilches and Cabello [2011: fig. 6]; 7) Vilches and Uribe [1999: fig. 4]; 8) González [2004: fig. 2], on the left; Sempé and Baldini [2004: fig. 2], on the right).

centrales, hace alrededor de 3000 años, esta fusión de figuras antropomorfas con rasgos de animales, como felinos y aves, es más evidente en el caso de Chavín (Burger 1992), de donde procede la Estela Raimondi (fig. 6b), que es la que mejor expresa parte de las características que proliferan en los personajes o deidades que conforman el núcleo de esta investigación. En esa estela se observa una figura antropomorfa tallada con atributos felínicos, posicionada de frente y con los brazos flexionados y alzados. Porta objetos tipo báculos y los pies y las manos tienen garras (figs. 5.1 y 6b) (Burger 1992: fig. 176).

A su vez, esta figura remite a la imagen tallada en la Puerta del Sol, en Tiwanaku (figs. 5.4 y 6.d), cuya cronología se remonta al primer milenio DC (Isbell 2008), y muestra una continuidad con la iconografía de Chavín, caracterizada como una deidad de los báculos, o Señor de los Dos Cetros, que explicaría el origen de la religión incaica. González (2004) establece, más precisamente, una relación entre esta figura y sus variantes con la adoración del dios solar en la religión inca. Para sostener esta hipótesis, el autor destaca la similitud de esta figura con la imagen presente en un objeto de oro que se adoraba en el Templo del Sol o Coricancha,

en el corazón del Imperio inca, en el Cusco, y que ha sido interpretada por Duviols como el Punchao o deidad solar (1976; véase también Zuidema 1974). Esta influencia provendría desde las culturas pre-Pukara y Pukara del lago Titicaca, hacia el comienzo de nuestra era. Las similitudes iconográficas registradas entre estos contextos y los de Tiwanaku en Bolivia, y Aguada en el NOA, hacia mediados del primer milenio DC, han llevado a plantear la existencia de una tradición de escala cronológica amplia para la adoración del sol hasta el período incaico (González 2004). Incluso, puede pensarse a esta deidad principal como una sola entidad compuesta o con distintas manifestaciones (Cruz 2009-2011).

En el caso de Pukara se aprecian antropomorfos fusionados con características de felinos y aves (Cook 1994). En particular, se conoce una escultura lítica de la figura frontal con báculos, cuyos rasgos más sobresalientes son las representaciones de alas (Cook 1994: fig. 53C), lo que indica la importancia de la relación entre antropomorfos y aves (Vilches & Cabello 2011). Tales atributos ornitomorfos, en conjunto con otros registrados en distintas regiones andinas, han sido vinculados con ciertos aspectos de los antropomorfos de los brazos alzados. En este sentido, Chacama y Espinosa (1997) sostienen, para el norte de Chile, la resignificación de algunos rasgos de aves falcónidas en los personajes antropomorfos, como alas-brazos-faldellines.

Otras expresiones del Señor de los Dos Cetros se evidenciaron en la costa sur de Perú, en tejidos de Paracas y Nazca. Su continuidad puede seguirse en Tiwanaku y Wari, también con variantes (Cook 1994). Respecto del Personaje de los Dos Cetros de la Puerta del Sol, mencionado anteriormente, se distinguen ciertas particularidades en comparación con otros monolitos de Tiwanaku, como el de Bennett (Makowski 2001). Igualmente, se reconoce un patrón general reproducido en la cosmovisión andina, cuyos atributos más relevantes son los brazos alzados o en V, la posición frontal, la cabeza radiada, el tocado con cabezas de felino, la vestimenta con túnica, los báculos y las cabezas colgantes de los codos (Agüero et al. 2003: fig. 1). Estas características se repiten total o parcialmente en distintos motivos andinos (Cook 1983; Makowski 2001; Isbell 2008).

A diferencia de la figura de los dos cetros, la famosa placa de bronce de Lafone Quevedo, del NOA,

comúnmente asignada a la cultura Aguada, presenta un personaje con las manos sin objetos o báculos, por lo cual se lo ha denominado Señor de las Manos Vacías (Pérez 1986; González 2004: fig. 2). Dado que tiene indicadores comunes con el personaje de la Puerta del Sol, se trataría de una variante de la misma deidad solar de larga tradición. A esta conclusión llegan Pérez (1986) y González (2004) al comparar los rasgos del personaje del disco de Lafone Quevedo con la descripción del Punchao de Coricancha (Zuidema 1974; Duviols 1976). Entre ellos, se mencionan los siguientes: posición frontal, rayos solares por encima de los hombros y de la cabeza, dos serpientes bicéfalas saliendo de los costados y dos felinos (pumas) sobre los hombros. De esta manera, se ha planteado que la figura de este disco correspondería al Punchao (Pérez 1986). En relación con esto, Cruz (2009-2011) señala que no se puede definir con precisión la deidad representada en muchas de estas placas, teniendo en cuenta la multiplicidad de formas en la que pueden manifestarse deidades como el Punchao, Viracocha o el Rayo. También propone que los personajes de estas placas metálicas podrían ser de períodos prehispánicos más tardíos, incluso incas (Cruz 2009-2011).

Igualmente, es importante mencionar la proliferación de otra figura conocida como el Sacrificador, de vasta replicación andina. Se trata de personajes que remiten a los rituales de sacrificio humano, con cabezas cercenadas o, abstracciones de ellas en sus manos o proyectadas desde sus codos, y objetos como hachas y cuchillos en sus manos o asociados a sus cuerpos, entre otros indicadores (González 1998, 2004; Horta & Paulinyi 2023). Otra característica es la presencia de una máscara felínica con orejas y fauces destacadas, como la registrada por Sempé y Baldini (2004). Estos antropomorfos mascariformes suelen estar acompañados de hachas y cabezas cercenadas o abstracciones de ellas, y se encuentran ampliamente representados en la iconografía de Aguada y Tiwanaku, lo cual permite señalar una expansión de gran escala de la figura del Sacrificador a lo largo de los Andes (Pérez 1986; González 1998, 2004; Sempé & Baldini 2004; López 2007; Gordillo & Basile 2019; Horta & Paulinyi 2023).

Dadas las diversas características comunes, es posible que el Sacrificador sea una variante de la misma deidad solar mencionada, pero en este caso, en una si-

tuación particular relacionada con el ritual del sacrificio humano (González 2004). Alternativamente, puede representar la figura de un chamán especialista en estas prácticas rituales como ofrecimiento a los dioses (Horta & Paulinyi 2023). Otra interpretación es la replicación de una deidad con distintas expresiones, realizada más tardíamente. Este es el caso de las figuras de las placas metálicas mencionadas más arriba, asociadas a felinos o felinizadas, que podrían corresponder al Período de Desarrollos Regionales (ca. 900-1430 DC) o incluso al Período Inca (ca. 1430-1532 DC) (Cruz 2009-2011). En este sentido, Nielsen (2007) plantea que podrían tratarse de guerreros, sobre todo en estos contextos tardíos.

El vínculo antropomorfo-felino también puede remitir a un personaje sobrenatural denominado *otorongo* o *uturunco* (Podestá 2023). Se trata de una figura mítica relacionada principalmente con actividades simbólicas y con el motivo del jaguar (Vitry 2023). En este sentido, se han observado antropomorfos de brazos alzados con rasgos felínicos interpretados como *otorongos* (Podestá 2023; Vitry 2023). Al mismo tiempo, y de interés para el caso de CIV, el culto a este personaje ha sido importante en rituales mineros, en los cuales se consumían alucinógenos y bebidas alcohólicas como una forma de obtener su fuerza para lograr el éxito en el trabajo emprendido en la mina (Bouysse-Cassagne 2005). En contextos mineros, los antropomorfos de brazos alzados aparecen en representaciones rupestres no solo con atributos felínicos, y se han interpretado como parte de una religiosidad cohesionadora a nivel social, tal como ha sido evidenciado en Copiapó, en el norte de Chile (San Francisco & Ballester 2010). Al igual que en CIV, el vínculo entre arte rupestre y minería se ha constatado en distintos sitios del norte de Chile (San Francisco & Ballester 2010; Garrido 2015; Cabello 2017; Sepúlveda et al. 2019).

Más allá de la variabilidad cronológica y la perduración de las representaciones de antropomorfos de brazos alzados en el tiempo, la presencia de estas figuras en distintas formas o con atributos específicos se expande a partir de mediados del primer milenio DC con Tiwanaku y, en el caso del NOA, con Aguada (Cook 1983; Pérez 1986; González 1998, 2004; Makowski 2001; Agüero et al. 2003; Isbell 2008; Gordillo & Basile 2019). En el NOA, se denomina Período Medio o de Integración Regional (ca. 600-900/1000 DC), mientras que, en

sectores del norte de Chile, particularmente en el Loa, corresponde a la fase La Isla (ca. 500-1100 DC), donde hay una alta frecuencia de esta clase de antropomorfos (Berenguer 1999). Estos motivos se reproducen en el estilo Cueva Blanca, en la zona del Salado (Montt 2002; Horta 2004; Gallardo 2018). También en Tarapacá, norte de Chile, sobresalen los antropomorfos grabados de Ariquilda 1 y el geoglifo del cerro Unitas (Chacama & Briones 1996). Además, se replican en textiles, como es el caso de Chorrillos (Horta 2004; Sinclair 2017). Estos antropomorfos presentan una posición frontal, brazos alzados, cabeza radiada, faldellín y cabezas cercenadas (abstracciones) colgantes, fundamentalmente en los codos (Horta 2004; López 2007).

Se ha sugerido que estos personajes son una forma de representar a deidades como Tunupa o Tarapacá, que se vinculan con rutas caravaneras preincaicas del norte de Chile (Chacama & Espinosa 1997; Pimentel & Barros 2020). Asimismo, se ha señalado la estrecha asociación entre estos personajes y los camélidos a partir de los motivos de la fase La Isla (Berenguer 1999). Por tal razón, esta manifestación se denomina el Señor de los Camélidos, cuyo origen provendría de una resignificación de la deidad de Tiwanaku en el marco de actividades pastoriles (Berenguer 1999). A su vez, en distintas áreas de la puna argentina, en particular en Antofagasta de la Sierra, el antropomorfo de los brazos alzados se encuentra en estrecha relación con imágenes de camélidos (Aschero 2007).

Hacia el Período de Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío, los personajes de brazos alzados persisten con variaciones locales y cambios que podrían vincularse con procesos de resignificación (Gallardo et al. 2012). Se ha planteado que la figura con hachas y su asociación con otros objetos, como trompetas, no sería la misma del Sacrificador del Período Medio, sino que habría estado relacionada con el aumento de procesos bélicos o de conflicto (Nielsen 2007). En este contexto, Nielsen (2007) propone que estos personajes pueden reinterpretarse como guerreros y no solamente como sacrificadores. Como se dijo previamente, tampoco se descarta que muchas de las figuras atribuidas al Período Medio hayan sido realizadas en cronologías prehispánicas tardías (Cruz 2009-2011), lo que complejizaría las adscripciones cronológicas de las variantes de estos personajes.

ATRIBUTOS	ANTROPOMORFO A	ANTROPOMORFO B	ANTROPOMORFO C	ANTROPOMORFO D	ANTROPOMORFO E
Posición frontal	X		X	X	X
Posición frontal con cabeza de perfil		X			
Tocado o cabeza radiada			X	X	
Presencia de máscara o atributos felínicos		X			
Felinos en los hombros				X	
Hacha u objeto similar	X	X	X	X	X
Lazos				X	
Cabezas cercenadas o abstracciones			X	X	
Túnica con faldellín	X			X	
Túnica sin faldellín		X	X		X

Tabla 1. Atributos presentes en los antropomorfos de brazos alzados de CIV. **Table 1.** Attributes present in the anthropomorphs with raised arms at CIV.

En este sentido, para el Período de Desarrollos Regionales también se detecta la asociación de distintas figuras antropomorfas con representaciones de caravanas de camélidos, las cuales proliferan en el norte de Chile y en el NOA (Berenguer 1999; Aschero 2007; Martel 2010). A partir de la expansión inca, los antropomorfos de brazos alzados tienen continuidades y variaciones con respecto a momentos más tempranos. Sin embargo, algunos mantienen características como los brazos flexionados hacia arriba, posicionados de forma frontal, cabezas radiadas o emplumadas, y otros aspectos específicos, como el dibujo de un tocapu en X en su vestimenta (Vilches & Uribe 1999: fig. 4). Uno de los casos más característicos, localizado en Caspana, norte de Chile, registra una caravana de llamas asociada a este personaje de mayor tamaño y a otro más pequeño que guía a los camélidos (Sepúlveda 2004: fig. 2). Esta distinción entre motivos de mayor y menor tamaño relacionados con las caravanas se reconoce en CIV (López et al. 2021). La descripción del objeto de oro del Coricancha es otro indicador que debe mencionarse al momento de destacar las características de estos antropomorfos (Duviols 1976). La importancia de la deidad solar para los incas hace que, aun con transformaciones, la figura que se reconoce más tempranamente en Chavín y Tiwanaku haya seguido vigente en este período.

ATRIBUTOS DE LOS ANTROPOMORFOS DE BRAZOS ALZADOS DE CIV Y COMPARACIÓN MACRORREGIONAL

Uno de los rasgos sobresalientes de los antropomorfos de brazos alzados es la posición frontal (tabla 1). La cabeza radiada se encuentra en un solo personaje (antropomorfo D), aunque otro también parece tener algún tocado (antropomorfo C). Se reconoce una máscara felínica en el antropomorfo B y dos felinos simétricos en los hombros del antropomorfo D. En cuanto a objetos, se destacan las hachas o elementos similares en los cinco antropomorfos, aunque también se detectan lazos (antropomorfo D) y en dos de ellos cabezas cercenadas o sus abstracciones colgantes de los codos (antropomorfos C y D). Todos muestran túnica y dos portan faldellín. De este análisis se desprende que hay características compartidas en las figuras, pero es el antropomorfo D quien cuenta con la mayor parte de los atributos relevados, y reúne además diversas particularidades presentes en distintos antropomorfos de brazos alzados. Para avanzar en esta comparación es importante considerar también la variabilidad de estas figuras a nivel macrorregional.

En la figura 6 se expone esta comparación en una escala espacial y cronológica amplia. Los personajes de

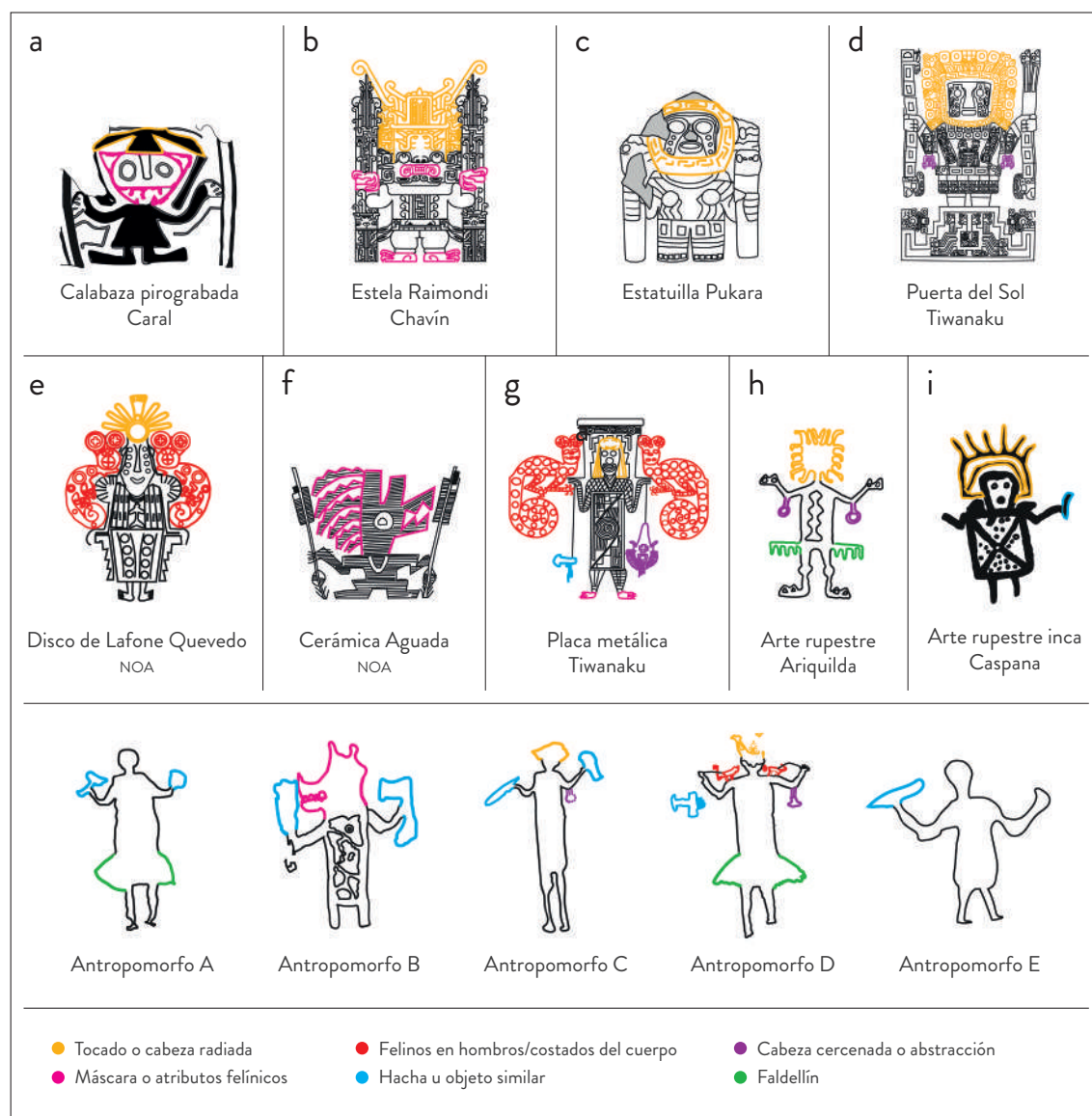


Figura 6. Comparación macrorregional de las figuras representativas de distintos sectores andinos y diversas cronologías (a-i) con los tipos de antropomorfos de brazos alzados de CIV (antropomorfos A-E). Las referencias de las figuras (a-i) se encuentran detalladas en la leyenda de la figura 5. **Figure 6.** Macrorregional comparison of figures representing other Andean zones, and chronologies (a-i) and CIV anthropomorph types with raised arms (anthropomorphs A-E). Figure references (a-i) are detailed in the legend of figure 5.

brazos alzados de CIV se comparan con figuras representativas de distintos espacios y períodos en los Andes, seleccionadas para distinguir los aspectos comunes y las variaciones. Se comienza con la más temprana (fig. 6a), relevada en una calabaza recuperada en las cercanías de Caral, Perú, y fechada en más de 4000 años AP (Haas & Creamer 2004: fig. 3.2). También de

Perú procede la Estela Raimondi, Chavín (fig. 6b), con un personaje de brazos alzados complejo (Burger 1992: fig. 176). El tercer personaje (fig. 6c) viene de Pukara y está representado en una estatuilla (Cook 1994: fig. 5C). La cuarta representación (fig. 6d) se localiza en la Puerta del Sol, Tiwanaku (Agüero et al. 2003: fig. 1). Del NOA, comúnmente asignadas a Aguada, provienen

las figuras del disco de Lafone Quevedo (fig. 6e) y un antropomorfo con máscara felínica (fig. 6f) (González 2004: fig. 2; Sempé & Baldini 2004: fig. 2). Igualmente se comparó con el Sacrificador hecho en una placa metálica (fig. 6g), asignada a Tiwanaku (González 2004: fig. 7). La octava figura corresponde a un antropomorfo de brazos alzados grabado en el sitio Arikuida (fig. 6h), en el norte de Chile (Chacama & Briones 1996: fig. 3; Horta 2004: fig. 19). Finalmente, se contrastó con un antropomorfo de brazos alzados pintado en Caspana (fig. 6i), en las tierras altas del Loa, y asociado al Período Tardío/Inca (Vilches & Uribe 1999: fig. 4).

Los resultados muestran atributos compartidos y diferencias. Se plantea aquí que existe una tradición macrorregional de larga extensión temporal en los Andes, vinculada principalmente con la presencia de antropomorfos con brazos flexionados y elevados, en muchos casos con características felínicas, o asociados con felinos u otros animales, y mayormente en posición frontal (fig. 6). Entre las diferencias, los personajes de brazos alzados de CIV no poseen báculos o cetros en las manos, como ocurre en otros casos andinos. En este sitio, este tipo de artefacto se evidencia solamente en un antropomorfo de perfil (fig. 4b), con algunas características similares a motivos de los valles de Salta, asignados a contextos tardíos preincaicos (Martel 2010).

Los antropomorfos A y E comparten los atributos básicos, comunes a la mayoría de los personajes andinos comparados, aunque se distinguen por el color y la presencia o ausencia de faldellín (fig. 6). Un atributo observado desde momentos tempranos, como en la zona de Caral y Chavín, se refiere a los rasgos felinos. El antropomorfo B se asemeja particularmente al mascariforme felinizado asignado a Aguada (fig. 6f) (Sempé & Baldini 2004). Esta figura podría remitir al *otorongo* o *uturunco*, personaje que reúne caracteres humanos y felínicos (Podestá 2023) y que también se ha registrado en el arte rupestre de los valles de Salta (Ledesma 2015; Nielsen et al. 2022). Asimismo, en el antropomorfo D se reconocen felinos en los hombros, que remiten al disco de Lafone Quevedo (fig. 6e) y al sacrificador asignado a Tiwanaku (fig. 6g). Por su parte, el antropomorfo C tiene varios rasgos generales de distintos personajes andinos, como las proyecciones o abstracciones de cabezas cercenadas. Este es el caso del elemento que

cuelga del codo izquierdo y que en representaciones similares ha sido interpretado como una cabeza cortada (López 2007). Dicha característica es compartida con la figura de la Puerta del Sol en Tiwanaku (fig. 6d), con la imagen del Sacrificador (fig. 6g) y con el antropomorfo de brazos alzados de Arikuida (fig. 6h) (Horta 2004).

Por último, el antropomorfo D destaca por una alta diversidad de rasgos comunes con las múltiples figuras andinas. Esta característica indica una conjunción de atributos reunidos en un mismo personaje, a diferencia de los otros cuatro relevados en la cueva. Además de los felinos en los hombros, también porta un hacha emplumada, la abstracción de una cabeza cercenada y la cabeza radiada, como la mayoría de los personajes comparados, y la presencia de seis dedos en una de sus manos es un probable indicador de su papel sobrenatural, distintivo en relación con los humanos comunes (Cruz 2009-2011). Entre sus particularidades, llama la atención las semejanzas con el antropomorfo de Caspana, como la cabeza radiada, los brazos alzados y objetos en los hombros (Sepúlveda 2004). Una característica del antropomorfo de CIV es la existencia de lazos que salen de las manos y se unen con los felinos de los hombros. Esto podría marcar rasgos comunes con la mayoría de los personajes andinos tomados como referencia, ya que salvo el del disco de Lafone Quevedo todos llevan objetos en sus manos o al menos en una de ellas. En general, son cetros o báculos, pero también hay hachas o incluso cabezas cercenadas. En este caso, se trata de lazos que parecen marcar el control sobre los felinos.

La similitud del antropomorfo D con el de Caspana no se limita a algunos rasgos de los personajes, sino también a otros aspectos temáticos, como la asociación con una caravana y con un antropomorfo de menor tamaño que la conduce (fig. 7a). Los camélidos expresan ciertas similitudes estilísticas y, en ambos motivos, los guías de las caravanas son pequeños en comparación con el antropomorfo de brazos alzados que aludiría a una deidad o a un ser sobrenatural (fig. 7a y b). En el arte rupestre de Caspana, este ser tiene una X en su vestimenta, que correspondería a un tocapu, y se ha planteado que estas pinturas serían de época inca (Vilches & Uribe 1999), por lo que se propone una cronología comparable para la caravana de CIV (López et al. 2021).

Otra cuestión importante es la asociación del antropomorfo que conduce la caravana en CIV con ciertos

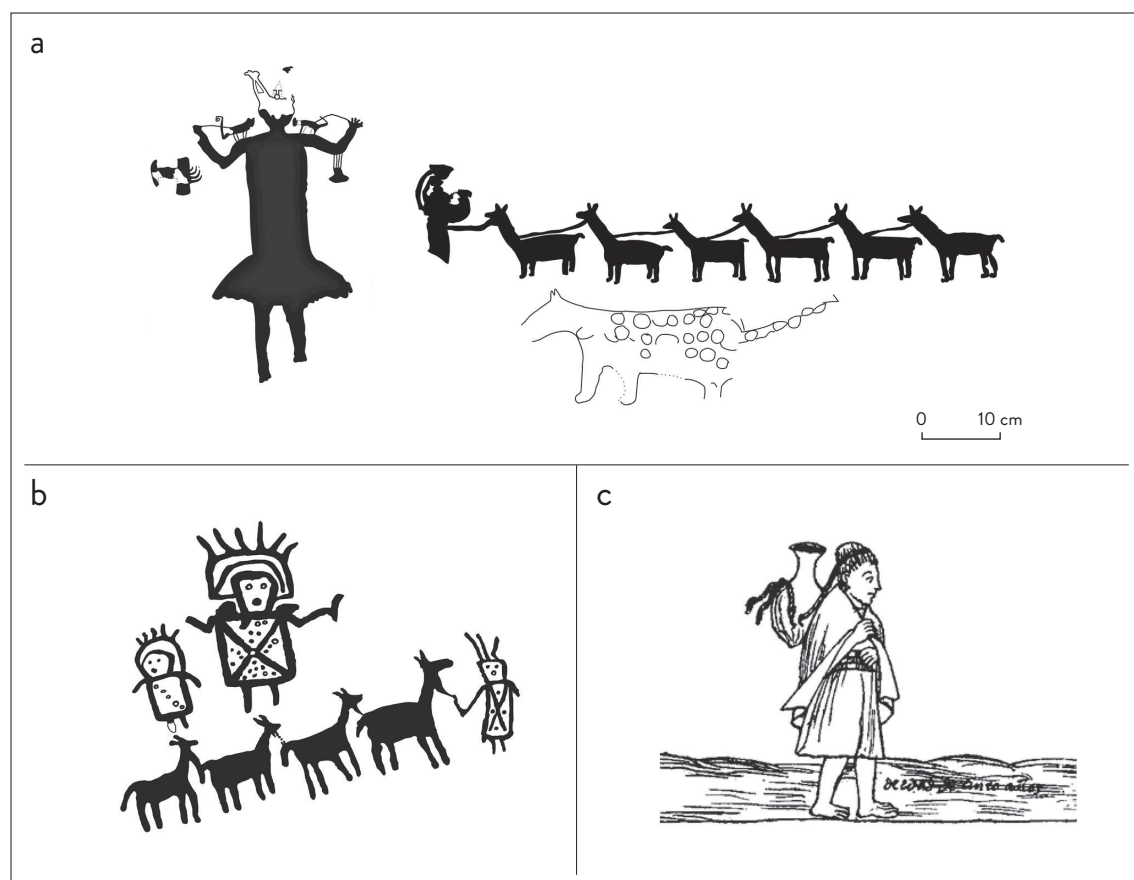


Figura 7. Comparación de conjuntos pictóricos: **a)** Cueva Inca Viejo; **b)** Caspana, norte de Chile (modificado de Vilches y Uribe [1999: fig. 4]); **c)** ilustración de una niña con un aríbalo en la espalda (Guamán Poma de Ayala 1988 [1615]: fig. 229). **Figure 7.** Comparison of pictorial assemblages: **a)** Cueva Inca Viejo; **b)** Caspana, Northern Chile (modified from Vilches and Uribe [1999: fig. 4]); **c)** illustration of a girl carrying a jug on her back (Guamán Poma de Ayala 1988 [1615]: 229).

objetos. Este personaje se posiciona de perfil y en su cabeza se muestra un elemento sostenido con ambos brazos que podría tratarse de una cesta o una vasija tipo cuenco. Más interesante aún es la presencia de un bulto en la espalda, que a pesar del deterioro de la pintura puede corresponder a una carga. Una interpretación posible es que sea una vasija, y, más específicamente, un aríbalo, dada la forma globular y lo que parece ser un cuello (fig. 7a). Este tipo de artefacto de cerámica, relacionado con la expansión inca, se podía transportar en la espalda, tal como lo ilustra un dibujo de Guamán Poma (1988 [1653]: 229) (fig. 7c), similar a la forma en que estaría representado en la pintura de CIV (fig. 7a). Sobre la base de esta interpretación es posible suponer que es del Período Inca.

Apoya este argumento la ubicación de estos motivos de arte rupestre en el sector de ingreso a la galería norte, en la cual se obtuvo el fechado de época incaica sobre una ofrenda con gramíneas. Un aspecto que complejiza esta inferencia es la existencia del motivo del jaguar, dada su importancia tanto en contextos preincaicos como incaicos, vinculado con el culto al *otorongo*, sobre todo en el ámbito de la minería (fig. 7a) (Coloca & López 2021). En este sentido, debe considerarse también la presencia del antropomorfo B en el panel 1, que tiene rasgos que remitirían a este personaje humano-felínico, y que podría remontarse a un momento anterior a los incas. Por esta razón, no puede afirmarse de manera concluyente que todo el conjunto representado en este sector (jaguar, caravana y antropomorfo D) haya sido

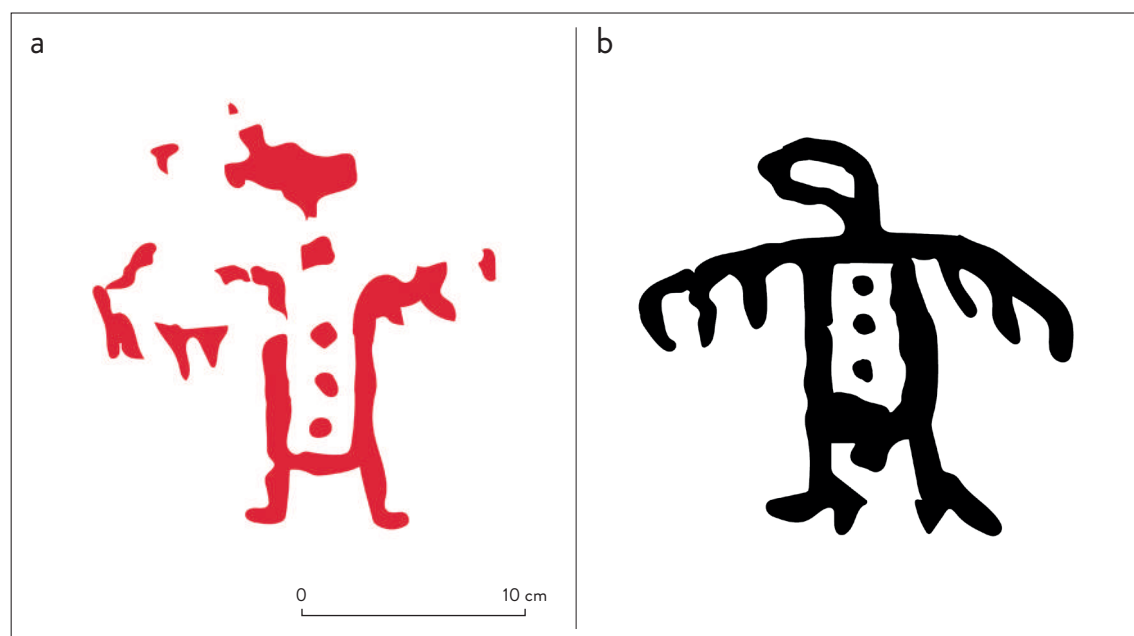


Figura 8. Comparación de motivos: **a)** antropomorfo-ave de CIV; **b)** antropomorfo de rasgos similares en Chusmiza, norte de Chile (modificado de Vilches y Cabello [2011: fig. 6]). **Figure 8.** Comparison of motifs: **a)** bird-anthropomorph at CIV; **b)** anthropomorph with similar features at Chusmiza, in Northern Chile (modified from Vilches and Cabello [2011: fig. 6]).

realizado en esta época. De todas formas, los indicadores mencionados son sugerentes al respecto.

Finalmente, en la figura 8 se muestra la comparación entre el antropomorfo-ave de CIV y otro de rasgos similares registrados en Chusmiza, norte de Chile (Chacama & Espinosa 1997; Vilches & Cabello 2011). Se ha propuesto una relación entre los antropomorfos-aves y los personajes de brazos alzados, cuyo origen podría rastrearse en la cultura Pukara (Cook 1994; Chacama & Espinosa 1997). Ambas representaciones comparten atributos y, en los dos sitios, se encuentran en paneles en los que se reconocen personajes de brazos alzados. Es importante mencionar la distinción del color de la pintura de este posible antropomorfo-ave (rojo-anaranjado) respecto de los antropomorfos de brazos alzados del mismo panel (negros). Dada la superposición que se evidencia en diversas pinturas de color negro sobre el rojo-anaranjado, se plantea una diacronía en su realización. Incluso, esto puede relevarse en el antropomorfo E, de color rojizo-anaranjado, con superposiciones de camélidos en color negro.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El rastreo de la información macrorregional en los Andes acerca de los antropomorfos de brazos alzados, refleja una antigua tradición cultural vinculada con ciertos atributos compartidos ampliamente. Además de la posición de los brazos, esta tradición suele presentar características comunes respecto de la postura frontal de los antropomorfos y la combinación con rasgos felínicos o de otros animales. Sin embargo, también son relevantes las variaciones de diversos atributos de estos personajes a nivel cronológico y espacial. Algunos de los aspectos más notables de dicha variabilidad remiten a las diferencias en los objetos asociados con los antropomorfos, principalmente aquellos que portan en las manos. En muchos casos podría tratarse de báculos o cetros, pero en otros se reconocen cabezas, hachas, lazos, cuchillos o propulsores, entre otros. Incluso, a veces no cuentan con objetos en sus manos, como la figura del disco de Lafone Quevedo (González 1998). Estas diferencias se deben a las características propias de cada representación, lo cual motivó a proponer distintos nombres para estos personajes.

Mayoritariamente, se plantea que estas figuras serían deidades andinas de larga raigambre en el tiempo. Sin embargo, hay múltiples opiniones acerca de cuál de ellas se representa. Para algunos corresponde a Viracocha, y para otros al Punchao o deidad solar, entre otras posibilidades, discusión que se ejemplifica en el caso del personaje de la Puerta del Sol, en Tiwanaku (Makowski 2001; González 2004; Cruz 2009-2011). Lo mismo sucede con el Sacrificador, que podría aludir tanto a la deidad en actitud sacrificial, al chamán en ofrecimiento a la deidad o a un guerrero (González 2004; Nielsen 2007; Horta & Paulinyi 2023). Más aún, tampoco se descarta que muchos de ellos correspondan a una deidad integradora de distintas tradiciones andinas, con multiplicidad de formas (Cruz 2009-2011). Este patrón compartido parece tener una continuidad que habría influido de forma determinante en la religión inca, a través de la adoración al Punchao desde épocas preincaicas (González 2004). De hecho, muchos de los atributos de la figura del Punchao adorada en el Coricancha se manifiestan en tiempos anteriores a los incas (Pérez 1986). Así, sobre la hipótesis de que estos personajes serían variantes del Punchao, los incas habrían tomado aspectos de las tradiciones andinas y podrían haberlas reunido o combinado en esta figura. La discusión se encuentra abierta, pero también sirve para avanzar en la variabilidad reconocida en los antropomorfos de brazos alzados en CIV.

Al respecto, el antropomorfo D reúne atributos de distintos personajes andinos. Una de las características sobresalientes es que carga dos felinos en los hombros, a los cuales controla a través de lazos. Dichas representaciones no remiten necesariamente a Aguada, sino también al Período Tardío/Inca (Cruz 2009-2011). Lo mismo podría plantearse para hachas emplumadas, como la de este antropomorfo.

La persistencia de estos personajes de brazos alzados en contextos prehispánicos tardíos/incas, aun resignificados, ha sido descrita en otros sitios (Vilches & Uribe 1999; Sepúlveda 2004; López 2007; Gallardo et al. 2012). En este sentido, en CIV no puede soslayarse la localización del antropomorfo D, asociado con la caravana y el jaguar, en la apertura de la galería minera norte, donde se ubica la ofrenda de cronología inca. A esto se suma un posible aríbalo dibujado en la espalda del personaje de menor tamaño que guía la recua. En caso de

que se tratara de un conjunto de motivos realizados en la misma época (Período Inca), el antropomorfo D podría vincularse con la imagen del Punchao del Coricancha en Cusco (Zuidema 1974; Duviols 1976).

Los felinos en los hombros y el jaguar podrían hacer alusión al culto al *otorongo*, de importancia en contextos mineros prehispánicos (Bouysson-Beyssac 2005). El hallazgo de cebil en este sector remitiría a este culto, y el felino, en particular el jaguar, actuaría como un dador de fuerza para realizar los trabajos de extracción minera y apertura de galerías en búsqueda de turquesa y otros minerales de cobre (Coloca & López 2021). Así, la imposición de estas figuras estaría anclada a la transmisión o exhibición de un aspecto religioso cohesionador para los trabajadores mineros en su dura labor, tal como se ha planteado para sitios del norte de Chile (San Francisco & Ballester 2010). La extensa tradición andina del culto al *otorongo* y el uso del cebil dificulta la asimilación directa de este arte rupestre con un período prehispánico determinado. Esta particularidad se complejiza aún más si se considera la figura del antropomorfo B, que podría remitir al *otorongo*, debido a su presunta realización en períodos preincaicos.

De todos modos, se debe mencionar que, aunque las actividades mineras en la cueva comenzaron antes de la llegada de los incas, fue durante su ocupación cuando se multiplicaron estos trabajos (López et al. 2020) y, por tal motivo, es probable que una parte importante del arte rupestre corresponda a esta época. En los paneles de la cueva, algunas figuras antropomorfizadas podrían asignarse con alta probabilidad a dicho período, sobre todo aquellas de lados cóncavos, una de las cuales posee un motivo en X en su interior, similar a los tocapius incas (López et al. 2021), característica que también remite a los antropomorfos de Caspana, en el norte de Chile (Sepúlveda 2004).

Asimismo, cabe destacar la asociación de estos personajes con los camélidos y con caravanas tanto preincaicas como incas, hecho registrado en numerosos sitios de los Andes centro-sur (Berenguer 1999; Aschero 2007). En el presente caso de estudio, este vínculo podría relacionarse con la importancia de la cueva en los circuitos caravaneros, los cuales habrían incluido el transporte de la turquesa extraída de esta mina. El conjunto del antropomorfo D, la caravana y el jaguar se localizan en un sector clave para los trabajos

mineros (entrada de una galería), lo que da cuenta de la relevancia de estas representaciones para los incas.

Otro tema significativo son las superposiciones en el arte rupestre, en particular, las pinturas negras sobre rojas. Este es el caso del antropomorfo E, plasmado en color rojo-anaranjado. Dicha serie de superposiciones lleva a proponer una cronología más temprana para este antropomorfo y para las pinturas de estos colores en general, lo que incluye al antropomorfo-ave, cuya asociación con los de brazos alzados ha sido documentada en sitios del norte de Chile (Chacama & Espinosa 1997). Es por esto que los antropomorfos A, B y C podrían ser algo más tardíos si se sigue esta secuencia de superposiciones de pinturas por color (en negro). La existencia en estos motivos del mascariforme felínico (posible *otorongo* o *uturunco*), hachas y abstracciones de cabezas cercenadas, remite a antropomorfos que proliferaron a partir de mediados del primer milenio DC, durante la expansión de Aguada y Tiwanaku. En consecuencia, estos antropomorfos podrían haber sido realizados en un segundo lapso, posteriores al antropomorfo E, pero anteriores al antropomorfo D.

En síntesis, se plantea una secuencia cronológica del arte rupestre de CIV que podría haberse iniciado con algunas de las pinturas rojizas-anaranjadas (antropomorfo E y antropomorfo-ave) y continuar con las pinturas de los antropomorfos A, B y C, durante la segunda parte del primer milenio. Por último, tanto el antropomorfo D como las pinturas asociadas se habrían realizado en contextos incas. Este sería el resultante de la combinación de muchos de los atributos de diversos personajes andinos de larga extensión temporal y referiría al Punchao o a una deidad integradora. Como hipótesis alternativa, se plantea que esta figura pudo haber sido elaborada en períodos preincaicos y revalorizada por los incas, dada su importancia simbólica y religiosa. Al respecto, se ha planteado que en algunos sitios del NOA, el Tawantinsuyu respetó y evitó modificar las figuras representativas de deidades previas (Vitry 2023). Los fechados radiocarbónicos obtenidos permiten abordar parte de esta variabilidad cronológica, con medianas de ocupación entre ca. 702 DC y 1505 DC, esta última en plena expansión del Imperio inca en el NOA.

AGRADECIMIENTOS A CONICET y a los editores y evaluadores del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*.

REFERENCIAS

- AGÜERO, C., M. URIBE & J. BERENGUER 2003. La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica. *Textos Antropológicos* 14 (2): 47-82.
- ASCHERO, C. 2007. Íconos, *huanacas* y complejidad en la Puna sur Argentina. En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, eds., pp. 135-166. Córdoba: Brujas.
- BERENGUER, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer, F. Gallardo, C. Sinclair, C. Silva & C. Aschero, eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BOUYASSE-CASSAGNE, T. 2005. Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 34 (3): 443-462.
- BURGER, R. 1992. *Chavin and the Origins of Andean Civilization*. Londres: Thames and Hudson.
- CABELLO, G. 2017. *Marcando yacimientos. Pinturas rupestres y minería en la región de Atacama, Chile (600-1300 DC)*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- CABELLO, G. & F. GALLARDO 2014. Íconos claves del formativo en Tarapacá (Chile): el arte rupestre de Tamentica y su distribución regional. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (1): 11-24.
- CHACAMA, J. & L. BRIONES 1996. Arte rupestre en el desierto tarapaqueño, norte de Chile. *Boletín SIARB* 10: 41-51.
- CHACAMA, J. & G. ESPINOZA 1997. La ruta de Tarapacá: análisis de un mito y una imagen rupestre en el norte de Chile. *Actas del XIV Congreso de Arqueología Chilena*, M. Cervellino, ed., vol. 2, pp. 769-792. Copiapó: Museo Regional de Atacama.
- COLOCA, F. & G. LÓPEZ 2021. Archaeology and pre-Hispanic Mining Rituals in the South-Central Andes (Puna of Salta, Northwestern Argentina). *Journal of Anthropological Archaeology* 62: 1-12.
- COOK, A. 1983. Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography. The Central Deity and Sacrificer. En *First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D. Sandweiss, ed., pp. 161-185. Nueva York: Cornell University.



- COOK, A. 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- CRUZ, P. 2009-2011. El brillo del señor sonriente. Miradas alternativas sobre las placas metálicas surandinas. *Mundo de Antes* 6-7: 97-131.
- DUVIOLS, P. 1976. Punchao, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología. *Antropología Andina* 1-2: 156-183.
- GALLARDO, F. 2018. Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Mundo de Antes* 12 (1): 13-78.
- GALLARDO, F., G. CABELLO, G. PIMENTEL, M. SEPÚLVEDA & L. CORNEJO 2012. Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 43: 35-52.
- GARRIDO, F. 2015. *Mining and the Inca Road in the Prehistoric Atacama Desert, Chile*. Tesis de Doctorado en Antropología, University of Pittsburgh, Pittsburgh.
- GONZÁLEZ, A. 1998. *La cultura de la Aguada, arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GONZÁLEZ, A. 2004. La arqueología del Noroeste Argentino y las culturas formativas de la cuenca del Titicaca. *Relaciones* 29: 7-38.
- GORDILLO, I. & M. BASILE 2019. Los unos y los otros: contraposición y reflexiones sobre universos expresivos del NOA prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 24 (1): 153-179.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 1988 [1615]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*, J. Murra & R. Adorno, eds. México DF: Siglo XXI.
- HAAS, J. & W. CREAMER 2004. Cultural Transformations in the Central Andean Late Archaic. En *Andean Archaeology*, H. Silverman, ed., pp. 35-50. Oxford: Blackwell.
- HORTA, H. 2004. Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios Atacameños* 27: 45-76.
- HORTA, H. & M. PAULINYI 2023. Develando la identidad chamánica del Sacrificador tiahuanacota en la iconografía centro-sur andina (400-1000 DC). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 28 (1): 247-273.
- ISELL, W. 2008. Wari and Tiwanaku: International Identities in the Central Andean Middle Horizon. En *Handbook of South American Archaeology*, H. Silverman & W. Isbell, eds., pp. 731-759. Nueva York: Springer.
- LEDESMA, R. 2015. La figura humana en el arte rupestre en el sur del valle Calchaquí (Salta, Argentina). *ARPI, Arqueología y Prehistoria del Interior Peninsular* 3: 371-387.
- LÓPEZ, G., F. COLOCA, S. ARAYA, J. ORSI & S. SEGUÍ 2015. El sitio Cueva Inca Viejo, salar de Ratones, puna de Salta: evidencia arqueológica y procesos de interacción macro-regional. *Relaciones* 40 (1): 45-71.
- LÓPEZ, G., F. COLOCA, J. ORSI, S. ARAYA, S. SEGUÍ, M. ROSENBUSCH & P. SOLÁ 2020. Ocupación incaica en Cueva Inca Viejo y Abra de Minas, puna de Salta, Argentina. Minería de turquesa y prácticas rituales. *Estudios Atacameños* 66: 49-82.
- LÓPEZ, G., S. SEGUÍ & P. SOLÁ 2021. Arte rupestre prehispánico en un sitio minero, ritual y caravanero de la puna de Salta: el caso de Cueva Inca Viejo en el contexto macrorregional de los Andes centro-sur. *Comechingonia, Revista de Arqueología* 25 (3): 129-164.
- LÓPEZ, M. 2007. Interpretación simbólica de la iconografía del Sacrificador y el Señor de los Cetros: una visión desde los mitos. Memoria de título en Arqueología, Universidad de Chile, Santiago.
- MAKOWSKI, K. 2001. Los personajes frontales de báculos en la iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿tema o convención? *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 337-373.
- MARTEL, A. 2010. *Arte rupestre de pastores y caravaneros: estudio contextual de las representaciones rupestres durante el Período Agroalfarero Tardío (900 DC-1480 DC) en el Noroeste Argentino*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- MONTT, I. 2002. Faldellines del Período Formativo en el Norte Grande. Un ensayo acerca de la historia de su construcción visual. *Estudios Atacameños* 23: 7-22.
- NIELSEN, A. 2007. Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 9-41.
- NIELSEN, A., M. PODESTÁ, M. FALCHI, J. ÁVALOS, M. LÓPEZ & M. VÁZQUEZ 2022. Contextos sociales del arte rupestre del Cerro Cuevas Pintadas (Las Juntas, Salta, Argentina). *Relaciones* 47 (1): 1-26.
- PÉREZ, J. 1986. Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 3-4: 61-72.
- PIMENTEL, G. & A. BARROS 2020. La memoria de los senderos andinos. Entre huacas, diablos, ángeles y



- demonios. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 201-225.
- PODESTÁ, M. 2023. Historias de uturuncos. Su imagen en los bestiarios rupestres del no argentino. En *Uturuncos. Un itinerario desde el Cerro de los Felinos*, M. Cornejo, ed., pp. 19-44. Salta: Mundo Editorial.
- SAN FRANCISCO, A. & B. BALLESTER 2010. La economía y las representaciones: ensayo sobre la producción minero-metalúrgica durante el periodo medio en la región de Atacama (III región). *Il Quattrocento* 4: 139-159.
- SEMPÉ, C. & M. BALDINI 2004. Contextos temáticos funerarios de las tumbas Aguada Gris Grabado del cementerio Aguada Orilla Norte, Catamarca. *Relaciones* 29: 275-296.
- SEPÚLVEDA, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos: ¿una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 439-451.
- SEPÚLVEDA, M., F. GALLARDO, B. BALLESTER, G. CABELLO & E. VIDAL 2019. El Condor Mine: Prehispanic Production and Consumption of Hematite Pigments in the Atacama Desert, Northern Chile. *Journal of Anthropological Archaeology* 53: 325-341.
- SINCLAIRE, C. 2017. El Señor de los Camélidos. En *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, C. Sinclair, ed., pp. 61-65. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- VILCHES, F. & G. CABELLO 2011. Variaciones sobre un mismo tema: el arte rupestre asociado al complejo Pica-Tarapacá, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 43 (1): 37-52.
- VILCHES, F. & M. URIBE 1999. Grabados y pinturas del arte rupestre tardío de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 73-97.
- VITRY, C. 2023. Montañas, jaguares y caravaneros. Paisajes rupestres del Calchaquí Norte. En *Uturuncos. Un itinerario desde el Cerro de los Felinos*, M. Cornejo, ed., pp. 93-112. Salta: Mundo Editorial.
- ZUIDEMA, R. 1974. La imagen del Sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los incas en el Cuzco. *Journal de la Société des Américanistes* 63: 199-230.



La capacocha del cerro Esmeralda. Relaciones textiles, identitarias e ideológicas en torno al culto de Huantajaya

The capacocha of Esmeralda hill. Textile, identity, and ideological relations around the cult of Huantajaya

Dagmar Bachraty^A & Caroline Nautré^B

Recibido:
julio 2022.

Aceptado:
junio 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

El presente artículo pone en discusión el significado prehispánico de la huaca o mina de Huantajaya en relación con la capacocha del cerro Esmeralda, sacrificio humano inca de dos doncellas, tema poco relevado desde la perspectiva etnohistórica. El sitio, ubicado en la región de Tarapacá (Chile), permite hipotetizar acerca de la existencia de una relación de culto entre dioses masculinos, asociados a los temblores, y deidades femeninas, vinculadas al significado prehispánico de la plata y el agua. Asimismo, a partir del estudio de Jorge Checura (1977), se enfatiza en el análisis arqueológico y etnohistórico de piezas y emblemas de poder presentes en el ajuar de las doncellas sacrificadas, consistentes en brazaletes, tres posibles *llautu* (cordeles de lana masculinos utilizados en la cabeza) y ornamentos plumarios; lo que posibilita acercarnos tangencialmente al ámbito socio-identitario de las jóvenes, así como a la simbología de esta capacocha.

Palabras clave: textiles, Huantajaya, capacocha, mina de plata, doncellas.

ABSTRACT

This article discusses the pre-Hispanic significance of the Huaca or mine of Huantajaya in relation to the capacocha of Esmeralda hill, an Inca human sacrifice of two maidens; a topic that has been scarcely studied from an ethnohistorical perspective. This site, located in the Tarapacá region (Chile), allows us to hypothesize the existence of a cult relationship between male gods associated with earthquakes and female deities linked to the pre-Hispanic meaning of silver and water. Likewise, based on the study of Jorge Checura (1977), we emphasize on the archaeological and ethnohistorical analysis of pieces and emblems of power of the grave goods of the sacrificed maidens, consisting of bracelets, three possible llautu (male wool cords used on the head) and feather ornaments, which allows us to approach the social identity of these young women, as well as the symbolism of this capacocha.

Keywords: textiles, Huantajaya, capacocha, silver mine, maidens.

^A **Dagmar Bachraty**, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Centro de Estudios Históricos, Universidad Bernardo O'Higgins. ORCID: 0000-0002-6020-0579. E-mail: djbachraty@uc.cl

^B **Caroline Nautré**, Laboratoire Mondes Américains UMR-8168 (ESNA; CERMA), Université Paris Nanterre ED 395. ORCID: 0009-0001-4363-3540. E-mail: caroline.np@parisnanterre.fr

INTRODUCCIÓN

El presente artículo continúa la exposición de la capacocha del cerro Esmeralda presentada por Jorge Checura (1977), quien tempranamente estudió los restos del hallazgo. Lamentablemente, la mayoría de los objetos y su contexto fueron dañados al dinamitarse el lugar debido a la instalación de una antena de telecomunicaciones en el año 1976, impidiendo una comprensión precisa del contexto sacrificial. No obstante, se pudieron rescatar dos cuerpos femeninos vestidos y una serie de objetos, lo que nos permite esbozar una hipótesis acerca de quiénes pudieron ser estas doncellas y el rol que jugaron en esta capacocha.

Según diversas crónicas hispanas (de Betanzos 2015 [1551]; de Molina 2010 [1575]; Guamán Poma de Ayala 1615; Hernández Príncipe 1923 [1622]), una capacocha corresponde a un ritual cusqueño perteneciente al ámbito religioso incaico, en el que se sacrificaban niños, hombres, mujeres y animales para propiciar visiones oraculares, celebraciones cusqueñas –como el establecimiento de lazos políticos mediados por acontecimientos de la vida del Sapac Inca–, resolver conflictos territoriales, así como para prevenir o enfrentar catástrofes. Dicha petición emanaba desde el poder cusqueño y constaba, aparte del sacrificio, de una serie de dones que acompañaban a los sacrificados. Su destino habría sido la huaca provincial más importante del territorio, el Templo del Sol en el Cusco, así como otros templos de relevancia ideológica incorporados al Tawantinsuyu –como el de la Isla del Sol y Pachacamac– y otros circundantes al Cusco (Besom 2009).

Las interrogantes que motivan esta investigación apuntan a relevar la importancia del lugar donde se encontró esta capacocha, pues se ubica en una extensa veta de plata conocida como Huantajaya, la cual, como veremos al revisar el material etnohistórico, corresponde a un sitio minero prehispánico y colonial. A diferencia de otros contextos de capacocha descubiertos, localizados principalmente en alta montaña, este sacrificio tuvo lugar en un cerro de 905 msnm, sobre una falla tectónica denominada Quebrada de Huantaca. Estos aspectos, como la existencia de una mina de plata y una falla sísmica, permiten aproximarnos a la dimensión ideológica de esta huaca incaica, y con ello, al de esta capacocha.

Con respecto a los estudios acerca de los textiles del cerro Esmeralda, existen diversas investigaciones, como las desarrolladas en conjunto por Soledad Hoces de la Guardia y Ana María Rojas (2016; Rojas & Hoces de la Guardia 2022). Nuestra propuesta se enfocará en los elementos complementarios de estos tejidos y los símbolos de poder que los acompañaron, teniendo en cuenta que una capacocha era un sacrificio “solemne” (de Betanzos 2015 [1551]: 260). Por lo mismo, las piezas de plata y los símbolos de estatus, como los brazaletes, el tocado de plumas blancas y la presencia de tres *llautu*¹ con borlas de colores, nos entregan información acerca del contexto social que rodeaba a estas jóvenes. Además, la revisión de diversas crónicas de los siglos XVI y XVII permiten comprender la ideología que subyace detrás del sacrificio humano y del lugar destinado para ello.

EL ASENTAMIENTO DE HUANTAJAYA

La mina de Huantajaya, localizada a unos seis kilómetros del cerro Esmeralda (fig. 1), tuvo un rol significativo en el incanato, principalmente por la extracción de plata (Zori & Tropper 2010: 65). Después de la Conquista fue un importante complejo minero durante el siglo XVII y sobre todo el XVIII (Brown 2015: 155), considerado por los españoles como el “Potosí del Pacífico” por la riqueza de sus minerales. Este antiguo asentamiento fue declarado Monumento Nacional de la comuna de Alto Hospicio en 2020, tanto por su relevancia en cuanto sitio prehispánico, como por su dimensión geológica y paisajística.²

El nombre de “cerro Huantaca”, antigua denominación del cerro Esmeralda hasta el siglo XIX, merece una atención especial. Pese a no existir una referencia directa en el diccionario aymara de Ludovico Bertonio (1984 [1612]), el *Diccionario geográfico de las provincias de Tacna y Tarapacá*, publicado por Francisco Riso Patrón en 1890, brinda algunos datos toponímicos: la palabra *Huantaca* está asociada a un asiento mineral de plata, cobre y níquel cerca de Iquique, “antes de llegar a Guantajaya”. En las fuentes coloniales de los siglos XVI y XVII, la región de Tarapacá y la riqueza de sus minas de plata son ampliamente citadas, tanto en crónicas tempranas como en aquellas más tardías



Figura 1. Mapa de ubicación regional y recuadro con las ciudades de Iquique, Alto Hospicio, los sitios del cerro Esmeralda y del cerro Huantajaya. **Figure 1.** Map of the region with inset showing the location of the cities of Iquique and Alto Hospicio and the sites of Esmeralda hill and Huantajaya hill.

(Cieza de León 2005 [1553]: 205; Pizarro 2013 [1571]: 167-169; de Murúa 2008 [1613]: 110).³ Pedro Cieza de León (2005 [1553]: 205), uno de los primeros cronistas de la Conquista en dar una descripción geográfica minuciosa de la región, comenta:

En los valles de Tarapacá es cierto que hay grandes minas y muy ricas y de plata muy blanca y resplandeciente. Adelante de ellos dicen los que han andado por aquellas tierras, que hay algunos desiertos, hasta que se allega a los términos de la gobernación de Chile.

Pedro Pizarro (2013 [1571]: 168), quien tuvo en encomienda a varios indios para la explotación de las minas de la región de Tarapacá, menciona grandes cantidades de “papas de plata”, “redondas como a manera de turmas de tierra” o “bolas redondas”. Se refiere también al entorno geográfico, marcado por arenales y agua dulce:

Hay otra parte donde los Incas sacaban plata asimismo, como tengo dicho, que se llama Tarapacá. Tiene ese

nombre de Tarapacá por un pueblo que así se llama, que está nueve leguas de estas minas. Están estas minas de Tarapacá en unos arenales. Doce leguas de estas minas está el agua dulce [...]. Es el metal de plata que en estas minas hay muy rico, porque lo más que se ha sacado de ellas es plata muy fina, y aun quieren decir que tiene mezcla de oro. [...]. Hay tantos veneros a manera de vetas en diez leguas alrededor de lo que se ha visto, como venas tiene una hoja de parra, y en todas partes que cavan, sacan metal de plata, uno más rico que otro (Pizarro 2013 [1571]: 167-168).

La presencia de los minerales en esta región fue, sin lugar a dudas, de suma importancia para el Tawantinsuyu. Sin embargo, sería erróneo considerar este sitio exclusivamente como una fuente de aprovisionamiento metalúrgico. Otros elementos deben ser tomados en cuenta para comprender por qué el cerro de Huantajaya fue escogido por los incas como escenario ritual de una capacocha.

IDEOLOGÍA EN TORNO A LO FEMENINO

Desde el ámbito ideológico inca, el agua y la plata están íntimamente ligadas al mundo femenino, la creación y, por ende, la vida. Dos grandes centros oraculares prehispánicos, el santuario de Pachacamac en la costa central peruana y el lago Titicaca en el altiplano, están entrañablemente vinculados a la dimensión acuífera, siendo “[...] dos megapolos oraculares de peregrinación de algún modo opuestos y complementarios, ubicados a los extremos acuáticos de un eje que iba de sureste a noroeste del Cusco” (Curatola 2017: 195).

En un contexto árido y desértico como el de la costa chilena y teniendo en cuenta las dificultades para obtener este recurso tan necesario para el asentamiento humano, el agua debió cumplir un rol imprescindible y sagrado. De tal manera, la localización del cerro Esmeralda frente al océano, sumamente venerado y afín a la Mamacocha –divinidad del agua–, tuvo probablemente un simbolismo especial. El Inca Garcilaso de la Vega (1918 [1609]: 175) hace referencia a la importancia de “la mar”, considerada como madre protectora y propiciadora de alimentos para los pueblos de la costa:

Es de saber que generalmente los indios de aquella costa, en casi quinientas leguas desde Trujillo hasta Tarapaca, que es lo último del Perú, Norte Sur, adoraban en comun a la mar (sin los ídolos que en particular cada provincia tenía) [...]; y así le llamaban Mamacocha, que quiere decir Madre Mar, como que hacía oficio de madre en darles de comer.

Los otros contextos de capacocha en altas montañas, aunque relativamente alejados del mar o del océano, conservan en general una conexión con el agua, ya que presentan vistas al océano (Duviols 1967: 21), son reservorios de agua o se encuentran cerca de lagunas (como en los volcanes Sara Sara y Ampato). La presencia sistemática de especies de *Spondylus*, conchas marinas conocidas como *mullu*, o estatuillas antropomorfas y zoomorfas talladas como “hijas de la mar” (de Acosta 1792 [1590]: 45), sugiere un vínculo estrecho con el agua y la fertilidad (Vitry 2008: 13). Recientemente, las investigaciones subacuáticas en el lago Titicaca, dirigidas por el arqueólogo Christophe Delaere, han dado a conocer unas estatuillas de

camélidos elaboradas con conchas marinas, similares a las encontradas en contextos de capacocha (Delaere & Capriles 2020). Lo tocante a lo acuífero podría estar reforzado al tener en cuenta que la palabra *cocha*, traducida por “mar”, “agua”, “laguna” o “estanque de agua” en los diccionarios coloniales (de Santo Tomás 1560: 74; Cerrón-Palomino 2014 [1586]: 68; González Holguín 1952 [1608]: 70), es la que compone el vocablo capacocha. Al respecto, Pierre Duviols (2016: 338) destaca un documento del Archivo General de Indias que habla de “[...] gentes que llamaban Capacocha que decían hijos de la mar [...]”.

La plata, como metal sagrado asociado a Mama Quilla (la luna), está igualmente ligada al mundo femenino. Fue utilizada para la elaboración de objetos rituales, como las estatuillas antropomorfas y zoomorfas, las *aquillas* (vasos de plata u oro), usadas para ceremonias y alianzas, y de ornamentos como *canipus* (signos de poder colocados en la frente), brazaletes, collares o tocados. También fue usada en la realización de los conocidos *tupus*, característicos de la vestimenta de las mujeres de la élite. Las jóvenes doncellas sacrificadas en capacochas, tales como las del Ampato o del Sara Sara, llevaban ese tipo de elementos metálicos en su vestuario (Chávez 2001).⁴ La cercanía entre la capacocha del cerro Esmeralda –realizada cerca de un asentamiento minero– y el mundo femenino se hace aún más evidente si pensamos que la palabra quechua *Ccoya*, con la que se designaba a la mujer y esposa principal del Inca o a la princesa heredera (González Holguín 1952 [1608]: 73), también se empleaba para nombrar la mina de plata. En el diccionario de González Holguín (1952 [1608]: 71) también aparecen las palabras *Ccollqqe chakra* o *Koya* para hacer referencia a la mina de plata, lo cual implica una asociación directa con el mundo femenino. Asimismo, Antonio de la Calancha (1638: 470, 371) afirma que los indios rendían culto a los lugares con grietas, donde “crian fina plata” y que al “[...] oro [lo] llaman Coya, i al Dios de las minas de plata i a sus metales Mama”. Esta información permitiría inferir un culto a la fertilidad, en cuanto a su vinculación con la “crianza” de los metales en lugares con socavones (Bouysse-Cassagne 2005: 448).

La plata, el oro y el cobre fueron de suma importancia en el mundo prehispánico, no solo en el ámbito económico, sino también por su carácter simbólico. Los

bienes de prestigio asociados a las deidades del panteón andino y las élites eran en su mayoría confeccionados con esos materiales. De tal manera, estos minerales sagrados y los bienes indicados estaban estrechamente ligados con el sistema económico, político y religioso del Imperio inca, formando parte del tributo que las provincias debían entregar al Estado (Zori 2018: 378), los que, además, eran empleados en ceremonias como la capacocha. Desde esta perspectiva, podemos comprender por qué lugares como Tarapacá y el Collasuyo en general, ricos en minas, productos marinos, agrícolas y ganaderos, tuvieron un interés específico para los incas, motivando su dominio. En ese sentido, la conquista de estas tierras sureñas iniciada por Pachacutec en el siglo XV, seguida por su hijo Tupac Inca Yupanqui y luego por Huayna Capac, así como la voluntad de descubrir y explotar las minas de esa región, han sido registradas en diversas fuentes coloniales. Fray Martín de Murúa (1613: fol. 50r) da cuenta de ello a fines del siglo XVI:

Concluido con el castigo de la prouincia del Collao hauiendo recibido los embaxadores de las prouincias de do le vinieron a dar la obediencia dio orden Tupa Ynga Yupanqui de descubrir minas, y ansi en aquel tiempo parecieron y fueron descubiertas las de Porco, siete leguas de Potossi, y Tarapaca de plata, y las de Chuquiapo y de Carabaya, de oro mas precioso y de mexores quilates que el celebrado de los antiguos de Tibar y otras muchas minas en diferentes prouincias de las cuales le trujeron ynnumerables riquezas de oro y plata de la qual mandó hazer ricas vaxillas y vasos preciosos, y de mucha estima para los sacrificios de sus ydolos y para magestad de su cassa.

Además de la riqueza mineral del territorio, debemos considerar otros elementos para comprender cuáles fueron las razones que motivaron la realización de una capacocha en el cerro Esmeralda. Esta no se encuentra en un santuario de altura, sino en un cerro frente al océano. Lo dicho contribuye repensar los marcos geográficos en los que fueron realizadas las capacochas, ya que se podrían asociar a las altas cumbres nevadas debido a los hallazgos que tuvieron lugar en la cordillera andina, como en El Plomo, Aconcagua, Lullaillaco, Ampato, Misti, entre otros. No obstante, aparte del caso del cerro Esmeralda, también existen otros sitios costeros atribuidos a capacochas, como en Pachacamac y Túcu-

me en Perú, y en Isla de la Plata en Ecuador (McEwan & Lunnis 2022). Además, las fuentes coloniales (de Betanzos 2015 [1551]: 259; de Molina 2010 [1575]: 89) que describen rituales llevados a cabo en las huacas de máxima importancia en todo el Tawantinsuyu, así como el ejemplo del cerro Esmeralda, invitan a ampliar nuestra mirada hacia los espacios sacrificiales, sus significados y funciones.

SISMICIDAD, CULTO Y SACRIFICIOS

Al situarse sobre una falla tectónica en la Quebrada de Huantaca, la capacocha de Esmeralda pudo estar conectada, en su celebración y culto, a los temblores que sacudieron la región (Checura 1977: 127). En una leyenda sobre las minas de Huantajaya y Tarapacá se habla de un temblor ocurrido en esa zona. Aquel evento habría motivado a los indígenas del lugar a guardar silencio en cuanto a la ubicación precisa de tal mina:

Pues yendo por el camino, aconteció que la tierra tembló muy recio, y visto los indios el eclipse del sol y el temblor de la tierra, dijeron que aunque los matasen no descubrirían la mina, y así lo hicieron, que nunca quisieron mostrarla (Pizarro 2013 [1571]: 169).

La asociación entre catástrofes naturales y realización de ofrendas y sacrificios ha sido registrada en la documentación colonial. La erupción del volcán Huaynaputina en la región de Arequipa en 1600, cuyos temblores sacudieron violentamente la ciudad, motivó el retorno a antiguos cultos. Ventura Travada y Córdova (1958 [1752]: 21-22), al evocar tales desastres, menciona que durante esos sucesos el demonio Pichinique apareció en el río de la ciudad, reclamando por los sacrificios que le solían hacer:

[...] para aplacar mi enojo, es necesario que me ofrezcáis sacrificios como antes lo hacíais y reprendáis y amonestéis a los demás que vuelvan a sus antiguas ceremonias y ritos; y sabed que el castigo con que os amenazo ha de salir del cerro de Huainaputina, y así id a él, desenojame y ofrecedme sacrificios de carneros, aves, chicha y ropa en la forma que en vuestra gentilidad lo acostumbrabáis.

En las *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*, Juan Polo de Ondegardo (1917 [1571]: 4-5) comenta el vínculo entre temblores y sacrificios de niños, en una huaca del Chinchaysuyu, la cual

[...] era un pedazuelo de llano que allí estaba, en el cual decían que se formaba el temblor de tierra. Hacían en ella sacrificios para que no temblase, y eran muy solemnes; porque cuando temblaba la tierra, se mataban niños y ordinariamente se quemaban carneros y ropa, y se enterraba oro y plata.

Este posible enlace entre la capacocha del cerro Esmeralda y los temblores podría vincularse con el santuario de Pachacamac: “[...] –‘alma de la tierra, el que anima el mundo’– era un acertado oráculo capaz de predecir el futuro y controlar los movimientos de la tierra, pues una sola oscilación de su cabeza podía generar terremotos” (Pozzi-Escot 2017: 24). Desde épocas antiguas se realizaban en ese santuario ceremonias y probablemente sacrificios de capacocha, tal como los referidos en *Ritos y tradiciones de Huarochirí*:

Todos los años le ofrecían un **cápac hucha** sacrificándole gente de todas las provincias del Tahuantinsuyo, mujeres y hombres. Cuando llegaban a **Pachácamac**, enterraban vivas a las víctimas de ese **cápac hucha** diciendo: “Helos aquí, te los ofrezco, padre” (Taylor 2008: 101; énfasis del original).

Los vestigios incas hallados en diversos sectores de este santuario parecen corroborar la posible celebración del ritual. En el edificio conocido como el Cuadrángulo, fueron encontradas unas estatuillas antropomorfas y zoomorfas de *Spondylus* (Makowski 2019: 92-97). Además, un *acsu* o vestido procedente del Templo Viejo, presenta registros de colores e iconografías muy similares a los textiles del cerro Esmeralda (Ojeda 2012: 61).

El escenario en el cual se desarrolló esta capacocha es distinto a los conocidos santuarios de altura a más de 5000 msnm. En el caso estudiado, el ritual tuvo lugar en la costa desértica, rica en minerales, caracterizada por su aridez e impregnada de matices rojizos y amarillos, elementos que tuvieron una fuerte connotación simbólica e ideológica ligada a los mitos andinos. Esto se encuentra igualmente expresado en

el ajuar y, particularmente, en la vestimenta de la niña y la doncella, lo cual favorece una mejor comprensión del estatus de estas jóvenes, tal como veremos a continuación.

DESDE LA ETNOHISTORIA: ¿QUIÉNES ERAN LAS JÓVENES O NIÑAS SACRIFICADAS?

Este contexto de capacocha está compuesto por dos cuerpos femeninos, uno correspondiente a una joven de aproximadamente 20 años, llamada la “doncella”, con características físicas que revelan un buen estado de salud; y una menor de nueve años, referida como la “niña” (Checura 1977: 127-129). Estudios recientes señalan que estas mujeres no presentan evidencias internas o externas de estrangulamiento, ni traumas corporales (Silva et al. 2014), lo cual permite pensar que, tras la ingesta de algún elemento adormecedor como la chicha –observada en casos como el Plomo y Llullaillaco (Ceruti 2015: 211)–, pudieron haber muerto por sofocación mediante su entierro en vida, tal como lo narra Juan de Betanzos (2015 [1551]: 163) para la capacocha de la Casa del Sol en Cusco. De hecho, en las fuentes coloniales se lee que aquellos individuos destinados a una capacocha morían de distintas formas, ya que “eran enterrados con sus ajuares” (de Betanzos 2015 [1551]: 196), emparedados vivos, adormecidos y sepultados en una cisterna sin agua (Hernández Príncipe 1923 [1622]: 61), ahogados (de Molina 2010 [1575]: 92) o asfixiados con un lazo, golpeados con un garrote (Cobo 1892 [1653:275]). También se ha sugerido la dinámica de una muerte rápida o sin mayor conciencia de ella, debido a la ingesta de algún líquido embriagador, como la chicha o el alto consumo de hojas de coca (Socha et al. 2022).

La doncella de Esmeralda, al igual que la del Llullaillaco, se encuentra en una posición sentada “estilo Buda” (Checura 1977: 129), con la cabeza sobre el pecho e inclinada hacia el lado derecho. En tanto, la del Llullaillaco presenta una posición de “sueño”, con su cabeza sobre el pecho, ligeramente inclinada hacia la derecha, piernas cruzadas y tronco inclinado hacia adelante, en postura similar a la doncella del volcán Sara Sara (Abal 2010: 230). Esta postura coincide

con el relato de Hernández Príncipe (1923 [1622]: 62) sobre el entierro de Tanta Carhua: “[en] un depósito a modo de alacena, estaba la capacocha sentada a uso gentilicio con alhajas de olletas, cantarillos y los topos y dijes de plata muy vistosos que el Inga le había dado en dones”. La niña, en cambio, se halló con la cabeza semi-inclinada, el mentón deprimido hacia el interior y el cuerpo flectado hacia la derecha (Checura 1977: 130), lo que coincide con el arreglo de la niña menor del volcán Lullaillaco, aunque su cabeza se encuentra erguida hacia delante (Ceruti 2015: 116).

Respecto de la selección de los infantes, existe una diferencia en el número de niños y niñas escogidas; aspecto que ha sido corroborado por la arqueología al constatar más casos sacrificiales de doncellas en todo el Tawantinsuyu. Bernabé Cobo (1892 [1653]: 275-276) observa una coincidencia en el registro de tributación de infantes y el “ministerio á que las destinaban”, añadiendo que las doncellas elegidas para el tributo eran llevadas a Cusco “conforme al número que á cada provincia cabía enviar aquel año”, y eran separadas para que sirviesen al Templo del Sol y el Trueno:

Otro buen número [se] apartaba y mandaba guardar para matar en los sacrificios que se hacían en el discurso del año, que eran muchos y por diferentes respetos, como por la salud del Inca, cuando enfermaba ó cuando iba en persona á la guerra; y para, si muriese, matar las que habían de enviar á la otra vida en su compañía, ó para muchas otras ocasiones [...].

Sin embargo, es posible distinguir una diferencia en cuanto al tributo de niñas llegadas de todas las provincias, ya que también eran destinadas al servicio de templos y como “premio” a capitanes y parientes por el servicio que rendían al Inca (Cobo 1892 [1653]: 276). Además de esta tributación, para el sacrificio estaban consignados junto a sus ajuares, hijos de “caçiques y principales” (de Betanzos 2015 [1551]: 196) y niñas o mujeres dedicadas al servicio de “sus dioses” (Cobo 1892 [1653]: 276). En torno a ello, de Molina (2010 [1575]: 93) señala que, cuando se conquistaban diversas naciones, se escogían niños o niñas “de lo más hermoso que podía aver entre ellos”. Asimismo, se distinguía la belleza a partir de las características de la piel, sin marcas, manchas o arrugas, tal como lo indican Hernández Príncipe (1923 [1622]: 60) y Guamán Poma de

Ayala (1980 [1615]: 274) respecto de las vírgenes *aclla* o doncellas hermosas. Hernández Príncipe (1923 [1622]: 61) también nombra niñas como Tanta Carhua, quien “demostró lo que vino a ser”, aludiendo posiblemente a una categoría de belleza o a la posición de privilegio por ser la hija del cacique Caque Poma.

No obstante, sobre la preferencia de los *acllas* o hijos de señores étnicos en Hernández Príncipe (1923 [1623]: 61), cabe notar una omisión en cuanto a su proveniencia desde un *acllawasi* o “casa de las escogidas”, lugar de culto al Sol donde mujeres de todo el Tawantinsuyu realizaban diversas actividades económicas y rituales. Al respecto, y ayudándonos a dilucidar esta información, en el diccionario de González Holguín (1952 [1608]: 43) se distingue el significado de *acllascca* [elegido], *acllay* [elección] y el de *acllacuna*, como “mugeres religiosas que estaban en recogimiento escogidas para el servicio de su Dios el sol”. Por lo mismo, existiría una distinción entre los o las *acllas* en general y las *acllacuna*, especificadas o categorizadas por Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]: 272) como “monjas *acllaconas* [escogidas], *avadesa*, *mamacona* [señoras] y monjas”; habiendo “[...] seys maneras de vírgenes a los ídolos y seys maneras de vírgenes comunes en todo el rreyno”, indicadas como: *guayrur aglla* o escogida principal, *sumac aclla* o escogida hermosa, *uayror aclla* o escogida del *wayruru* que es hermosa, *sumac acllap catiquin* de 35 años, *aclla chaupi catiquin* de mediana edad, *pampa acllaconas* o escogidas campesinas y vírgenes *aclla* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 272-274).

Además, es posible observar que, a través de la palabra *sumac*, se les otorga una categoría en cuanto a la “hermosura” (Cerrón-Palomino 2014 [1586]: 279). Esta pareciera ser, entonces, un criterio de clasificación, pues Cobo (1892 [1653]: 275) se refiere a la existencia de un encargado de reclutar niñas llamado Apupanca, “el cual, discurriendo por los pueblos de su jurisdicción, tenía potestad de señalar todas las que á él le pareciesen hermosas y de buena traza y disposición, desde ocho ó nueve años para abajo, á las cuales llamaban *Acllas* [...]”. José de Acosta (1792 [1590]: 35-36) explica que, en la “casa de las escogidas”, las doncellas

[...] eran doctrinadas por las Mamacónas en diversas cosas necesarias para la vida humana, y en los ritos y ceremonias de sus Dioses: de allí se sacaban de catorce

años para arriba, y con grande guardia se enviaban á la Corte: parte para los sacrificios ordinarios que hacían de Doncellas, y otros extraordinarios por la salud, ó muerte, ó guerras del Inca [...].

Según lo señalado en estas crónicas, serían tres las posibles categorías de identificación de las niñas del cerro Esmeralda: hijas de jefes provinciales o principales del Cusco, *acllas* entregadas en tributo o escogidas en general y *sumaq acllas*, preferidas por una cualidad atribuida a su belleza. Este último aspecto será discutido a continuación, a partir de la vestimenta y algunos elementos que posee este ajuar.

LA PRESENCIA DE SÍMBOLOS DE PODER: TEXTILES, PLUMAS Y PLATA

Las ofrendas recuperadas de la capacocha del cerro Esmeralda –albergada hoy en la colección del Museo Regional de Iquique– están compuestas por un rico conjunto de más de 70 piezas textiles, como vestidos o *acus*, mantos o *llicllas*, fajas o *chumpis*, bolsos o *chuspas* y *talegas*; cordeles, cordones, tres *llautu* (cordel de lana trenzada de diversos colores puesto en la cabeza de los hombres), un tocado y un gorro (Hoces de la Guardia & Rojas 2016; Rojas & Hoces de la Guardia 2022). El ajuar también cuenta con objetos de cerámica, como jarros, escudillas del estilo Pacajes, ollas y un aríbalo. Además, contiene piezas de metalurgia y otros materiales, como brazaletes y adornos de plata, *tupus*; un collar de *Spondylus* o *mullu*, un colgante del mismo material; un recipiente de calabaza; una cuchara de madera, un tubo de rapé, hojas de coca y restos de alimentos (Checura 1977; Ojeda 2012).

En este apartado nos enfocaremos en el análisis de algunas piezas textiles de la vestimenta de las niñas y símbolos de poder, tales como brazaletes, tocados de plumas y *llautu*, además de la recurrencia del color rojo y amarillo en la mayoría de las prendas y la presencia de cinabrio sobre algunos textiles (Checura 1977: 138; Arriaza et al. 2018). Cabe destacar la gran cantidad de ofrendas textiles en cada capacocha, lo que, desde nuestra perspectiva, alude a un ámbito de identidad social de estas jóvenes que se inserta en un sistema de comunicación enlazado con una matriz mitológica

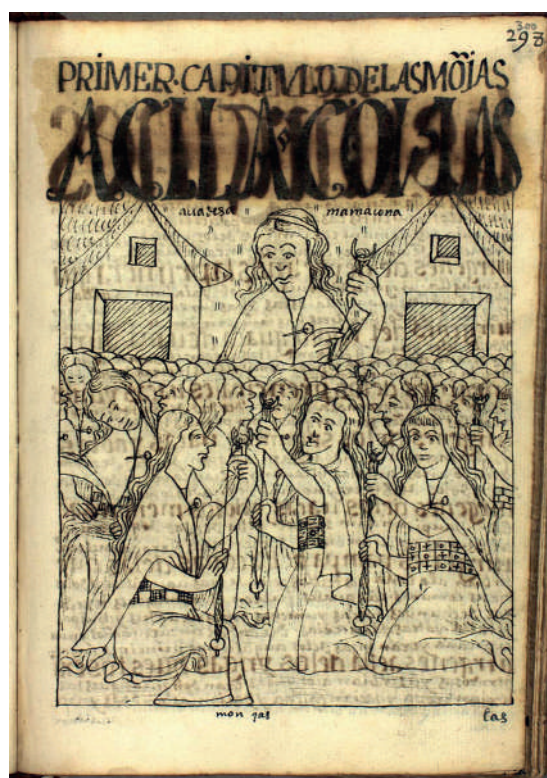


Figura 2. “Primer capítulo de las monjas Acllaconas”. Lámina referente a las escogidas de un *acllawasi* (Guamán Poma de Ayala 1615: 298 [300]). **Figure 2.** “First chapter of the Acllaconas nuns”. Plate referring to the chosen ones of an *acllawasi* (Guamán Poma de Ayala 1615: 298 [300]).

femenina. Esta génesis en torno al hilado como arte ancestral femenino es interpretado por Ruth Corcuera (1987: 57) a través del mito de Mama Oclo y la enseñanza del tejido como un soporte de memoria, aspecto ideológico que permitiría comprender los textiles ofrendados en una capacocha como un “hilado” temporal unido a espacios primigenios.

Sobre este rol ligado con lo femenino y lo sagrado, Garcilaso de la Vega (1918 [1609]: 4) documenta a mujeres de una misma casta perteneciente a la “casa de las escogidas”, quienes eran seleccionadas por su linaje o belleza y se dedicaban como novicias a tejer, hilar y coser (fig. 2). Esta información podría significar, según la cantidad de piezas textiles encontradas, que ambas jóvenes del cerro Esmeralda podrían haber venido de una de estas casas y que, tal vez, estuvieron emparentadas con alguna *panaca* cusqueña o élite provincial, como



Figura 3. Ejemplos de *llautu* con borlas usados por personajes importantes en diversos contextos: **a)** en el capítulo “Ídolo de los ingas”, al costado inferior izquierdo puesto como ofrenda (Guamán Poma de Ayala 1615: 264 [266]); **b)** en el capítulo “Primer capitán Inga Yupanqui”, colgado en la pared (Guamán Poma de Ayala 1615: 145 [145]); **c)** en el capítulo sobre los entierros de los Conde suyus, como corona trenzada sobre la “momia” (295 [297]). **Figure 3.** Examples of *llautu* with tassels used by important figures in various contexts: **a)** in chapter “Idol of the Incas”, on the lower left side, placed as an offering (Guamán Poma de Ayala 1615: 264 [266]); **b)** in chapter “First Inca captain Yupanqui”, hanging on the wall (Guamán Poma de Ayala 1615: 145 [145]); **c)** in chapter on the burials of the Conde suyus, as a braided crown on the “mummy” (Guamán Poma de Ayala 1615: 295 [297]).

veremos en el estudio del significado de los colores rojo y amarillo, así como de los emblemas de poder.

Garcilaso de la Vega (1918 [1609]: 6) sostiene que en las “casas de las escogidas” las doncellas se dedicaban a hilar, tejer y

[...] hacer todo lo que el Inca traía sobre su persona, de vestido y tocado, y también para la Coya, su mujer legítima. Labraban asimismo toda la ropa finísima que ofrecían al Sol en sacrificios: lo que el Inca traía en la cabeza era una trenza llamada *Llautu*, ancho como el dedo meñique y muy gruesa, que venía a ser casi cuadrada, que daba cuatro o cinco vueltas a la cabeza, y la borla colorada que le tomaba de una sien a otra.

Lo dicho por Garcilaso de la Vega permite inferir que el extenso ajuar de tipo cusqueño, como las mantas, fajas y vestidos, con indicios de quema y sin uso (Ojeda 2012: 13), pudo haber sido confeccionado para las niñas sacrificadas como ofrenda al Sol, al igual que los tres *llautu* presentes en las ofrendas, los cuales se observan también en diversos contextos de culto y de prestigio (fig. 3).

Sobre el uso del *llautu*, Garcilaso de la Vega (1918 [1609]: 202) transmite que el Inca, en cuanto hijo del Sol, entregó a sus súbditos diversas insignias que habrían de usar en sus cabezas, con el fin de ennoblecerlos (fig. 3). Este cordel era de uso masculino y servía como símbolo distintivo “[...] para ser conocidos unos entre otros” (Cieza de León 2005 [1553]: 303-304), mientras que el Inca se ponía una corona trenzada o *llautu*, llamada también *pillaca*, de la cual colgaba una borla y un bonete de plumas como diadema. Garcilaso de la Vega (1918 [1609]: 202) afirma que estos adornos cefálicos “nobles” se empleaban en ceremonias de importancia como, por ejemplo, en reuniones del Consejo Real (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 366). Estas referencias permiten inferir que los posibles *llautu* implicaron una distinción política asociada a la élite masculina a la cual perteneció la doncella.

Los *llautu* de esta capacocha están hechos de lana de alpaca trenzada, con terminaciones en borlas rojas y amarillas en sus extremos. Poseen un diámetro de 1,5 cm y fueron encontrados debajo de la cabeza, de la cintura y de los pies de la doncella. Checra (1977: 139) destaca que



Figura 4. Tocado de la doncella del Llullaillaco y estatuilla femenina de plata. Largo: 46,4 cm, alto: 33,5 cm. Museo de Arqueología de Alta Montaña de Salta (fotografía de las autoras).
Figure 4. Headdress of the maiden of Llullaillaco and silver female figurine. Length: 46,4 cm, height: 33.5 cm. Museo de Arqueología de Alta Montaña de Salta (photo by the authors).

Se trata, en realidad, de dos trenzas unidas entre sí por otra más delgada, lo que permite dar tres y media vueltas alrededor de la cabeza. Las medidas y los colores como así también la *paicha* (borla) se ajustan a lo descrito por Garcilaso [...].

La ubicación de los *llautu* encontrados junto al cuerpo de la doncella es interpretada a partir de la cosmovisión inca de los planos *Hanan* (arriba), *Kay* (medio) y *Hurin Pacha* (abajo), además del rol textil que definió Corcuera (1987: 58) y el aspecto tridimensional del textil, como un marcador de poder ligado al prestigio social de su portadora y la identificación de la huaca de su pueblo. Con respecto a esta interpretación, Garcilaso de la Vega (1918 [1609]: 216) comenta que la deidad “Pachacamac” –donde *Pacha* es asociado en quechua al “principio del mundo” (González Holguín 1952 [1608]: 183)– estaba vinculada a la huaca cáltica de los metales; en tanto que de Molina (2010 [1575]: 37) indica que las prendas rituales se asociaban a la vestimenta de la huaca de cada pueblo. Es decir, según de Molina, cada pueblo tenía un atuendo específico utilizado para los ritos de mayor importancia, según los ropajes con los que se vestía su huaca de origen. Además del hecho de que la doncella haya podido tener un estatus importante dentro del sistema social inca, esta información permite inferir que su ajuar textil podría estar inserto en ámbitos de poder

vinculados con la vestimenta de una huaca femenina originaria, si consideramos que el lugar escogido para el sacrificio fue la mina de plata de Huantajaya.

En cuanto al uso de tocados, existe una diferencia con respecto a la materialidad con la cual fueron hechos, ya que la doncella portaba uno de plumas y la niña uno sin ellas. El tocado de la doncella es un bonete semicircular a modo de abanico hecho de plumas blancas (Checura 1977: 138). Según el sistema estético-social inca, las plumas no solo constituyeron un bien de prestigio, sino también un símbolo de identidad anclado directamente a su portador y su jerarquía social (Velardez 2018: 220). En su expresión simbólica, los tocados cefálicos de arte plumario contenían una agencia en el ámbito propiciatorio emanado desde el poder del ave proveedora de las plumas (Velardez 2018: 239). Estos objetos de prestigio eran indicadores de un estatus superior, que se demostraba mediante el color y sus matices (Abal 2010: 108).

Los análisis preliminares efectuados por Jorge Checura (1977) no incluyen información acerca de la procedencia de las plumas. Sin embargo, como lo establece Belén Velardez (2018: 238), el tocado de la doncella de Esmeralda es muy similar al del nevado de Ampato y al de la doncella del Llullaillaco, el cual está hecho presumiblemente con plumas de garzas (Abal 2010: 339) (fig. 4). Este aspecto hace pensar en una posible transversalidad

en el uso de este material que se vincula con fuentes de agua, como ríos, estanques y lagunas. Además, aunque este tipo de tocado no esté referenciado en las láminas de Martín de Murúa o Guamán Poma de Ayala, es posible inferir a partir de su porte en estatuillas antropomorfas, que esta prenda se asocia al mundo de los ancestros y los lugares fundantes, ya que los “bultos vestidos” corresponderían a una suerte de “hermano ritual” de la persona de carne y hueso (Hernández 2012: 249). Se observa con ello que las estatuillas masculinas y femeninas en miniatura poseen características fisonómicas únicas y que están vestidas con patrones idénticos a los de tamaño real (Hoces de la Guardia & Rojas 2016).

A pesar de que en la capacocha de Esmeralda las figuras antropomorfas no están presentes debido al saqueo sufrido tras el hallazgo (Checura 1977: 135), es posible proponer que el tocado de plumas blancas sin teñir podría significar, tanto en este caso como en los otros aludidos, la existencia de una relación de culto entre las doncellas y la calendarización de fiestas lunares propias de la Colla (Cobo 1892 [1653]: 293). Esto se debe a que la consorte del Sapac Inca también tenía la atribución de solicitar sacrificios humanos de infantes y mujeres –“Capacocha”– en ocasiones concernientes a la vida del Inca y la Coya (de Murúa 2004 [1590]: 178-179)⁵ y en fiestas como la *Coya Raymi*, dedicadas a la Luna o Quilla (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 233). Asimismo, en el estudio de un documento judicial de 1559 que habla de la capacocha de Canta, Rostworowski (2015: 79) propone que en tiempos del Inca Huascar “[...] se mandaron hacer dos Capacochas, de las suso dichas, una para su muger e otra para él [...]”. Esta información permite pensar que algunos de estos sacrificios no solo aludían a lo masculino, sino también con el poder político e ideológico de lo femenino.

Como se indicó antes, la niña menor posee un tocado, pero este es cónico y sin revestimiento de plumas, y es considerado por Checura (1977: 143) como tosco y de menor alcuernia. No obstante, a pesar de que el autor también revela (Checura 1977: 143) que fue tejido con la misma técnica que el tocado de plumas de la doncella y que, probablemente, ambos procedían del Cusco, solo el de la doncella es similar al de las figuras femeninas de manufactura cusqueña encontradas en contextos de capacochas (Checura 1977: 138). Esto nos hace cuestionar si lo cusqueño es el único factor que define



Figura 5. Brazalete de plata del niño del cerro El Plomo. Largo: 12,5 cm. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago (fotografía de Cristian Becker). **Figure 5.** Silver wrist band found with the boy of El Plomo hill. Length: 12,5 cm. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago (photo by Cristian Becker).

las categorías de análisis dentro de una capacocha, ya que es sabido que no en todas se sacrificaron doncellas o niños cusqueños. De este modo, la existencia de plumas en el tocado de la doncella de Esmeralda podría indicar una diferencia social, así como una función distinta dentro del contexto sacrificial respecto de la niña. Es decir, que ambas sacrificadas bien podrían haber pertenecido a jerarquías sociales o políticas diversas dentro del Cusco, asimetrías que se manifiestan a través de los emblemas de poder que portaban, entre ellos, el tipo de tocado. A ello se añade la salvedad de que las doncellas o niñas de los *acllawasi* procedían de todos los rincones del Tawantinsuyu.

Otros emblemas de poder encontrados en el ajuar de ambas jóvenes corresponden a restos de brazaletes de oro y plata, láminas circulares hechas de plata, ubicadas sobre la vestimenta de la joven mayor y tupus. Los dos cuerpos poseen marcas de oxidaciones argentíferas en los antebrazos (Checura 1977: 134) que suponen el uso de dichos objetos de plata. Sin embargo, el brazalete de oro existente habría pertenecido al ajuar de la doncella (Checura 1977: 134).

Concerniente a esta temática, los brazaletes de plata habrían sido portados por personajes encumbrados del Collasuyu (Abal 2010: 230) y han sido encontrados también como complementos del vestuario de niños en contextos altiplánicos, como en el Lullaillaco y el cerro El

Plomo (fig. 5). Al respecto, Cieza de León (2005 [1553]: 348) comenta que los incas premiaban a sus súbditos otorgándoles brazaletes de oro y plata como símbolos de prestigio, así como objetos corporales que también son visibles en las láminas de algunos capitanes al servicio del Inca (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 122-151). Ello indicaría que su uso estaba restringido a grupos de privilegio del mundo político-militar, cuestión que hace suponer que estas jóvenes no solo pertenecieron a una *acllawasi*, sino que, además, pudieron ser hijas de algún “caçique o príncipal” (de Betanzos (2015 [1551]: 196). Dicho aspecto separaría su rol social del de la doncella del Lullllaico, quien no tiene brazalete, sino un *unku* puesto sobre su hombro derecho, a modo de exvoto (Abal 2010: 233). Lo dicho refuerza la hipótesis de que ambas sacrificadas del cerro Esmeralda hayan sido hijas de jefes con distintos cargos o grados de importancia política dentro del Incario, debido a la diferencia en el porte de emblemas de poder.

LA IMPORTANCIA DEL COLOR EN EL TEXTIL

El textil constituye una imagen material de un sistema de pensamiento determinado, un documento que define casi por entero la forma de ver la realidad de un pueblo que plasma en su hilado la percepción del mundo mediante la construcción de múltiples mensajes (Abal 2010: 41). Desde este planteamiento, y acogiendo los estudios semióticos acerca del tema (Abal 2010; Rojas & Hoces de la Guardia 2022), entendemos el textil andino como un medio de comunicación que encierra un mensaje destinado a un receptor, el cual evidentemente logra decodificarlo.

El ajuar perteneciente a ambas doncellas está compuesto por variados y finos textiles catalogados como *cumbis*, entre los cuales prima el teñido de colores rojo y amarillo. Respecto del color en la vestimenta, Cieza de León (2005 [1553]: 281) expresa:

Los vestidos de estos ingas eran camisetas de esta ropa, unas pobladas de argentería de oro, otras de esmeraldas y piedras preciosas, y algunas de plumas de aves, otras de solamente la manta. Para hacer estas ropas tuvieron y tienen tan perfectas colores de carmesí, azul, amarillo, negro y de otras suertes [...].

Creemos que los colores escogidos para las ofrendas de esta y otras capacochas no son casuales, sino que corresponden a una composición comunicacional asociada al culto solar y a representaciones míticas entrelazadas en el textil a través de la visualización de los colores y signos presentes en las fajas, vestidos y mantas. Para Hoces de la Guardia y Brugnoli (2006), el tiempo y la naturaleza estarían conectados con la importancia mítica del color en los Andes y a la primera humanidad que vivía en las penumbras de las cuevas, tal como lo relata el mito de los hermanos Ayar y la creación de la luz llevada a cabo por Wiracocha. Esta transición se hace evidente a través del juego de luces y sombras existentes en textiles de distintas culturas serranas que representan ambientes uterinos o primigenios.

Bajo este aspecto simbólico, en algunos de los textiles de la capacocha de Esmeralda –*acsus*, *llicllas* y *chumpis*–, se encuentran presentes subdivisiones horizontales que recuerdan las tres dimensiones del mundo andino (*Hanan*, *Kay* y *Hurin Pacha*) (figs. 6 y 7a y b). Dichas franjas pueden ser comprendidas como sendas que a menudo se presentan en zigzag junto con un ojo circular de nombre *layra*, que puede ser interpretado como un portal entre los tiempos y espacios ancestrales; es decir, en un punto de conexión con los muertos y los antepasados, relativo al símbolo de *amaru* o serpiente (Cereceda 2020: 299). Nótese también que la *lliclla* o manta femenina hallada sobre el cuerpo de Juanita en el volcán Ampato, en 1995 (fig. 8a y b) –exhibida en el Museo de Santuarios Andinos de Arequipa– muestra colores, juegos de luces y sombras, así como diseños iconográficos similares al *acsu* y *chumpi* de las doncellas de Esmeralda, lo cual podría implicar un tipo de mensaje basado en un lenguaje común.

Se sugiere también que el textil poseería características tridimensionales acordes con la función para el que fue creado, en este caso, para una capacocha. El aspecto dimensional y sagrado del textil ofrendado en una capacocha se puede observar en el relato de Cristóbal de Albornoz (Duviols 1967: 37), quien especifica que “[...] todas las más guacas, fuera de sus haciendas, tienen bestidos de cumbe que llaman capacochas del grandor de las guacas”. Esta cita bien podría referir al uso ritual del *cumbi* en el contexto de la huaca de Huantajaya, así como a la celebración de esta capacocha para darle significación a un ancestro o rearticular un



Figura 6. Detalle acsu (vestido) de la doncella mayor del cerro Esmeralda. Nótese el juego de contrastes de luz y sombra. Largo: 25 cm, alto: 15 cm. Museo Regional de Iquique (fotografía de las autoras). **Figure 6.** Detail of the acsu (dress) of the older maiden of Esmeralda hill. Note the contrast of light and shadow. Length: 25 cm, height: 15 cm. Museo Regional de Iquique (photo by the authors).



Figura 7: a) chumpi (faja o cinturón) del cerro Esmeralda. Largo: 178 cm, alto: 14 cm. Museo Regional de Iquique; **b)** detalle (fotografías de las autoras). **Figure 7: a)** chumpi (sash or belt) from Esmeralda hill. Length: 178 cm, height: 14 cm. Museo Regional, Iquique; **b)** detail (photos by the authors).



Figura 8: a) *Lliclla* (manto) de "Juanita", capacocha del volcán Ampato. Largo: 111 cm, alto: 95,5 cm; b) detalle de una de las franjas de la *lliclla* (fotografías cortesía del Museo Santuarios Andinos). **Figure 8:** a) "*Juanita's*" *lliclla* (mantle), Capacocha of the Ampato volcano. Length: 111 cm, height: 95,5 cm; b) detail of one of the stripes of the *lliclla* (photos courtesy of the Museo Santuarios Andinos).

mito fundador. Al respecto, una fuente anónima de los agustinos de 1555 (Martínez 2005: 46), narra que las ropas para Huayna Capac eran confeccionadas luego de la adoración de una huaca llamada Guaillo, la cual era ofrendada con diversos objetos para hacer textiles. Esto conduce a la idea de que había una huaca protectora en cada región, relacionada con los textiles y, por lo mismo, con el mito de Mama Ocllo, la producción de

las *acllas* y el simbolismo de mitogramas diseñados para establecer un "[...] diálogo con los dioses en un tiempo no atado a lo humano [...]" (Corcuera 1987: 58). La articulación entre tiempo, hombres y dioses podría estar dimensionada en la repetición geométrica y dual de la serpiente o *amaru*, así como en los "ojos" existentes en los *acsus*, *llicllas* y *chumpis* del ajuar de Esmeralda.

Por otra parte, en esta ideología afín a lo femenino y el mundo de los ancestros, el color rojo también se expresa a través del uso del cinabrio en el conjunto ritual (Arriaza et al. 2018). Este mineral se encontró disperso sobre algunos textiles, objetos de caña y chuspas, y se cree que fue esparcido durante la ceremonia fúnebre (Checura 1977: 138). Dicho material podría corresponder al “maquillaje” de las mujeres (Checura 1977: 127), su uso en doncellas hermosas (Garcilaso de la Vega 1918 [1609]: 384), y con el lugar del cual fue extraído. En este sentido, la materialidad en el mundo andino involucra a los pigmentos, piedras, cerros o aguas del paisaje, los cuales eran portadores de la memoria y poder de los ancestros (Siracusano 2005: 443). Los colores amarillos de este ajuar pudieron provenir de fuentes vegetales como la chilca y el molle (Hoces de la Guardia & Rojas 2016), especies muy abundantes en los Andes centrales, y usadas también como hierbas medicinales.

Según González Holguín (1952 [1608]: 107, 273) se utilizaba para pintar el *llimpi*, que era un color tierra, o el color rojo bermejo o *paco paco*. Al respecto, de la Calancha (1638: 371) se refiere a un polvo que

Usavan los indios que van a minas de plata, de oro o de abogue, adorar los cerros o minas, pidiéndoles metal rico, i para ello de noche, beviendo i baylando, sacrificio [...] adóranlas besando, i lo mesmo al soroche, al abogue i al bermellón del abogue, que llaman Ichina, o Linpi, i es muypreciado para diversas supersticiones.

En cuanto a la belleza femenina, Verónica Cereceda (2020: 268) sostiene que en la cultura aymara existen jerarquías identificadas a través de los colores. Entre ellas, el *paco paco* o alazán era distintivo de las mujeres consideradas no suficientemente bellas, el blanco o *janq'o* para las bellas, el color rojo y negro o *wayruru* para las de suprema belleza, mientras que el color negro era una categoría propia de las *acllas* (Cereceda 2020: 268). Esta diferenciación nos permite inferir, una vez más, que tanto la doncella como la niña pudieron haber sido incas y que fueron elegidas según su belleza y el estatus político de sus castas, debido a la existencia de los *llautu*, la predominancia de gamas cromáticas color tierra y rojo y la policromía de los remates en sus vestimentas con festones –características típicas de los tejidos cusqueños–. Sin embargo,

a pesar del rico ajuar textil de ambas (Checura 1977: 142), persisten las diferencias sociales en cuanto a los emblemas de poder antes indicados (tocados, brazaletes, y posibles *llautus*), hecho que no sería atípico dentro de una capacocha (Socha et al. 2021). Este aspecto integraría campos complementarios de orden en esta capacocha, que constituyen un patrón dual, al igual que los otros objetos recuperados del cerro Esmeralda (Ojeda 2012: 25).

El aporte de Cereceda (2020) con respecto a otros ámbitos culturales de comparación, nos invita a no encasillarnos en marcos uniformes para entender lo inca. Desde esta perspectiva, comprendemos que en el mundo andino prehispánico existieron transferencias culturales que facilitaron el establecimiento de redes de comunicación a través de los textiles, cuyas funciones, complementos y territorialidades giraban en torno a un paisaje, a su vínculo con lo sagrado y con la belleza.

En cuanto a la conformación del paisaje sagrado y sus colores, los cerros (masculinos y femeninos) significaron un lugar misterioso y una zona de transición al espacio mítico, donde la única forma de controlar su poder era a través del rito mortuario, la fecundidad y el oráculo (Bouysse-Cassagne 1987: 191). En cuanto a las concepciones espaciales, Gabriel Martínez (1983: 91-94) liga el mundo de los *achachilas* o *mallkus* con los fenómenos telúricos, atmosféricos y poderes sexuales fertilizadores de mujeres. Este último aspecto podría implicar una conexión con lugares telúricos prehispánicos donde han sido halladas enterradas mujeres, como Huantajaya y también Pachacamac (Roca 2017: 140). En ambos sitios se han documentado, además, chuspas de las tierras altas de Bolivia o Arequipa, con esquemas técnicos que se “[...] distancian de los patrones incaicos y su resolución formal y de representación” (Ojeda 2012: 21).

Al igual que Cereceda (2020: 291), creemos que la combinación de colores rojo y amarillo corresponde a una unidad cromática posiblemente emparentada con elementos paisajísticos determinados por mitos originarios y héroes culturales costeños. Al respecto la autora afirma que el “Pariacaca, el principal dios naciente, convertido en cinco hombres, cae sobre sus enemigos como una lluvia, y ‘esta lluvia era amarilla y roja’” (Cereceda 2020: 291), mientras que, en espacios serranos como el incaico, este color sería una carac-



terística cromática del culto solar del Tawantinsuyu, tomado como préstamo de la costa y el culto al dios Con.

CONCLUSIONES

El estudio etnohistórico de la mina de Huantajaya y su ámbito geográfico, junto con el análisis de algunas de las vestimentas de las jóvenes sacrificadas en el cerro Esmeralda, permiten aproximarnos a esta capacocha desde nuevas perspectivas. Además, invita a evaluar el posible nexo entre estos sacrificios y un territorio dominado por fuertes temblores y la existencia de una mina de plata.

El escenario en el cual se desarrolló el ritual muestra un paisaje dominado por su vista al océano y la riqueza de sus minerales de plata. A su vez, los objetos de poder en los ajuares de las sacrificadas y su posible contexto telúrico otorgan a este sitio una carga simbólica anclada al mundo femenino, a la fertilidad del agua y a la “crianza” de metales. Estos elementos también son reforzados por la presencia de los cuerpos de las dos jóvenes mujeres, que parecieran haber sido hijas de señores principales, elegidas como *accllacunas* y *sumac acllas*, debido a su belleza y su relación con la elaboración de finos y complejos tejidos.

El análisis de los documentos históricos referidos a Huantajaya admite relevar aspectos ideológicos marcados por componentes duales que, si bien podrían ser estimados como característicos del incario, poseen igualmente una conjunción de elementos ideológicos y materiales que evidencian conexiones serranas y costeñas en torno a mitos de origen y posiciones de poder consecuentes a la implantación o ubicación de un ancestro en una huaca local. Dicho aspecto nos hace creer que esta capacocha tiene singularidades territoriales insertadas en marcos de negociación y apropiación de un lugar sagrado ligado a una deidad sísmica costeña, Pachacamac, y a su contraparte serrana, Tarapacá.

Estas apreciaciones permiten proponer que los detalles cromáticos y simbólicos conforman relaciones estéticas que representan unidades semánticas ligadas a los espacios de la memoria. Es decir, son reflejo de correspondencias míticas fundantes que incorporan, desde la esfera ideológica, señales visuales de dominio

sobre huacas anexadas al Tawantinsuyu, como, por ejemplo, la de Huantajaya.

AGRADECIMIENTOS Esta investigación pudo realizarse gracias a la Beca ANID, Doctorado Nacional y el Contrato Doctoral de la Universidad Paris Nanterre (ED 395).

NOTAS

¹ Se discute si los fragmentos de cordeles con borlas encontrados con la doncella de Esmeralda son *llautu* o amarras de fajas, puesto que, mientras Jorge Checura (1977: 139) habla de tres *llautu* ubicados junto al cuerpo de la joven, Marilyn Baker (2001: 92), en su tesis sobre el ajuar textil, las nombra como fajas o *chumpis*. Este último aspecto sería factible si contemplamos como faja el textil amarrado al cabello trenzado de la doncella de Ampato, el cual podría corresponder a una ofrenda (para mayor detalle, véase el citado estudio de Baker). Sin embargo, si bien no se niega la posibilidad de que estos cordeles trenzados sean terminaciones de fajas, acogemos el planteamiento publicado originalmente por Jorge Checura (1977).

² Véase en el sitio de internet del Portal de Patrimonio (2020): Asentamiento Minero San Agustín de Huantajaya.

³ Nombre de Tunupa, Taguacapa, deidad del trueno, hacedor de agua y los temblores (Gisbert 1980: 35-36).

⁴ En el marco de nuestra investigación en el Museo Santuarios Andinos, en Argentina, y de la contribución al inventario de la colección del museo, hemos tenido la oportunidad de fotografiar los tupus de la doncella del Ampato y otros elementos del contexto. Aquello constituye un material inédito, que se publicará próximamente.

⁵ En este trabajo hemos consultado las ediciones de dos manuscritos de la *Historia General del Perú* de Martín de Murúa: los manuscritos Galvin de 1590 (de Murúa 2004 [1590]) y Ludwig XIII de 1613.



REFERENCIAS

- ABAL, C. 2010. *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- ARRIAZA, B., J. OGALDE, M. CAMPOS, C. PAIPA, P. LEYTON & N. LARA 2018. Toxic Pigment in a Capacocha Burial: Instrumental Identification of Cinnabar in Inca Human Remains from Iquique, Chile. *Archaeometry* 60 (6): 1324-1333.
- BAKER, M. 2001. *Technical Attributes as Cultural Choices: The Textiles Associated with an Inca Sacrifice at Cerro Esmeralda, Northern Chile*. Tesis de Maestría en Artes, Trent University, Peterborough.
- BERTONIO, L. 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social.
- BESOM, T. 2009. *Of Summits and Sacrifice. An Ethno-historic Study of Inka Religious Practices*. Austin: University of Texas Press.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, T. 1987. *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. La Paz: Hisbol-IFEA.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, T. 2005. Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 34 (3): 443-462.
- BROWN, K. 2015. *Minería e imperio en Hispanoamérica colonial: producción, mercados y trabajo*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú-Instituto de Estudios Peruanos.
- CERECEDA, V. 2020. ¿De transiciones y pachacutis?: un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de ceremonias de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 271-314.
- CERRÓN-PALOMINO, R. 2014 [1586] (Ed.). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú*. Lima: Instituto Riva Agüero-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CERUTI, M. 2015. *Llullaillaco. Sacrificios y ofrendas en un santuario inca de alta montaña*. Salta: Mundo Editorial.
- CHÁVEZ, J. 2001. Investigaciones arqueológicas de alta montaña en el sur de Perú. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 33 (2): 283-288.
- CHECURA, J. 1977. Funebria incaica en el cerro Esmeralda (Iquique, I Región). *Estudios Atacameños* 5: 127-144.
- CIEZA DE LEÓN, P. 2005 [1553]. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- COBO, B. 1892 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo III. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- CORCUERA, R. 1987. *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Impresores SCA.
- CURATOLA, M. 2017. Los oráculos de los confines del mundo, Pachacamac Titicaca y el Inca Tupa Yupanqui. En *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, D. Pozzi-Escot, coord., pp. 167-198. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- DE ACOSTA, J. 1792 [1590]. *Historia natural y moral de las Indias*. Tomo II. Madrid: Pantaleón Aznar.
- DE BETANZOS, J. 2015 [1551]. Suma y narración de los Incas. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y narración de los Incas*, F. Hernández & R. Cerrón-Palomino, eds., pp. 123-471. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DE LA CALANCHA, A. 1638. *Chronica moralizada del Orden de S. Agustín en el Perú, con sucesos exemplares vistos en esta Monarchia*. Barcelona: Pedro Lacavalleria.
- DE MOLINA, C. 2010 [1575]. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- DE MURÚA, M. 2004 [1590]. *Historia General del Perú*. Manuscrito Galvin. Madrid: Compañía Editorial.
- DE MURÚA, M. 1613. *Historia general del Piru*. Facsímil del Ms. Ludwig XIII 16 del J. Paul Getty Museum. Los Ángeles: The Getty Research Institute.
- DE ONDEGARDO, P. 1917 [1571]. *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*. Tomo IV. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí.
- DE SANTO TOMÁS, D. 1560. *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Peru*. Valladolid: Impresor de la MR.
- DELAERE, C. & J. CAPRILES 2020. The Context and Meaning of an Intact Inca Underwater Offering from Lake Titicaca. *Antiquity* 94 (376): 1030-1041.
- DUVIOIS, P. 1967. La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39.
- DUVIOIS, P. 2016. *Escritos de Historia Andina*. Tomo I. Lima: Biblioteca Nacional del Perú-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- GARCILASO DE LA VEGA, I. 1918 [1609]. *Comentarios reales de los incas*. Tomo II. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí.
- GISBERT, T. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. 1952 [1608]. *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Peru: llamada*

- lengua quichua o lengua del inca*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 1615. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. <<https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=idm2>> [consultado: 15-10-2023].
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 1980 [1615]. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Barcelona: Siglo XXI.
- HERNÁNDEZ, F. 2012. *Los Incas y el poder de sus ancestros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HERNÁNDEZ PRÍNCIPE, R. 1923 [1622]. Mitología andina. Idolatría en Recuay. *Revista Inca* 1 (1): 25-78.
- HOCES DE LA GUARDIA, S. & P. BRUGNOLI 2006. Parakas. Bordando los colores del tiempo en el desierto. En *Awakhuni. Tejiendo la historia andina*, C. Sinclair, ed., pp. 28-35. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- HOCES DE LA GUARDIA, S. & 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*, coloquios online. <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69833>> [consultado: 20-08-2023].
- MAKOWSKI, K. 2019 (Dir.). *Los tesoros culturales de la PUCP. Colección Programa Arqueológico Valle de Pachacamac*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MARTÍNEZ, G. 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-115.
- MARTÍNEZ, I. 2005. *Textiles incas en el contexto de la capacocha*. Tesis de Licenciatura en Arqueología, Universidad Nacional de San Antonio de Abad, Cusco.
- MCEWAN, C. & LUNNISS, R. 2022. Isla de la Plata, Ecuador: An Oceanic Sanctuary from circa 2000 BCE to 1531 CE. En *Waves of Influence. Pacific Maritime Networks, Connecting Mexico, Central America, and Northwestern South America*, C. Beekam & C. McEwan, eds., pp. 531-563. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- OJEDA, O. 2012 (Coord.). *Qhapaq Hucha Cerro Esmeralda*. Iquique: Museo Regional de Iquique.
- PIZARRO, P. 2013 [1571]. *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PORTAL DE PATRIMONIO 2020. *Asentamiento Minero San Agustín de Huantajaya*. <<https://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/asentamiento-minero-san-agustin-de-huantajaya/>> [consultado: 20-08-2023].
- POZZI-ESCOT, D. 2017. Un espacio sagrado milenario. En *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, D. Pozzi-Escot, coord., pp. 2-32. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- RAMOS GAVILÁN, A. 2015 [1621]. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia.
- RISO PATRÓN, F. 1980. *Diccionario geográfico de las provincias de Tacna y Tarapacá*. Iquique: La Industria.
- ROCA, F. 2017. Pachacamac y la Amazonía. En *Pachacamac: el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, D. Pozzi-Escot, coord., pp. 136-145. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ROJAS, A. & S. HOCES DE LA GUARDIA 2022. La unidad de un conjunto simbólico. Los textiles del enterratorio incaico cerro Esmeralda. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 53: 14-40.
- ROSTWOROWSKI, M. 2015. *Los Incas. Obras Completas*, tomo IX. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SILVA, V., P. MÉNDEZ-QUIROS, H. RODRÍGUEZ & G. SARAVIA 2014. Evaluación multidisciplinaria de las doncellas incas de la capacocha Cerro Esmeralda. *Póster para el III Congreso Asociación Latinoamericana de Bioantropología*. Recoleta Dominica, Santiago.
- SIRACUSANO, G. 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XV-XVII*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- SOCHA, D., J. REINHARD & R. CHÁVEZ 2021. Inca Human Sacrifices from the Ampato and Pichu Pichu Volcanoes, Peru: New Results from a Bio-Anthropological Analysis. *Archaeological and Anthropological Sciences* 13 (94): 1-14.
- SOCHA, D., M. SYKUTER, J. REINHARD & R. CHÁVEZ 2022. Ritual Drug Use during Inca Human Sacrifices on Ampato Mountain (Peru): Results of a Toxicological Analysis. *Journal of Archaeological Science Reports* 43 (5): 1-10.
- TAYLOR, G. 2008 (Ed.). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Peruanos-Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TRAVADA Y CÓRDOVA, V. 1958 [1752]. *El suelo de Arequipa convertido en cielo*. Arequipa: Primer Festival del Libro Arequipeño.
- VELARDEZ, M. 2018. La creación de una deidad: el caso de la Doncella del Llullaillaco. *Comechingonia, Revista de Arqueología* 22 (2): 217-249.



- VITRY, C. 2008. Los espacios rituales en las montañas donde los inkas practicaron sacrificios humanos. En *Paisagens Culturais. Contrastes sul-americanos*, C. Terra & R. Andrade, eds., pp. 47-65. Río de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ.
- ZORI, C. 2018. Inca Mining and Metal Production. En *The Oxford Handbook of the Incas*, S. Alconini & A. Covey, eds., pp. 375-393. Oxford: Oxford University Press.
- ZORI, C. & P. TROPPER 2010. Late pre-Hispanic and Early Colonial Silver Production in the Quebrada de Tarapacá, Northern Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 15 (2): 65-87.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (BMChAP, ISSN: 0718-6894) es una revista científica internacional indexada, publicada en forma continua con empaquetamiento semestral en formato digital. Fundada en 1985, es un espacio de encuentro donde, a partir del núcleo del arte y simbolismo precolombino, la arqueología y la antropología, confluyen y dialogan especialistas de las ciencias sociales, el arte, la historia y las humanidades.

El *Boletín* publica artículos, ensayos y debates en español o inglés en las áreas de arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, ecología, economía, ideología, musicología, tecnología y otras materias relacionadas. Son especialmente bienvenidas aquellas contribuciones que combinan dos o más de estas áreas. Los artículos pueden estar enlazados a un conjunto de datos (*data set*) que contemple material gráfico, visual, auditivo, data o texto complementario al incluido en el artículo.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* está al cuidado del Museo Chileno de Arte Precolombino y de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es una publicación gratuita que no realiza cobros a los autores por derechos de publicación y es sostenida económicamente por ambas instituciones. Su representante legal es Cecilia Puga Larraín.

Las contribuciones son evaluadas por revisores externos bajo la modalidad "doble ciego", cuya labor anónima busca garantizar la originalidad, la calidad, la contribución y la pertinencia de los artículos en el ámbito de la Revista. Los manuscritos pueden enviarse en cualquier momento y la confirmación de su recepción no supone la aceptación para su publicación. El autor conserva el derecho de *copyright*, de *full publishing* sin restricciones y tiene permitido depositar versiones de su trabajo en repositorios personales e institucionales, según su deseo.

Los artículos, así como las referencias, las figuras, los audios y los videos utilizados, son de responsabilidad exclusiva de sus autores y las opiniones expresadas por ellos no reflejan necesariamente el pensamiento de las entidades editoras.

La Revista es una publicación de Acceso Abierto (*Open Access*) desde el año 2016 y se edita bajo Licencia Creative Commons CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). Está permitido compartir el material y adaptarlo para cualquier propósito dando crédito de manera adecuada, e indicando si se han realizado cambios, de forma tal que no sugiera que quien lo hace o su uso tienen el apoyo del licenciante. Además, no pueden aplicarse términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras personas a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Toda correspondencia con la revista debe dirigirse a: boletin@museoprecolombino.cl

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino (BMChAP, ISSN: 0718-6894) is an indexed international online scientific journal published biannually. Founded in 1985, the Boletín is a space where Pre-Columbian art and symbolism, archaeology, and anthropology come together, allowing for the discussion among specialists from social sciences, art, history, and humanities.

The journal welcomes articles, essays, debates, and investigative reports in Spanish or English on topics regarding archaeology, anthropology, rock art, ethnography, art history, visual art, history, architecture, cognition, cosmology, philosophy, ecology, economics, ideology, musicology, technology, and related disciplines. Submissions combining two or more of these topic areas are especially welcome. The texts may be linked to a data set comprising graphic, visual, and audio material, as well as data or text to supplement the article.

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino is a free publication and is under the care of the Museo Chileno de Arte Precolombino and the Adolfo Ibáñez University, which are also responsible for it. The journal does not charge authors for any publication rights. The legal representative of the journal is Cecilia Puga Larraín.

Submissions are evaluated by external reviewers, under the "double-blind" modality, whose work is essential to ensure the manuscripts' originality, quality, contribution, and suitability for the journal. Submissions may be sent at any time and confirmation of receipt does not imply acceptance for publication. The author retains all rights to this text, including copyright and the right to publish without restriction, and is also entitled to deposit versions of their work in personal and/or institutional repositories, at their discretion.

The articles as well as the references, figures, audios and videos used are the sole responsibility of the authors, and the views and opinions expressed therein do not necessarily reflect those of the editorial team.

The Journal is an Open Access publication since 2016 and is published under a Creative Commons License CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). It is allowed to share the material and adapt it for any purpose by giving appropriate credit, providing a link to the license, and indicating if changes have been made, in a way that does not suggest that the sharer or its use is endorsed by the licensor. In addition, no legal terms or technological measures may be applied that legally restrict others from making any use permitted by the license.

Please, submit all correspondence to: boletin@museoprecolombino.cl

Contenido

7-8 Editorial

Benjamín Ballester Riesco

ARTÍCULOS

9-30 Las representaciones de aves en las cerámicas del sitio El Caño, Panamá (780-1000 DC)

Carlos Mayo-Torné

31-49 Tejiendo la memoria huancavilca. Experiencias en el codiseño para la conservación de prácticas textiles ancestrales

Lourdes Pilay & María Custoja-Ripoll

51-67 El puma y la serpiente. Interpretación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile

Fernando Guzmán, Paola Corti & Magdalena Pereira

69-89 Tras las huellas del inka: cerámica, interacciones y reconfiguración del paisaje social en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina)

Martina Pérez, Martín Casanova, Leticia Gasparotti & Aixa Vidal

91-110 Ese asunto de volver: producción y significación en el arte rupestre de Cueva de las Manos, Patagonia meridional andina

Carlos Aschero & Patricia Schneier

111-128 Antropomorfos de brazos alzados en la iconografía andina (ca. 4000-500 años AP). Análisis comparativo desde la puna de Salta, Argentina

Gabriel López, Silvina Seguí & Federico Coloca

129-147 La capacocha del cerro Esmeralda. Relaciones textiles, identitarias e ideológicas en torno al culto de Huantajaya

Dagmar Bachraty & Caroline Nautré