

## LA VESTIMENTA DEL PODER. COMPARANDO LOS REGISTROS TEXTIL Y RUPESTRE EN EL NOROESTE DE ARGENTINA (SIGLOS XIII A XV)

Sara M. L. López Campeny\*\* y Álvaro R. Martel\*\*

Fecha recepción: 15 de noviembre de 2013

Fecha de aceptación: 08 de junio de 2014

### RESUMEN

*Proponemos que la suma de atributos visuales presentes en un conjunto de representaciones rupestres antropomorfas del Período de Desarrollos Regionales (PDR) e Inca del NO de Argentina estaría relacionada con la conformación de un lenguaje visual de poder que se vincularía: a) en el PDR, con el surgimiento y/o consolidación de grupos y/o comunidades con pretensiones territoriales e identitarias específicas y, b) durante el Período Inca, con una estrategia de intervención estatal que apeló a la apropiación de íconos vigentes, resignificándolos para la instauración de un nuevo poder y/o para la explicitación de las alianzas entabladas. Para ello, partimos de un estudio comparativo sistemático que tomó en cuenta dicho registro rupestre y la muestra de piezas textiles sincrónicas, recuperadas en la región del NO y centro de Argentina y que integró, en ambos soportes, un examen de los aspectos representativos y estructurales, entendidos como partes indivisibles de una totalidad.*

*Palabras clave: Noroeste argentino – Desarrollos Regionales-Inca – arte rupestre – textiles – poder.*

---

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES) e Instituto de Arqueología y Museo (IAM), Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán. E-mail: marisalopezc@hotmail.com

\*\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES) e Instituto de Arqueología y Museo (IAM), Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán. E-mail: martelalvaro@gmail.com

*CLOTHES OF POWER. COMPARING TEXTILES AND ROCK ART  
OF NORTHWESTERN ARGENTINA (13<sup>th</sup> TO 15<sup>th</sup> CENTURIES)*

**ABSTRACT**

*In this paper we suggest that a particular assemblage of visual attributes observed in a number of specific types of anthropomorphic rock-art depictions of the last moments of Regional Developments Period (RDP) in NW Argentina, could be related to the conformation of a visual language of power. This could be associated to: a) the emergence and consolidation of different groups and/or communities with specific territorial and identity claims during RDP, and b) during the Inca Period, with a state intervention strategy to appropriate and resignify existing local icons in order to establish a new power and/or explicitness of new alliances. To this end we carried out a comparative and systematic study that included the analysis of RDP rock art record and textiles recovered in NW and Central Argentina. In addition we examined representative and synchronous technical aspects, both understood as indivisible parts of the whole.*

Key words: NW Argentina – Regional Developments-Inca Period – rock art – textiles – power.

**ENTRE PUCARÁS, CARAVANAS Y CHACRAS: CONTEXTO Y PROBLEMÁTICA**

El período comprendido entre los siglos X y XV en los Andes centro-sur, es decir, desde el colapso de Tiawanaku hasta la expansión del incario, es considerado como un momento de reorganizaciones y cambios sociales, políticos y económicos que se dan en el marco de una crisis ambiental, caracterizada por frecuentes y prolongadas sequías (Nielsen 2002; Berenguer 2004). Algunas características principales de este momento, particularmente durante los dos últimos siglos, que en el Noroeste de Argentina corresponde al denominado Período de Desarrollos Regionales (PDR), comprenden un fuerte incremento demográfico y una tendencia hacia la concentración de la población en conglomerados habitacionales emplazados en lugares con alta visibilidad y de difícil acceso, muchas veces con presencia de arquitectura defensiva (*pukaras*). Conjuntamente se intensificó la producción agrícola, con el desarrollo de una importante infraestructura que incluyó obras de andenería, terrazas, cuadros de cultivo, acequias, entre otras. Otra característica de este momento se plasma en una fuerte interacción social, intra e interregional, con un marcado incremento de la circulación de personas, bienes e información y una intensificación del tráfico caravanero (Aschero 2000; Nielsen 2007a). En ese contexto de reorganizaciones y cambios, diversos investigadores coinciden en que la región experimenta una situación de conflicto endémico, que se asocia al surgimiento y/o consolidación de diversas formaciones políticas, que pugnan por el control de territorios y sus recursos (Tarragó 2000; Nielsen *et al.* 2001; Berenguer 2004; Nielsen 2006a, 2006b; 2007b).

En este convulsionado escenario planteado para el PDR, los diversos sistemas de representación visual (*sensu* Troncoso 2005) manifestados en la iconografía de variados soportes (textil, rupestre, cerámica, metal, calabaza, hueso, etc.) parecieran cobrar un rol preponderante como medios de identificación étnica, legitimación de derechos sobre espacios y sobre recursos y negociación de roles sociales y poder entre las diversas comunidades de la región (Berenguer 1993, 2004; Renard 1994; Tarragó *et al.* 1997; Agüero *et al.* 1999; Aschero 1999, 2000; Hernández Llosas 2001; Montt 2005; Podestá *et al.* 2005, 2013; Williams 2008; López Campeny 2010; Martel 2010a; entre otros). Esto no implica desconocer la importancia y el similar desempeño de los sistemas de representación visual en momentos previos. Sin embargo, el énfasis que observamos

durante el PDR –particularmente en el rol del arte rupestre– se apoya en una elección diferencial de determinados motivos y en una marcada estandarización en ciertos patrones de diseño. Estos fueron reproducidos prácticamente en toda el área que nos ocupa sin mayores diferencias estilísticas, alcanzando así las características de un fenómeno suprarregional que, como menciona Aschero (2000), apunta al establecimiento de un código simbólico común. Tal proceso de estandarización afectó principalmente a determinadas figuras antropomorfas y a las representaciones de camélidos y, en cierta forma, ambos motivos pueden percibirse como diagnósticos de este período. En cuanto al momento posterior, si bien no existe consenso entre los especialistas acerca de la existencia de un arte rupestre estrictamente Inca para la región NOA, se dispone de evidencia que permite argumentar la continuidad de la producción de ciertos motivos –vigentes en el PDR– durante el dominio inca (Martel 2010a). Estos comprenden principalmente representaciones antropomorfas de patrones particulares y figuras de camélidos.

Respecto al primer conjunto de motivos, su particular morfología condujo a interpretarlas como figuras antropomorfas vestidas (Ambrosetti 1895; Boman [1908] 1991; Quiroga 1931; De Aparicio 1944; Aschero 1979, 2000; Ruiz 2002; entre otros) debido, principalmente, a que en gran parte de estas solo se representaron atributos correspondientes a las piernas y a la cabeza, lo que llevó a asumir –casi sin cuestionamientos– que el resto del cuerpo se encontraba oculto tras la prenda de vestir. A ello se sumó que el cuerpo muchas veces exhibía una significativa variedad de diseños internos y combinación de colores, los que se interpretaron como diseños similares a los presentes en piezas textiles. Sin embargo, y a pesar de las reiteradas menciones al respecto, hasta el presente no contábamos con la realización de un estudio comparativo y sistemático que tomara en cuenta dicho registro rupestre y la muestra de piezas textiles de vestimenta vinculadas al lapso cronológico en estudio para la región que abarca el área occidental del norte y centro de Argentina. Por este motivo consideramos relevante y necesario concretar dicho estudio comparativo, el que integró un examen detallado –en ambos soportes visuales: arte rupestre y piezas textiles– de los aspectos representativos y técnicos, entendidos como partes indivisibles de una totalidad (López Campeny y Martel 2010).

En el presente trabajo exponemos los principales resultados alcanzados en esa investigación, a la vez que profundizamos en el análisis de un conjunto más acotado de estas figuras antropomorfas.

## LAS REPRESENTACIONES RUPESTRES HUMANAS DURANTE EL PDR-INCA

Como adelantamos, algunos patrones de diseño de la figura humana se estandarizan y son reproducidos en una vasta área durante el período señalado. Entre la variabilidad presente en el repertorio iconográfico, Aschero (2000) identifica cinco patrones de diseño a partir de los cuales es posible inferir la representación de algún tipo de vestimenta (figura 1): a) G3, triangulares con/sin indicación de emplumadura dorsal; b) H2, trapezoidales, rectangulares y rectangulares con sus lados mayores cóncavos en curva o en ángulo, generalmente denominados *unkus*; c) H3 y H4, con doble escotadura mesial que segmenta el cuerpo en dos partes, superior e inferior, las cuales presentan variantes en su tratamiento gráfico (aguzadas, rectas, cóncavas, etc.), conocidos genéricamente como *escutiformes*, y d) H5, cuerpos rectangulares con prolongación del lado superior, perpendicular al eje del cuerpo, determinando un diseño en T.

Respecto a este conjunto, aclaramos que el primer patrón de figuras humanas (G3) no fue considerado en nuestro análisis comparativo. Esto obedeció a una decisión metodológica basada en el hecho de que esta variante suele mostrar una serie de atributos que permiten interpretarlas como figuras ejecutadas de perfil, lo que limitaría la representación del supuesto atuendo en

comparación con las representaciones en norma frontal. Por su parte, el patrón H2 es el que, por la morfología característica de su contorno, ha sido vinculado de forma más icónica con figuras frontales que portan vestimenta (*unkus*). Finalmente, los patrones H3, H4 y H5 fueron integrados más recientemente por Montt (2005) y Montt y Pimentel (2009) bajo el término *hachas personificadas* u *hombres hacha* a la vez que discriminaron, dentro de este gran conjunto, las variantes *hacha simple* (patrones H3 y H4), *hacha en T* (patrón H5) y *hacha de gancho* (sin equivalente en la clasificación de Aschero). Los autores siguen, de este modo, la propuesta original de Aschero (2000), quien plantea una fuerte relación entre la morfología del cuerpo de estos antropomorfos y el contorno exhibido por un conjunto de hachas de piedra y/o metal recuperadas en diferentes sitios de la zona de Tiwanaku y otros del NO argentino. En relación con ello, las interpretaciones asociadas al contexto de significación de estas representaciones aluden a su vinculación con un incremento y una consolidación del poder de los jefes o elites (Nielsen *et al.* 2001), donde la unión de la figura humana con el hacha como símbolo de poder resignifica objetos de prestigio y transfiere, en la representación, el poder del objeto al individuo que lo personifica (Aschero 2000; Montt y Pimentel 2009; Podestá *et al.* 2013). Se ha interpretado que sus diseños internos –posiblemente asociados a motivos textiles– operaron como marcas étnicas o emblemáticas que actuaron en la delimitación y protección de territorios (Aschero 2000). En estos diseños, análogos a los ejecutados en otros objetos contemporáneos, operaría una *transposición* que dotaría a

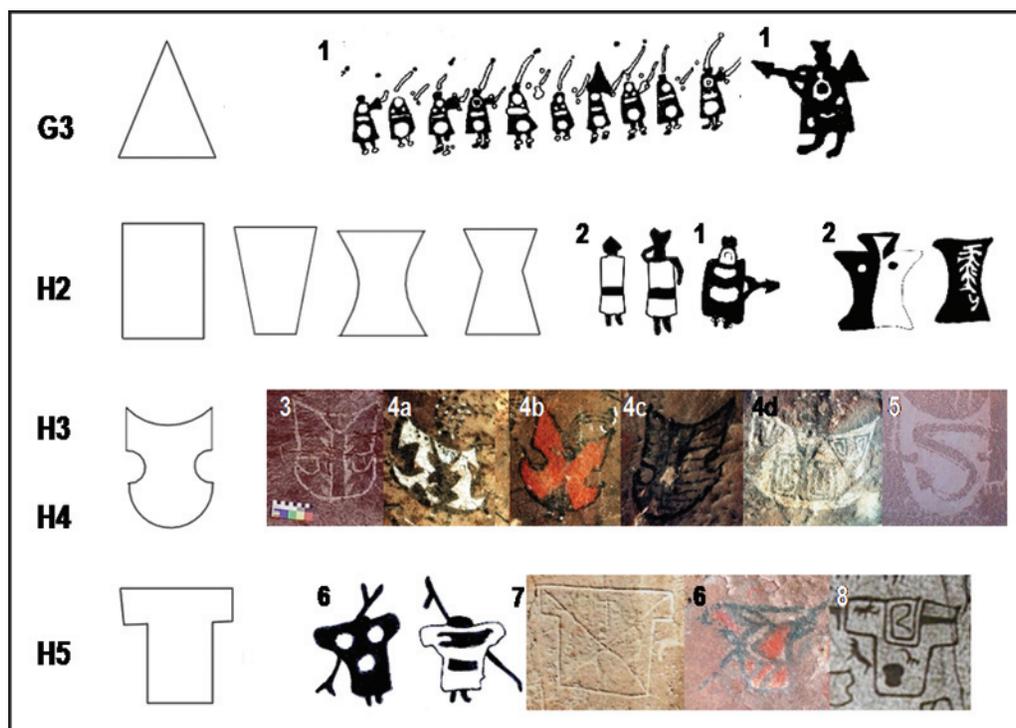


Figura 1. Patrones de representación de la figura humana en el arte rupestre del Período de Desarrollos Regionales (PDR), región NOA, sobre la base de la propuesta de Aschero (2000)

1- Sitio Kollpayoc, Jujuy (Nielsen *et al.* 2001:101); 2- Sitio La Quesera y 3- Sitio Peñas Azules, Salta (fotos Álvaro Martel); 4- Sitio Las Juntas, Salta a) y c) fotos Álvaro Martel, b) y d) en Podestá *et al.* (2005:87 y 89); 5- Sitio Peñas Coloradas 1.2, Catamarca (Aschero 1999:111); 6- Sitio Alero La Gruta, Salta (Martel 2010a:171); 7- Sitio Confluencia, Catamarca (Martel 2010a:95); y 8- Sitio La Torre, Catamarca (Ambrosetti 1904).

la vestimenta de los *hombres hacha* de contenidos simbólicos e identitarios no aportados por el referente en sí mismo (Montt y Pimentel 2009).

En lo que respecta a la cronología asociada a estas representaciones en el territorio argentino, hay acuerdo en que corresponderían a momentos posteriores al 1200 d.C. (Aschero 1979, 2000; Nielsen *et al.* 2001; Martel 2010a) con cierta perduración en momentos incaicos (Tarragó *et al.* 1997; Berenguer 2004, 2009a; Montt 2005; Hernández Llosas 2006; Montt y Pimentel 2009; Podestá *et al.* 2013). En el caso de H3 y H4, existe acuerdo entre los investigadores (Aschero 2000; Berenguer 2004; Montt y Pimentel 2009; Martel 2010a; entre otros) en que el *escutiforme* es un motivo local (NOA), principalmente por su ocurrencia en la cerámica Santamaría y Belén y en artefactos de metal, hueso y calabaza (González 2007; Nielsen 2007b; Berenguer 2009a), pero en cuanto a la cronología, el acuerdo es menor. La ocurrencia del *escutiforme*, sea cual sea su soporte, muchas veces comparte contexto con materiales de filiación inca. Tal situación generó ciertas dudas en torno al origen de la circulación de este motivo en el NOA: si comprendió una creación de las poblaciones locales tardías previa al contacto incaico o si se trata de un diseño que comienza a circular con la llegada del inca a la región. La situación es más complicada en el caso del segundo tipo de patrón (H5) ya que, a diferencia de los variados soportes en los que se presenta el motivo *escutiforme*, los T no se registraron en otros soportes que no sean rocas. Ahora bien, si asumimos que el referente del H3 y del H4 es el hacha ancla y el del H5, el hacha T, se complejiza aún más el problema desde el punto de vista cronológico. Siguiendo a González (2007), el hacha ancla y el hacha T son dos tipos que surgen en el NOA durante la ocupación inca. Esto parecería llevarnos a aceptar que el *escutiforme* tuvo su origen en momentos de la ocupación inca del NOA. Sin embargo, creemos que hay diversos elementos que nos permiten sostener que este motivo particular ya circulaba como tal con cierta anterioridad. De hecho, diversos investigadores (Tarragó *et al.* 1997; Berenguer 2004; Montt y Pimentel 2009) sostienen que el *escutiforme* es un motivo introducido en el N de Chile desde el NOA en un momento posterior al 1000 d.C. Por su parte, los *escutiformes* de la cerámica santamariana aparecen solo en su variedad bicolor, la cual ya está presente en algunos sitios del PDR del valle de Yocavil antes de la llegada del Inca (Greco 2010). Por otra parte, González (2007) también menciona cierta variabilidad funcional entre ambas hachas que creemos importante destacar ya que puede aportar elementos interpretativos relevantes sobre el significado de las representaciones rupestres. Mientras que las hachas T presentan una sección gruesa, alto peso (1,5 kg) y rastros de uso en el filo y en el talón que evidencian trabajo utilitario, las hachas ancla son delgadas (laminares), pequeñas (9,5 cm de alto) y no muestran rastros de uso, lo que llevó a proponer su función en ceremonias o como insignia. Pero volveremos sobre estas diferencias entre ambos tipos de hachas después.

Basándonos en estos antecedentes y en las interpretaciones puestas en juego, se abren una serie de interrogantes sobre los cuales creemos necesario profundizar a través de un análisis más detallado, aún pendiente en las discusiones arqueológicas que se han generado en relación con estas representaciones particulares. Nos referimos puntualmente a la existencia –o no– de una relación entre la serie de componentes y sus atributos –elementos representados, disposición espacial, simetrías, uso de colores, etc.– asociados a los diseños internos que presentan este tipo particular de motivos rupestres y los que se registran en otros soportes y referentes contemporáneos, con especial referencia al registro textil de vestimenta del PDR e Inca.

## LA MUESTRA DE ANÁLISIS: EL REGISTRO RUPESTRE Y TEXTIL DEL PDR E INCA

La distribución de representaciones rupestres que corresponden a los patrones de figuras humanas aludidos es muy extensa ya que comprende gran parte del área andina centro meri-

dional (figura 2): Cuenca Loa-Salado y Salar de Atacama (N de Chile) y los sectores puneños, valliserranos y quebradeños de las provincias de Jujuy, Salta, Catamarca y Tucumán (NO de Argentina) (Martel y Aschero 2007). Por tal motivo, seleccionamos una muestra de análisis que incluyó aquellos sitios y/o localidades arqueológicas con la mayor variabilidad de patrones de diseño de la figura, motivos internos y técnicas de ejecución. De esta forma, centramos nuestra atención en los sitios rupestres de Las Juntas, Ablomé y Valle Encantado (área valliserrana, Salta), Confluencia y Peñas Coloradas (Puna meridional, Catamarca) y Rinconada (Puna septentrional, Jujuy) (Aschero 1999, 2000; Podestá *et al.* 2005, 2013; Ruiz y Chorolque 2007; Martel 2010a, 2010b). Sin embargo, y con la sola intención de proveer una imagen más aproximada a la realidad sobre la distribución de estas figuras en el NOA, es pertinente mencionar sitios como Inca Cueva, Kollpayoc y Pintoscayoc en el borde oriental de Puna jujeña y Quebrada de Humahuaca (Aschero 1979; Hernández Llosas 2001; Nielsen *et al.* 2001); Tastil y Morritos en la Quebrada del Toro y borde de Puna salteña (Meninato 2008; Muscio 2010); Peñas Azules, El Lajar, Las Planchadas, La Quesera y Jume Rodeo en el área valliserrana salteña (De Hoyos 2010; Martel 2010a; Podestá *et al.* 2013) y La Torre, Derrumbes, Casas Viejas, Cacao 1A en la Puna meridional catamarqueña (Aschero 1999, 2000; Podestá y Olivera 2006; Martel 2009).

En lo que respecta al conjunto textil, la tabla 1 sintetiza los principales datos relativos a la muestra de análisis, la que procede de un conjunto de sitios emplazados en el área NO y centro O del país (figura 2). Allí puede observarse que las prendas han sido recuperadas casi exclusivamente (con excepción del Pucará de Tilcara) en contextos mortuorios. En lo que respecta a

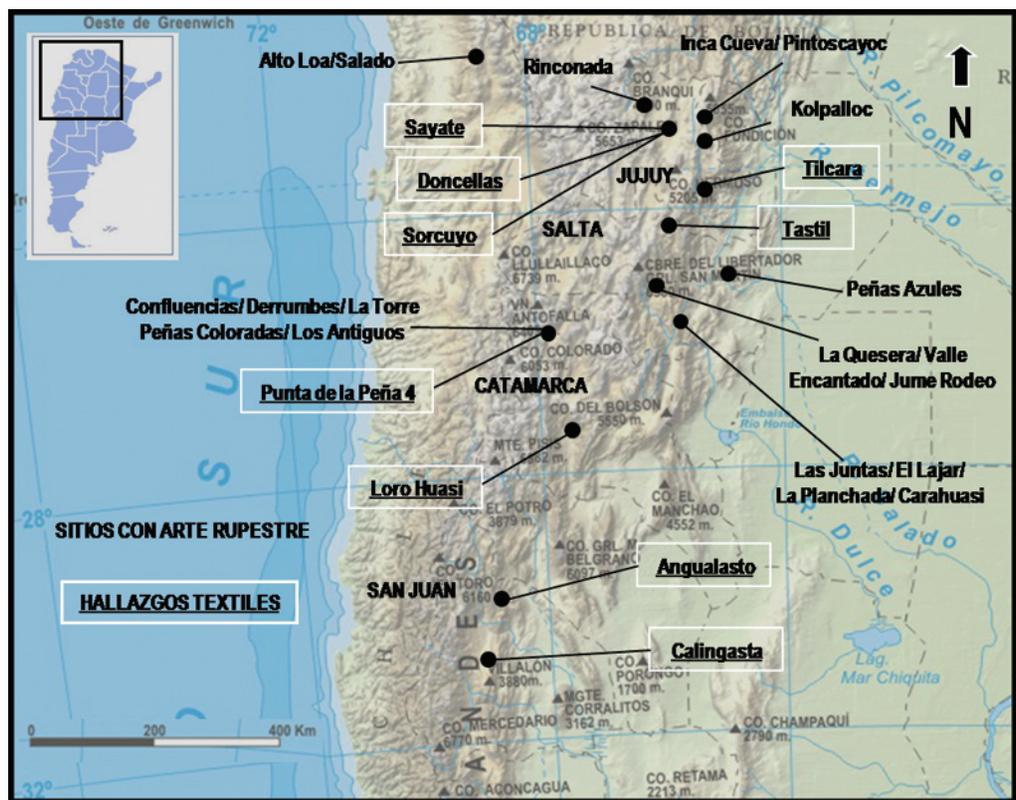


Figura 2. Mapa con emplazamiento de los sitios con arte rupestre y ubicación de hallazgos textiles considerados en el análisis

su cronología, la información es variable ya que se dispone de fechados absolutos asociados a las prendas en un poco más de la mitad de los casos (60%), mientras que en los restantes sitios de hallazgo se trata de asignaciones temporales de carácter relativo. De todos modos, esto nos permite plantear una primera discriminación entre las piezas que claramente corresponderían al PDR (Pucará de Tilcara, Santa Rosa de Tastil, Punta de la Peña 4, Cerro Calvario y Punta del Barro) de las que con certeza (Loro Huasi y Doncellas) o más tentativamente (Sayate, Sorcuayo y Angualasto) representarían una perduración hasta el Incaico o incluso Hispano-indígena. De la tabla 1 se desprende también el hecho de que el tamaño de la muestra textil es variable para cada sitio y son las denominadas prendas de vestimenta (ver a continuación) las que constituyen la fracción sobre la que efectivamente se llevó a cabo el presente análisis comparativo. Finalmente, la lista de referencias de la tabla 1 muestra que parte del conjunto textil ha sido analizado por uno de nosotros (López Campeny 2006-07, 2010), mientras que el resto fue estudiado previamente por otros especialistas (Rolandi 1973, 1979; Renard 1994, 1997; Forgione 1997; Michieli 2000). Sin embargo, hemos efectuado una revisión de las piezas de este último gran conjunto en los casos en que ha sido posible acceder a las colecciones<sup>1</sup>. También incluimos información sobre prendas textiles a las que solo hemos podido acceder a través de la bibliografía (Boman [1908] 1991), ya que se desconoce su ubicación actual.

Presentamos a continuación una síntesis del panorama que se desprendió del análisis de la muestra textil y rupestre referida.

Tabla 1. Síntesis de datos contextuales asociados a la muestra de piezas textiles analizadas

SITIO	UBICACIÓN GEOGRÁFICA	PROCEDECENCIA DE LOS TEXTILES	DATOS CRONOLÓGICOS	MUESTRA TEXTIL	REFERENCIAS
<b>SAYATE</b>	Qda. del Arroyo de Sayate, Dpto. Cochínoca, Pcia. Jujuy	Cuerpo adulto vestido con varias capas de piezas textiles recuperado en "Grutas funerarias", posiblemente de tipo <i>chullpas</i> .	Sin fechados ni asignación cronológica. Posiblemente inca o incluso hispánico	Total piezas/ fragmentos: 3 Prendas/frag. vestimenta: 3	Boman [1908] (1991)
<b>SORCUYO</b>	Dpto. Cochínoca, Pcia. Jujuy	Sin datos de asociación claros. Lo más probable es que se trate de piezas procedentes de estructuras funerarias ( <i>chullpa</i> ), similares a las descriptas para la Qda. de Doncellas.	Sin fechados ni asignación cronológica. Desde el punto de vista estructural y estético guardan vínculos estrechos con piezas de procedencia Doncellas	Total piezas/ fragmentos: 13 Prendas/frag. vestimenta: 12	Relevamiento textil en depósito del Museo Etnográfico (2010)
<b>DONCELLAS</b>	Qda. del río Doncellas, Dpto. Cochínoca, Pcia. Jujuy	Estructuras funerarias ( <i>chullpa</i> )	Asignación relativa desde el PDR (1200 años d.C.) hasta momentos hispánicos	Total piezas/ fragmentos: 150 Prendas/frag. vestimenta: 42	Alfaro de Lanzone (1988) Pérez de Micou (1997) Rolandi (1979)

(Tabla 1. Continuación)

SITIO	UBICACIÓN GEOGRÁFICA	PROCEDENCIA DE LOS TEXTILES	DATOS CRONOLÓGICOS	MUESTRA TEXTIL	REFERENCIAS
<b>PUCARÁ DE TILCARA</b>	Qda. de Humahuaca, Pcia. Jujuy	Recuperados en contextos de descarte: basurero del área residencial del poblado fortificado.	La serie de fechados radiométricos ubican ocupación del sitio entre 650 a 1060 años cal. d.C.	Total piezas/ fragmentos: 88 Prendas/frag. vestimenta: 62	Pelissero <i>et al.</i> (1997) Forgione (1997)
<b>SANTA ROSA DE TASTIL</b>	Qda. del Toro, Dpto. Lerma, Pcia. Salta	Proceden de contextos funerarios (cistas) del poblado prehispánico que incluye unidades de vivienda, plazas y áreas de circulación (aprox. 12 hectáreas).	Cuenta con cinco fechados radiocarbónicos que ubican ocupación del sitio entre 1336 a 1439 años cal. d.C.	Total piezas/ fragmentos: 541 Prendas/frag. vestimenta: 95	Cigliano (1973) Rolandi (1973)
<b>PUNTA DE LA PEÑA 4</b>	Localidad y Dpto. de Antofagasta de la Sierra, Pcia. Catamarca	Un cuerpo enterrado en un alero rocoso con ocupación multicomponente. Funerario: cuerpo adulto femenino vestido y cubierto por textiles, sujetos con palitos y cañitas y atado de cordelería	Fechado radiocarbónico sobre elemento de cordelería que sujetaba la envoltura funeraria: 1309 a 1413 años cal. d.C.	Total piezas/ fragmentos: 4 Prendas/frag. vestimenta: 2	Aschero (1999) López Campeny (2006-07)
<b>LORO HUASI</b>	Localidad de Loro Huasi, Dpto. Tinogasta, Pcia. Catamarca	Hallazgo de tres cuerpos naturalmente conservados, dos en envoltorios funerarios. Funerario: dos cuerpos adultos envueltos en sendos fardos textiles	Dos fechados radiocarbónicos sobre prendas: 1440 a 1628 años cal. d.C. y 1448 a 1645 años cal. d.C.	Total piezas/ fragmentos: 19 Prendas/frag. vestimenta: 12	Renard (1997)
<b>HALLAZGO ANGUALASTO</b>	Paraje El Colorado, Dpto. Iglesia, Pcia. San Juan	Hallazgo de un cuerpo naturalmente conservado. Funerario: cuerpo adulto vestido y envuelto en varias capas de prendas textiles	Asignación relativa con el PDR, con prolongación posiblemente hasta momento inca.	Total piezas/ fragmentos: 15 Prendas/frag. vestimenta: 5	Vignati (1934) Renard (1994)

(Tabla 1. Continuación)

SITIO	UBICACIÓN GEOGRÁFICA	PROCEDECENCIA DE LOS TEXTILES	DATOS CRONOLÓGICOS	MUESTRA TEXTIL	REFERENCIAS
<b>YACIMIENTO CERRO CALVARIO</b>	Valle de Calingasta, Pcia. San Juan	Una tumba de pozo y una tumba de pozo y cámara. Funerario: dos cuerpos adultos envueltos en prendas textiles sujetas con espinas de algarrobo y ataduras de cordeles	Fecha radiocarbónica sobre madera de estera recuperada en una de las tumbas de pozo: 1180 años cal. d. C.	Total piezas/ fragmentos: 7 Prendas/frag. vestimenta: 5	Gambier (2000) Michieli (2000)
<b>PUNTA DEL BARRO</b>	Valle de Iglesia, Pcia. San Juan	Cuatro tumbas de pozo y cámara y tres tumbas de pozo. Funerario: cuatro cuerpos adultos y tres infantiles envueltos en varias capas de textiles sujetos con espinas, palitos y ataduras de cordeles y/o fajas	Dos fechados radiocarbónicos (sobre uñas): 1300 y 1400 años cal. d. C. Otros 10 fechados radiocarbónicos en tumbas y aldea abarcan un rango temporal entre 1260 a 1430 años cal. d. C.	Total piezas/ fragmentos: 70 Prendas/frag. vestimenta: 37	Michieli (2000)

## VESTIRSE EN EL PDR E INCA. OBSERVACIONES SOBRE EL CONJUNTO TEXTIL

Como anticipamos, y sobre la base de las hipótesis planteadas, un primer recorte analítico de la muestra textil concentró nuestro examen en el conjunto de lo que denominamos prendas de vestimenta. Esto implicó dejar fuera del análisis otras materialidades textiles asociadas, ya sea porque no fueron parte de la vestimenta *per se* (sogas, bolsas, hondas, madejas, ovillos) o, si es que la integraron, entendemos que su forma de uso no se correspondió con la porción del cuerpo que presenta los diseños en los antropomorfos rupestres (gorros, vinchas, fajas, calzado). Esto determinó un análisis textil que estuvo concentrado en un vestuario integrado, desde lo formal, por dos prendas: túnicas/ponchos (*unkus*) y mantos, como piezas principales del atuendo. En ambos casos se trata de piezas de contorno cuadrangular y rectangular<sup>2</sup>. La principal diferencia entre ellas es que los mantos constituyen piezas rectangulares de mayor tamaño, conformadas por dos paños idénticos unidos por una costura central. Ambas prendas presentan sus cuatro bordes rectos (orillos de urdimbre y trama), es decir, que no hay registro entre las telas prehispánicas del NOA de piezas con bordes curvos, ni de *unkus* con mangas destacadas.

Sobre este conjunto textil focalizamos en un análisis que integró tanto los aspectos representativos como los estructurales<sup>3</sup>, entendidos como partes indivisibles de la totalidad textil. Es decir, analizamos la dimensión visual de las prendas, lo que implicó un relevamiento de la morfología de los atuendos, de los elementos representativos exhibidos y de su configuración en el espacio textil en términos de áreas de representación y simetrías. Pero, al mismo tiempo, estos aspectos

visuales se abordaron como ineludiblemente ligados a las estructuras textiles que se usaron para conformar los diseños (López Campeny y Martel 2010).

En cuanto a los atributos estructurales y representativos exhibidos por las prendas, y sin pretender simplificar la variabilidad existente, es posible sintetizar algunas pautas generales, así como algunas particularidades, como veremos a continuación.

*Compartiendo pautas. El conjunto de túnicas/ ponchos y mantos en faz de urdimbre*

La tabla 2 discrimina al conjunto total de prendas de vestimenta, por sitio de hallazgo, de acuerdo a su estructura textil básica. De allí se desprende que las piezas de vestimenta, o los fragmentos asociados a ellas, muestran un claro predominio (entre 66% a 100%) de la faz de urdimbre –o urdimbres visibles– como estructura de conformación de las telas, lo cual es coincidente con la tradición textil dominante en los Andes Meridionales. Por otra parte, las piezas elaboradas en faz de trama (tapices) corresponden a hallazgos de muy baja densidad, o bien están ausentes en los conjuntos textiles analizados. Finalmente, las telas que presentan una estructura balanceada o equilibrada (urdimbre y trama visibles) están representadas de forma excepcional solo por dos fragmentos de muy reducidas dimensiones.

Tabla 2. Conjunto total de telas asociadas a prendas de vestimenta, por sitio de hallazgo, discriminadas –según frecuencia y porcentaje– de acuerdo a su estructura textil básica

SITIO	FORMAS TEXTILES	ESTRUCTURA TEXTIL		
		Faz urdimbre	Faz de trama	Balanceado
SAYATE	túnica/poncho			
	manto			
	frag. tela	66,67% (n:2)	33,33% (n:1)	
SORCUYO	túnica/poncho	66,66% (n:8)		
	manto	16,67% (n:2)		
	frag. tela	16,67% (n:2)		
DONCELLAS	túnica/poncho	35,71% (n:15)		
	manto	7,14% (n:3)		
	frag. tela	54,77% (n:23)	2,38% (n:1)	
PUCARÁ DE TILCARA	túnica/poncho			
	manto			
	frag. tela	91,93% (n:57)	6,45% (n:4)	1,62% (n:1)
SANTA ROSA DE TASTIL	túnica/poncho	49,48% (n:47)		
	manto			
	frag. tela	46,31% (n:44)	4,21% (n:4)	
PUNTA DE LA PEÑA 4	túnica/poncho	100% (n:2)		
	manto			
	frag. tela			

(Tabla 2. Continuación)

SITIO	FORMAS TEXTILES	ESTRUCTURA TEXTIL		
		Faz urdimbre	Faz de trama	Balaceado
LORO HUASI	túnica/poncho	41,67% (n:5)		
	manto	16,67% (n:2)	8,33% (n:1)	
	frag. tela	25% (n:3)		8,33% (n:1)
HALLAZGO ANGUALASTO	túnica/poncho	100% (n:5)		
	manto			
	frag. tela			
YACIMIENTO CERRO CALVARIO	túnica/poncho	40% (n:2)		
	tela rectangular	20% (n:1)		
	frag. tela	40% (n:2)		
PUNTA DEL BARRO	túnica/poncho	72,98% (n:27)		
	tela rectangular	18,92% (n:7)		
	frag. tela	5,4% (n:2)	2,70% (n:1)	

Si nos focalizamos en el primer conjunto de piezas (faz de urdimbre), es decir, en las que conforman la muestra de vestimenta mayoritaria, en la tabla 3 se exhibe una síntesis de su dimensión visual en relación con la conformación de los diseños desde el punto de vista estructural/técnico. Lo que se observa, en primer término, es que una importante proporción de las piezas de vestimenta son monocromas, es decir, lisas o sin diseño en su superficie, con predominio del empleo de los colores naturales de las fibras (tonos de cremas y castaños) y en menor medida teñidos (rojo). En estas prendas lisas es frecuente el registro de distintas puntadas polícromas (tonos naturales, rojo, azul, verde y amarillo) empleadas como costuras decorativas de acabado de los orillos, así como la presencia de bordados (puntada envolvente de urdimbre) que conforman estrechas bandas con diseños en los bordes laterales e inferiores de las túnicas. Entre los últimos predominan los motivos geométricos (rombos, hexágonos, triángulos), mientras que las representaciones figurativas son de muy bajo registro y muy esquemáticas (Rolandi 1979).

La tabla 3 muestra también que entre las piezas que exhiben diseños estructurales predominan, en la mayoría de los sitios, las prendas con bandas o listados logrados por cambio de color en las urdimbres. Las variaciones consisten en la alternancia de listas que presentan distintos grosores y/o colores, predominantemente en variedad de tonos naturales de las fibras, pero en algunos casos también se usaron colores logrados por teñido (azul, rojo y verde). Estas bandas presentan mayormente su campo interno liso, aunque en algunas prendas exhiben motivos internos de pequeños dameros bicolors (estructura peinecillos) o segmentos de líneas cortas (urdimbres suplementarias discontinuas). Finalmente, entre las piezas que exhiben motivos estructurales, la transposición de urdimbres ha sido empleada especialmente entre las túnicas de los sitios puneños para lograr diseños de líneas quebradas –con distintas variantes–<sup>4</sup> con recurrencia en el uso combinado de los colores rojo, azul y amarillo sobre fondos de distintas gamas de fibras naturales cremas y castaños (Rolandi 1973, 1979; Renard 1994, 1997; Forgione 1997; Michieli 2000).

Tabla 3. Síntesis de aspectos visuales –según frecuencia de aparición– en prendas elaboradas en faz de urdimbre, en relación con la conformación de los diseños desde el punto de vista estructural/técnico

		FAZ DE URDIMBRE																
SITIOS	FORMAS	SIN DISEÑO						CON DISEÑO EN SUPERFICIE Y/O TERMINACIÓN DE BORDES										
		s/efecto	c/efecto		listad.	peinec.	transp.	sup. dis.	sup. flo.	discon.	Bordados en faz y/o terminación bordes							
			jaspeado	c/pelos							cor.en.	caden.	montu.	env.ur.	l.c.e.c			
SAYATE	túnica/poncho																	
	manto																	
	frag. tela			2														
PUCARÁ DE TUCUTE O SORCUYO	túnica/poncho			5			3							3				
	manto			2	1	2									2			
	frag. tela												2	2				
DONCELLAS	túnica	3			1	4	1							8	8	15	8	12
	manto	2			1											3		3
	frag. tela	8		2	6	2	2	1	1	1				4	3	1		4
PUCARÁ DE TILCARA	túnica/poncho																	
	manto																	
	frag. tela	42	2	1	18	8			1					3	3			3
SANTA ROSA DE TASTIL	túnica/poncho	8		1						39				7	2			9
	manto																	
	frag. tela	5			32	14								3	1	11		

(Tabla 3. Continuación)

		FAZ DE URDIMBRE																	
SITIOS	FORMAS	SIN DISEÑO				CON DISEÑO EN SUPERFICIE Y/O TERMINACIÓN DE BORDES													
		s/efecto	c/efecto		listad.	Diseño estructural					Bordados en faz y/o terminación bordes								
			jaspeado	c/pelos		transp.	sup. dis.	sup. flo.	discon.	cor.en.	cadena.	montu.	env.ur.	I.c.e.c					
PUNTA DE LA PEÑA 4	túnica/poncho	1			1														
	manto																		
	frag. tela																		
LORO HUASI	túnica/poncho	3			2	2												2	5
	manto				2	2													
	frag. tela	3			1														1
HALLAZGO DE ANGUALASTO	túnica/poncho	3			2	2					1	1							4
	manto																		
	frag. tela																		
YACIMIENTO CERRO CALVARIO	túnica/poncho	2														2			
	tela rectangular				1														
	frag. tela	2																	
PUNTA DEL BARRO	túnica/poncho	23	2		1								1			27			
	tela rectangular				3	1	1	1		2						4			
	frag. tela	2																	

Referencias: *Diseño estructural*: listados en urdimbre; peimecillos; transposición de urdimbre; urdimbres suplementarias discontinuas; urdimbres suplementarias flotantes y urdimbres discontinuas. *Bordados en faz y/o terminación de bordes*: puntos corrido envuelto; cadena; montura; envoltente de urdimbre y lazos cerrados entrelazados y cruzados

En lo que respecta a la orientación de los diseños estructurales en la superficie de las prendas de vestimenta, esta es coincidente con la disposición del elemento textil que permanece visible en todas las telas que integran este gran conjunto: la urdimbre. Esto quiere decir que lo que se observa en las túnicas y mantos en faz de urdimbre es una orientación vertical de los motivos, tanto en el sentido de su construcción, como en el de uso de la prenda. Esto prueba que la orientación de los diseños está indisolublemente ligada a su estructura de conformación.

Finalmente, la organización de las representaciones en el espacio textil concuerda, en general, con un patrón simétrico recurrente, característico de los textiles andinos en faz de urdimbre y que está presente desde el mismo proceso de urdido de las prendas. Consiste en una segmentación del espacio en sentido longitudinal (urdimbres) y una composición espacial en la que predomina la simetría bilateral inversa, con juegos de repeticiones simétricas a partir de un centro y hacia ambos lados en las prendas (Franquemont *et al.* 1992; Gavilán y Ulloa 1992; Cereceda 2010).

En síntesis, es posible concluir que, si bien existen ciertos elementos de variabilidad espectral entre las prendas, el conjunto de túnicas/ponchos y mantos en faz de urdimbre analizado muestra una serie de coincidencias generales desde un punto de vista estructural representativo; unidad que entendemos se funda en el hecho de compartir estas piezas una misma estructura textil de conformación: faz de urdimbre.

#### *Marcando diferencias. El conjunto de piezas en faz de trama o tapices*

Como mencionamos al presentar la tabla 2, las piezas textiles elaboradas en faz de trama constituyen hallazgos muy poco frecuentes en nuestro territorio, donde representan una proporción muy baja en las pocas muestras textiles de las que forman parte. Esto nos brinda la posibilidad de efectuar un análisis de grano más fino de las escasas piezas que se disponen.

Respecto a este conjunto minoritario de prendas, la tabla 4a sintetiza sus características estructurales y representativas, y una primera observación posible es que los tapices muestran una marcada uniformidad en el empleo –en todos los casos– de la variante de tapiz entrelazado con uso de tramas no horizontales, para lograr la conformación de los diseños. Además de esta notable regularidad estructural, las escasas piezas de tapiz conocidas se destacan, desde el punto de vista visual, por su carácter polícromo, ya que fueron elaboradas con el empleo de fibras de colores vibrantes (rojo, azul, verde, amarillo), obtenidos por procesos de tinción. La única excepción la constituye el manto de Loro Huasi el que, sin embargo, presenta motivos que han sido logrados a través de la combinación de cinco diferentes tonos naturales de las fibras. Si nos detenemos ahora en el análisis de los motivos representados en las piezas, la tabla 4a muestra una importante variabilidad, si consideramos el pequeño tamaño de la muestra. Cada pieza conforma una combinación única y excepcional de figuraciones, especialmente en lo que respecta a la representación naturalista de zoomorfos (suris) y antropomorfos, ausentes entre los motivos registrados en las prendas en faz de urdimbre (figura 3). Pero, al mismo tiempo, es posible notar que algunos motivos y/o configuraciones particulares de estos son recurrentes en varios de los tapices. Tal es el caso de las series de cuadrados adyacentes de colores contrastantes (dameros) que a veces conforman cruces, la combinación de espirales rectilíneas y líneas oblicuas escalonadas y, finalmente, un motivo de “personaje” tridígito.

Pero además de este reducido conjunto de telas elaboradas completamente en faz de trama, algunas de las piezas de vestimenta de faz de urdimbre presentan sectores acotados elaborados en faz de trama (tabla 4b). Esto se logró cambiando la estructura predominante de urdimbre visible a tapiz en algunos sectores reducidos de la pieza mientras se la tejía. El primer conjunto de casos corresponde a las túnicas asociadas a los hallazgos de Loro Huasi y Angualasto (figura 4a), las que presentan pequeñas bandas polícromas en faz de trama, transversales a la abertura



Figura 3. Textiles en faz de trama (tapices) recuperados en el actual territorio argentino:

- a) a d) Tástil (Museo de Antropología de Salta, fotos de los autores); e) Loro Huasi (Renard 1997a: fig. 1a);  
 f) Doncellas (pieza N°43-1433, Colección Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti, foto Sara López Campeny); g) Pucará  
 de Tilcara (foto gentileza de Clarisa Otero)

de los cuellos, ubicadas en ambos extremos (delantero y posterior) (Renard 1994, 1997; Michieli 2000). Con empleo de tramas discontinuas y flotantes se lograron coloridos y complejos motivos geométricos: espirales curvas y cuadrangulares, líneas diagonales escalonadas y serie de rectángulos concéntricos (tabla 4b, figura 4a). Respecto de este rasgo textil, es relevante destacar su representación, reiterada y sumamente realista, en los vasos antropomorfos vinculados a la denominada “cerámica diaguita chilena”, asociada a momentos inca en el área trasandina (figura 4b). Los personajes muestran túnicas con franjas transversales con diseños muy similares a los de las túnicas de Loro Huasi y Angualasto (Renard 1994, 1997). En este lado de la vertiente andina, en cambio, no se han registrado casos de representaciones textiles similares, en cuanto a su grado de semejanza con el referente. Sin embargo, uno de los diseños representado con más frecuencia en las franjas de faz de trama de las túnicas (espiral rectilínea con línea diagonal escalonada) aparece asociado a la iconografía de las urnas Santamarianas, dispuesto a modo de banda. En este sentido, dichas urnas han sido interpretadas, en sí mismas, como análogos de figuras humanas que portan vestimentas (Debenedetti 1916; Velandía 2005)<sup>5</sup>. Algunas de ellas –fase IV (Nastri 2008; Greco 2010)– presentan otros posibles referentes textiles: figuras humanas de patrones H2, H3 y H4 con diseños internos semejantes a los del cuerpo de las urnas y a los de frecuente aparición en las franjas en tapiz de los cuellos de las túnicas (figura 4c). De ello se desprende que este tercer soporte estaría operando como una suerte de conector iconográfico y referencia cronológica entre los motivos del arte rupestre y los plasmados en los textiles.

Tabla 4a. Síntesis de atributos estructurales y representativos en prendas elaboradas completamente en faz de trama (tapices)

SITIOS	PIEZA	TELAS tejidas en FAZ DE TRAMA: variedad tapiz entrelazado, tramas discontinuas no horizontales															
		COLORES							MOTIVOS Y/O CONFIGURACIONES RELEVADOS								
		Bianco	Crema	Castaño	Marrón	Negro	Verde	Azul	Rojo								
SANTA ROSA DE TASTIL	19		X		X			X	X		X	X					
	20		X	X	X			X	X		X	X					
	1091 S/Nº		X	X	X			X	X		X			X	X	X	X
LORO HUASI	001	X	X	X	X	X											
DONCELLAS	43143 3 1572		X	X			X	X	X								
PUCARÁ DE TILCARA	PIEZA	Bianco	Crema	Castaño	Marrón	Amarillo	Verde	Azul	Rojo								
	46						X	X		X	X						
	68		X	X	X					X	X		X	X			
SAYATE	3				X	X	X		X								
	86	X						X	X					X		X	
PUNTA DEL BARRO	Tumba 1		X	X			X	X	X								

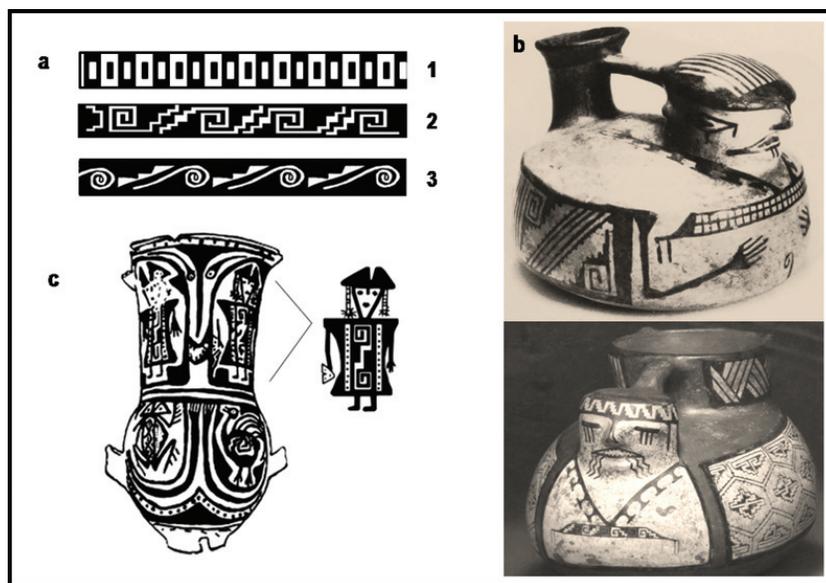


Figura 4. Diseños relevados en los cuellos de algunas túnicas en faz de trama (tapices) y sus referentes comparables en piezas cerámicas del área trasandina y valliserrana del NOA

- a) Bandas polícromas en la base de los cuellos de las túnicas: a.1 y a.2 túnicas de Loro Huasi (modificados a partir de Renard 1997a) y a.3 túnica de Angualasto (Nº23033 [antes 33.336], Colección Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti, Buenos Aires, dibujo a partir de fotografías de Sara López Campeny); b) Vasos cerámicos, Jarros Pato de la tradición Diaguita (Período Intermedio Tardío e Inca), en Ampuero y Paredes (1986: superior en p. 32 e inferior en portada); c) Urna Santa María de la fase IV, que muestra en panel superior motivo de antropomorfo (patrón H2) con diseño interno similar al de ciertos tapices (tomado y modificado de Nastri 2008, fig. 14: 21).

Tabla 4b. Síntesis de atributos estructurales y representativos en prendas elaboradas en faz de urdimbre que presentan sectores acotados elaborados en faz de trama

SITIOS	PIEZA	TELAS EN FAZ DE URDIMBRE DOMINANTE, CON SECTORES ACOTADOS ELABORADOS EN FAZ DE TRAMA						
		COLORES						
		Crema	Ocre	Negro	Verde	Azul	Rojo	
		A) MOTIVOS EN FRANJAS TRANSVERSALES A LAS ABERTURAS DE LOS CUELLOS EN TÚNICAS						
		Estructura Tapiz: tramas discontinuas complementarias entrelazadas y uso de flotantes						
ANGUALASTO	23.031 33.334	X				X	X	
	23.033 33.336	X				X	X	
	23.034 33.337	X				X	X	
	33.333	X				X	X	
LORO HUASI	002	X		X			X	
	005		X			X	X	
	012					X	X	
	006		X			X	X	
		B) MOTIVOS EN FRANJAS LATERALES EN TELAS DE VESTIMENTA DE FORMATO RECTANGULAR						
		Estructura Tapiz: tramas discontinuas suplementarias entrelazadas y uso de flotantes						
P. DEL BARRO	4	X		X			X	
ANGUALASTO ALDEA	S/Nº	X	X		X		X	

El segundo grupo de telas que presentan sectores acotados con diseños confeccionados en faz de trama corresponde a un conjunto de piezas de vestimenta, de formato rectangular, procedentes del sector Punta del Barro y Aldea de Angualasto (Michieli 2000). Se trata de telas en faz de urdimbre dominante que presentan estrechas listas decorativas en tapiz, ubicadas en los orillos laterales, es decir, dispuestas en el sentido vertical o de mayor longitud de las piezas (sentido de las urdimbres). Al respecto, es relevante mencionar que Michieli (2000:86-87) destaca que la forma de confección de estas bandas polícromas en faz de trama es similar a la de los refuerzos decorativos de las bases de los cuellos de las túnicas/ponchos y que, asimismo, los diseños de estas telas (tabla 4b) reproducen los registrados en las franjas de terminación de los cuellos de ponchos y camisetas de Angualasto.

Podemos entonces concluir que las prendas construidas en faz de trama tienen muy bajo registro en el territorio argentino en comparación con las confeccionadas en faz de urdimbre que son las piezas de indumentaria más frecuente. Además de esta diferencia estructural, los tapices comparten el hecho de ser piezas polícromas, mayormente con uso de fibras teñidas, y de presentar motivos y principios organizativos excepcionales.

#### GRABADOS Y PINTURAS: OBSERVACIONES SOBRE EL CONJUNTO RUPESTRE

De manera general, podemos decir que la variedad y la complejidad de los diseños internos de los motivos parecieran estar fuertemente determinadas por su técnica de ejecución. Al respecto,

las representaciones grabadas muestran un muy limitado repertorio de diseños internos y lo más frecuente es la ausencia de éstos. Por el contrario, las representaciones pintadas presentan una altísima variedad de diseños internos, la cual se ve aumentada por las combinaciones cromáticas de las diferentes mezclas pigmentarias.

Respecto al patrón H2, las figuras producidas mediante grabado tienen una muy baja frecuencia en el PDR del NOA. Se presentan generalmente sin diseños internos y fueron ejecutadas mediante picado plano (Martel 2010a). En cuanto a las representaciones pintadas, muestran una variedad de diseños internos que se lograron, la mayoría de las veces, mediante bicromía. La organización más frecuente de los diseños comprende la bipartición longitudinal del campo y la representación de bandas horizontales. Con una frecuencia menor se registran puntiformes, doble diagonal y otros tipos de diseños geométricos. Las figuras antropomorfas de patrón H2 que suelen aparecer en los cuellos de las urnas santamarianas aportan mayor variedad al registro y pueden observarse diseños de espirales rectangulares dispuestos sobre una banda central longitudinal, motivos de anfisbena y líneas onduladas.

La variedad de diseños internos entre las representaciones de patrón H3 y H4 grabadas es escasa: el principal es la doble diagonal, aunque predomina la producción de motivos sin diseños interiores, definidos por contorno lineal cerrado (Falchi 1994) o mediante picado plano (Meninato 2008). Cabe destacar algunos diseños por su singularidad, como los *escutiformes* de Peñas Coloradas 1.2, uno de los cuales presenta una figura de anfisbena (figura 1.5) –frecuente en los patrones H3-H4 de las urnas Santamarianas y Belén– y el otro, un diseño interno de triángulos con disposición radial o cruz aspada (Aschero 2006). Las representaciones realizadas mediante la técnica de pintura ofrecen el repertorio más amplio en cuanto a variedad de diseños internos. Hay una tendencia a la disposición de los diseños a partir de un eje central longitudinal explícito y/o implícito, sin que ello implique simetría entre los diferentes elementos del diseño. Sin embargo, existen numerosos casos en los que estas pautas no están presentes y en los que el énfasis está puesto en la figuración de determinados elementos de diseño (espirales, círculos, dameros, serie de triángulos) y no en configuraciones más complejas, con elementos articulados de manera más pautada, como ocurre en las piezas textiles.

La situación para el patrón H5, o hachas T es, en términos generales, similar a lo expresado para los H2, H3 y H4. En la técnica de grabado no es común que estas hachas T presenten atributos antropomorfos. Aparecen frecuentemente ejecutadas mediante surco picado lineal cerrado o de cuerpo lleno a través de picado plano, pueden no presentar diseños interiores o tener diseño de doble diagonal cruzada. Entre estos es destacable un grabado del sitio Confluencias, con diseño de doble diagonal cruzada y motivo escalonado en V, ubicado en el sector central superior (Falchi 1994), sobre el que volveremos más adelante. Nuevamente, la técnica de pintura parece haber favorecido un despliegue mayor tanto a nivel de diseños internos como de la figuración de atributos antropomorfos y de objetos portables. En estas representaciones prevalece la pintura plana, sin diseños interiores, aunque son recurrentes las bandas verticales, horizontales y puntiformes. Otros diseños incluyen la cuatripartición y/o la alineación vertical o diagonal de triángulos pequeños.

## FIBRAS Y ROCAS: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LOS DOS SOPORTES

### *Contornos y organizaciones espaciales de los motivos*

Si partimos de la morfología básica de las prendas textiles se desprende que solo es posible plantear vínculos formales claros entre algunas de las variantes del patrón H2 (rectangulares y trapezoidales de lados rectos) y representaciones humanas vestidas; al menos en términos de trazar analogías con piezas semejantes a las que integran el registro textil local. Por ende, hasta el

presente no contamos con referentes textiles de vestimenta prehispánica que puedan compararse con la morfología o contorno que exhiben algunas variantes de H2 (lados mayores cóncavos en curva o en ángulo), ni con el contorno particular que presentan las denominadas hachas en sus distintas variantes (H3, H4 y H5).

Si nos referimos a los aspectos relacionados con la organización de los motivos en el espacio plástico, es entre las representaciones del patrón H2 –especialmente las figuras pintadas y las ejecutadas en los cuellos de las urnas santamarianas (figura 4c)– donde encontramos las mayores semejanzas con las pautas de representación textil. En una serie de casos se observa una organización de los diseños a partir de una partición longitudinal del campo, que incluye juegos de repeticiones simétricas a partir de un centro, y hacia ambos lados en las prendas.

Finalmente, entre los patrones H3, H4 y H5 pintados se aprecia en algunos casos una tendencia a una disposición de los diseños a partir de un eje central longitudinal que no necesariamente crea un verdadero patrón simétrico. Como anticipamos, en estas figuras se observa un mayor énfasis en la ejecución de determinados elementos individuales del diseño que en su articulación en términos de algún principio simétrico u organizativo espacial, por lo que su comparación con los soportes textiles es difícil de plantear en relación con este aspecto visual.

### *Los motivos*

Si nos concentramos ahora en los motivos presentes en ambas materialidades, podemos señalar más puntos en común entre los diseños desplegados en ambos casos (tabla 5):

- Damero o ajedrezado (figura 5): representaciones rupestres correspondientes al patrón H3-H4 (Las Juntas, figura 5a; Jume Rodeo, figura 5b) y cuatro tapices recuperados en sitios del NOA (Tastil, figura 3a, b y d; Doncellas, figura 3f; Pucará de Tilcara y Sayate) presentan motivos de dameros o alternancias de cuadrados de colores contrastantes. Si bien el damero representa un motivo con registro en vestimenta de grupos preincas (Wari), como destaca Berenguer (2009b, 2013), no existen evidencias de vínculos entre este estado serrano y las poblaciones de esta zona meridional de los Andes. Es claro que este motivo fue profusamente usado luego por el estado Inca: el *kassana uncu* o ajedrezado blanco/negro representa uno de los tipos más estandarizados<sup>6</sup> entre las túnicas (figura 5c) elaboradas en técnica de tapiz (Rowe 1978); también entre piezas de vestimenta miniatura (figura 5d) asociadas a estatuillas masculinas ofrendadas en sitios de altura (Abal de Russo 2010); en ciertos textiles de uso ritual (por ejemplo *chuspas*, figura 5e) y es el único caso de túnica que forma parte de los *tocapus* en túnicas estatales (figura 5f) como un diseño naturalista (Silverman 2012). *Unkus* en damero también han sido representados en los dibujos del cronista Guamán Poma de Ayala (figura 5g), en los que son usados en variados contextos, aunque siempre en vinculación con personas de estatus real o noble<sup>7</sup> ([1615] 1980). El damero es un motivo que se ha registrado también asociado a otros soportes vinculados a contextos incas como la cerámica (aríbalos y *queros*, figura 5h) y la arquitectura funeraria (figura 5i) (Gisbert 2001). Basados en diversas fuentes, varios autores (Berenguer 2009a, 2013) han interpretado este motivo como un emblema militar, divisa del ejército inca. También se menciona el uso de túnicas ajedrezadas, por parte del Inca, cuando éste abandonaba el Cuzco junto con su séquito en ocasión de visitar las provincias (Mills y Taylor 1998).
- Doble diagonal cruzada (figura 6): este es el motivo registrado con más recurrencia entre figuras de patrones H3, H4 y H5 (Confluencia, figura 6a; La Torre, figura 6b; Jume Rodeo, figura 6c; Valle Encantado y Ablomé, figura 6d; entre otros) y ha sido señalado por otros autores como parte del repertorio de motivos del “arte rupestre inca” en el área trasandina (Troncoso 2006; Berenguer 2009b; Montt y Pimentel 2009). En soporte textil la X aparece como motivo

Tabla 5. Relación entre diseños y motivos relevados en el arte rupestre (antropomorfos H3, H4 y H5) y en prendas textiles de contextos locales y no locales. Las referencias a los motivos rupestres se encuentran detalladas en las Figuras 5 a 10.

ARTE RUPESTRE		TEXTILES			
Diseño	Motivo	Contexto local		Contexto no local	
		PDR	Inca	Inca	Colonial temprano
damero o ajedrezado		Tapices del sitio <u>Tastil</u>  Tapiz del sitio <u>Pucará de Tilcara</u>	Tapiz del sitio <u>Doncellas</u>  Tapiz de hallazgo de <u>Sayate</u>	Túnicas estatales Túnicas miniaturas en ofrendas de altura Chuspas o bolsas rituales Motivo en tocapus en túnicas estatales	Túnicas coloniales tempranas, generalmente formando cuellos en disposición de awaki
doble diagonal cruzada (X)				Motivo central en túnicas estatales  Motivo interno en tocapus en túnicas estatales	Las distintas variantes de X aparecen como motivo interno en los tocapus en túnicas estatales
(X) con extremos redondeados				Motivo interno en tocapus en túnicas estatales	
(X) con entremos en gancho y rombo central			Tapiz del sitio <u>Doncellas</u>	Motivo en tocapus en túnicas estatales Bolsas chuspas de Arica	
(X) con brazos escalonados y awaki				Ambos motivos independientes, o combinados en túnicas estatales.	
crúz aspada				Gorro Motivo en tocapus en túnicas estatales	
espirales y escalonado		Tapiz del sitio <u>Pucará de Tilcara</u>  Tapices del sitio <u>Tastil</u>  Tapiz y banda en tapiz de <u>Punta del Barro</u>	Manto tapiz de hallazgo de <u>Loro Huasi</u>  Motivos en bases de cuellos de túnicas de <u>Angualasto</u>  Motivos en bases de cuellos de túnicas de <u>Loro Huasi</u>		

principal en túnicas estatales (figura 6e) y como signo inscripto en los *tocapus* en prendas incas y coloniales tempranas (figura 6f). Dentro de los *tocapus*, algunas variantes de la forma básica exhiben remates de cuadrados o ganchos en sus extremos, o los brazos conformados por escalonados (Silverman 2012). Una de estas variantes del motivo de X –brazos terminados en gancho y rombo interior formado por la intersección de las diagonales en dos puntos (figura 7)– la hemos identificado en el cuerpo de un antropomorfo H5 de Valle Encantado (figura 7a) y entre la iconografía plasmada en el tapiz recuperado en Doncellas (figura 7b). Esta misma variante se registra en túnicas estatales (figura 7c), en textiles procedentes de la costa norte de Perú (figura 7d) (d’ Harcourt 1962) y en ámbitos provinciales, como bolsas *chuspas* de la costa de Arica (figura 7e), vinculadas al Período Intermedio Tardío (Carmona 2006). También el motivo de la doble diagonal aparece asociado a otros soportes vinculados a contextos incas como la cerámica (aríbalos) y la arquitectura funeraria (Gisbert 2001). Volviendo al arte rupestre, entre las representaciones que exhiben este motivo, destacamos el ya mencionado grabado de patrón H5 del sitio Confluencia, en el que la X ocupa una posición central y aparece conformada, en tres de sus cuatro brazos, por una doble línea que incluye pequeños segmentos internos paralelos, mientras que el restante tramo corresponde a un borde

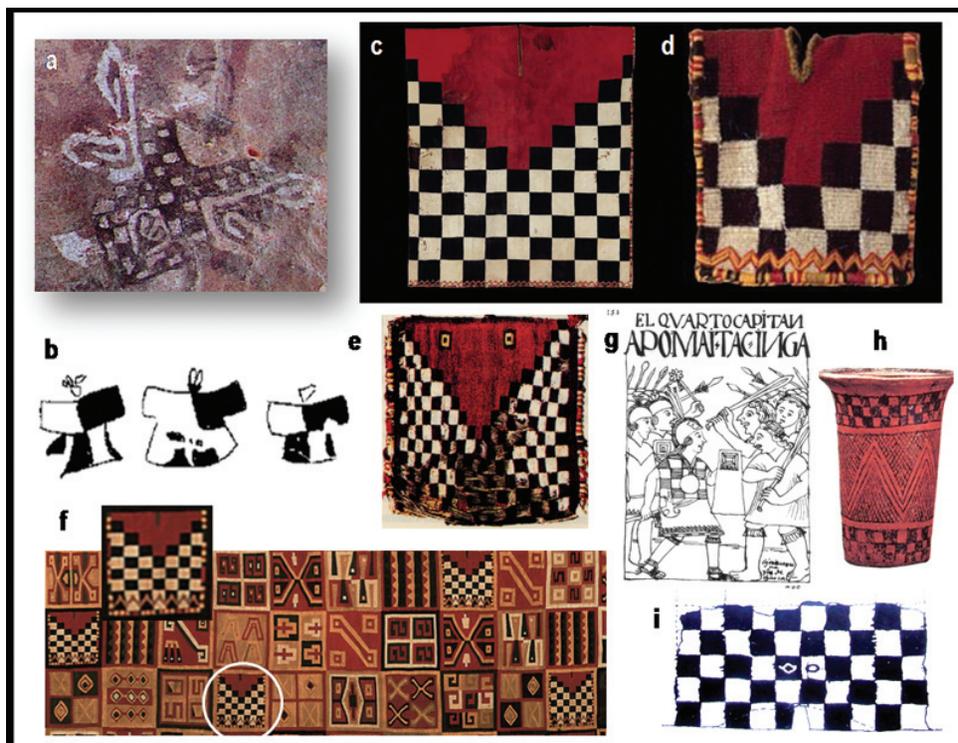


Figura 5. Motivo de dameros o ajedrezado en diferentes soportes

a) Pintura del sitio Las Juntas, Salta (Podestá *et al.* 2005:91); b) Pintura del sitio Jume Rodeo (de Hoyos 2010:509); c) *Unku* incaico con pechera en “V” (*awaki*) y diseño en damero (Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia de Perú [MNAAHP], Lima); d) Miniatura de túnica ofrendada en sitio de altura, Volcán Copiapó (Museo Regional de Atacama, Copiapó), ambos en Berenguer (2009b: 100); e) *Chuspa* inca (MNAAHP), en Silverman (2012:113); f) Fragmento de tejido *cumbi* (túnica inca Dumbarton Oaks), que incluye *tokapus* de túnica estatal con diseño de dameros y *awaki* (Silverman 2012:121); g) Capitán Apo Mayta Inca, en el centro de la imagen luce túnica con dameros (Poma de Ayala [1615] 1980); h) Vaso *quero* del período colonial (Flores Ochoa 1998 en Silverman 2012:129); i) *Chullpa* de adobe del sitio Churi Patilla, con diseño pintado de dameros (Gisbert 2001:32).

de apariencia dentada, o escalerado (figura 8a). Este motivo de X se asocia a otro, ubicado en el sector central superior del grabado, que corresponde a un diseño en V, formado por líneas rectas quebradas (Falchi 1994). No podemos dejar de señalar las similitudes observadas, en términos de los dos motivos presentes y de la composición del diseño, entre este grabado y ciertas túnicas incaicas. Nos referimos tanto a la presencia de la doble diagonal en posición central, e incluso con sus brazos formados por líneas quebradas (figura 8b), como al motivo de V escalerado, ubicado en el sector de cuello de algunas piezas estatales (figura 8c). Este último motivo se denomina *awaqui* o *auaqui* y se registra frecuentemente en túnicas incaicas, aunque tiene antecedentes en *unkus* Wari, otro estado serrano (figura 8d). Túnicas con *awaqui* pueden observarse en numerosas ilustraciones de Poma de Ayala ([1615] 1980), asociadas a la vestimenta de ciertos soberanos y capitanes de la nobleza, aunque el espectro se abre a otros funcionarios y miembros del estado<sup>8</sup>. Además, este rasgo textil muestra continuidad durante la etapa colonial, en relación con el ejercicio del poder de variado rango, ya que aparece en la vestimenta de alcaldes y mandones de indios tributarios (figura 8e). Destacamos que –hasta el momento– sólo se habían reportado casos de representaciones de túnicas con *awaqui* en el arte rupestre de Cuzco (figura 8f) (Hostnig 2008).

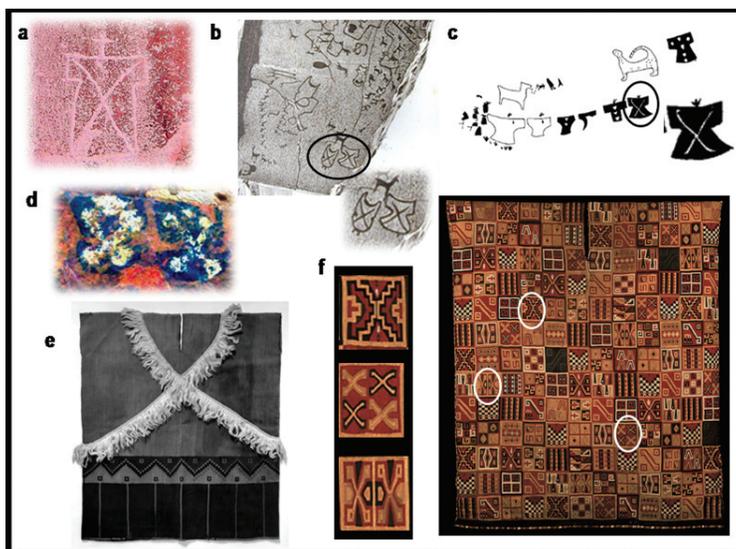


Figura 6. Motivo de doble diagonal cruzada o X en diferentes soportes

a) Grabado del sitio Confluencia, Catamarca (Aschero 1999:126); b) Grabado del sitio La Torre, Catamarca (Ambrosetti 1904); c) Pintura del sitio Jume Rodeo (de Hoyos 2010:508); d) Pinturas del sitio Ablomé (foto Álvaro Martel); e) Túnica inca (Brooklyn Museum, Museum Expedition 1941, Frank L. Babbott Fund., N°41.1275.106, Creative Commons-BY, catálogo *on line*); f) Vista general y detalles de túnica inca Dumbarton Oaks Museum, con motivo de *tokapus* con variantes de la X (Silverman 2012: 121).



Figura 7. Variante de motivo de doble diagonal cruzada o X con brazos terminados en gancho y rombo interior con punto central en diferentes soportes:

a) Pintura del sitio Alero La Gruta, Valle Encantado (modificado de Martel 2010a:fig. 20); b) Detalle del motivo en pieza en tapiz del sitio Doncellas (N°43-1433, Colección Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti); c) Vista total y detalles de túnica inca colonial, con motivo de *tokapus* (14501, Foto: Joaquín Otero, Catálogo de Colecciones del Museo de América, <http://museodeamerica.mcu.es>, Ministerio de Cultura, España); d) Honda procedente de la costa sur del Perú (d' Harcourt 1962:fig. 61b); e) *Chuspa* del Período Intermedio Tardío de la costa de Arica (Carmona 2006: 123).

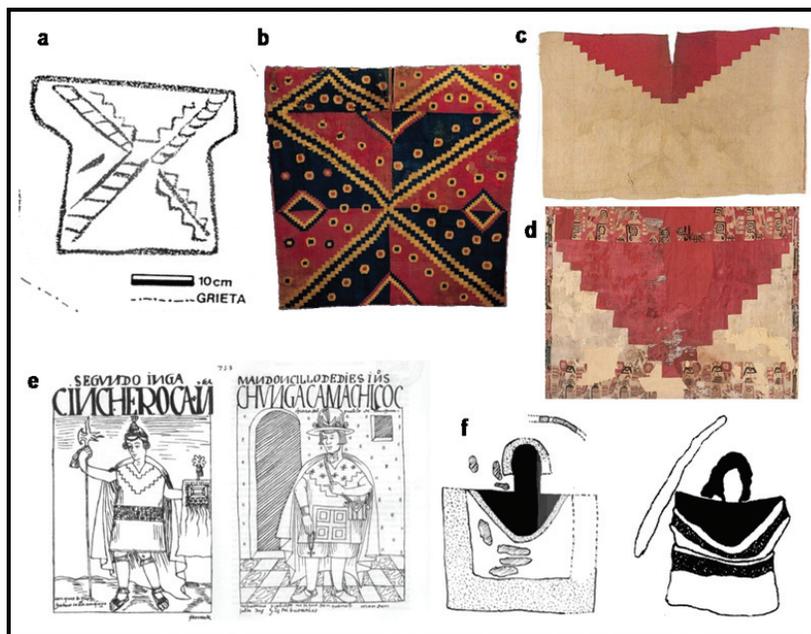


Figura 8. Variante de motivo de doble diagonal cruzada o X con brazos escalonados y motivo de *awaki* o V en cuello de túnicas incas:

a) Grabado del Sitio Confluencia (Falchi 1994:51); b) Túnica inca recuperada en Arica (Museo Arqueológico San Miguel de Azapa) en Berenguer (2009b:20); c) Túnica con motivo de *awaki* (N° 3648, MNAHP), en Berenguer 2013:fig. 12d); d) Túnica Wari (Sinclair *et al.* 2006:56); e) Noble Inca y funcionario estatal luciendo túnicas con *awaki* en cuello, según dibujo de (Poma de Ayala [1615] 1980); f) Pinturas rupestres de sitios cuzqueños: izquierda sitio Inkapintay, Ollantaytambo y derecha K'echuqaqa (Hostnig 2008:figs. 60 y 61).

- Cruz aspada (figura 9): corresponde a un motivo interno registrado en un grabado *escutiforme* del sitio Peñas Coloradas 1.2 (figura 9a) para el que no hemos relevado vínculos con piezas textiles locales. Sin embargo, este ejemplo nos parece relevante de mencionar porque, al igual que los dos casos anteriores, es un motivo que ha sido registrado en piezas textiles de cronología inca; como figura independiente (figura 9b) o motivo inserto en los *tocapus* de tejidos *cumbi* (figura 9c); y en otros soportes de cronología incaica, como cerámica (aríbalos, figura 9d y *queros*, figura 9e) y chullpas decoradas con adobes de color (figura 9f) del altiplano boliviano (Gisbert 2001; Silverman 2012).
- Espirales y escalonados (figura 10): en cuanto al arte rupestre, este motivo básico y sus variantes (espirales unidas por línea diagonal escalerada, o unidas a figura triangular) han sido registrados en antropomorfos pintados H3-H4 (Las Juntas, figura 10a y c; Ablomé, figura 10b) y en un conjunto de textiles recuperados localmente (Tastil, Pucará de Tilcara, Loro Huasi, Angualasto, Punta del Barro, figuras 10d-i, ver también figuras 3a.2, 3a.3, 4b, 4e, 4g y tablas 4a y 4b). Todos comparten una misma estructura textil, en la que los diseños han sido logrados usando la estructura de faz de trama. El motivo también ha sido relevado en otros soportes locales como cerámica (urnas Santamarianas, figura 10j) y hachas de metal recuperadas en el NOA (González 1977). No hemos relevado este motivo en prendas estatales incaicas, aunque sí en textiles contemporáneos procedentes de ámbitos provinciales (sur de Perú) y entre tapices de tradición Wari (figura 10k) y Tiahuanaco, dos estados serranos previos (Sinclair *et al.* 2006).

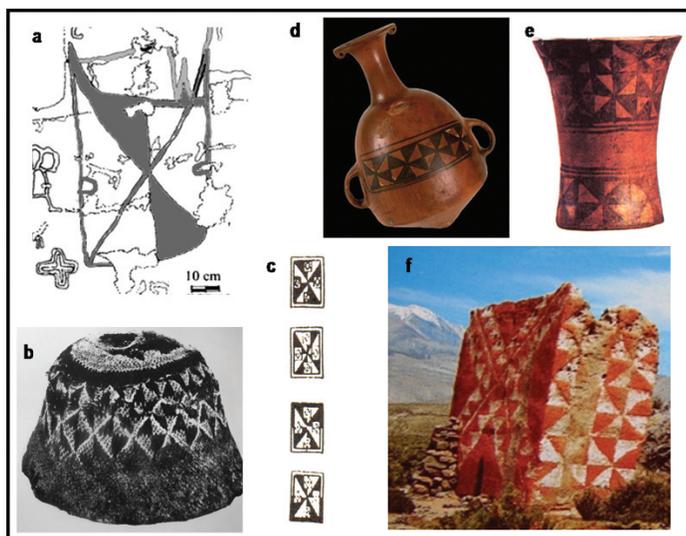


Figura 9. Motivo de cruz aspada en diferentes soportes

a) Grabado del sitio peñas Coloradas 1.2 (modificado de Aschero 2006:126); b) Gorro procedente de Iscara, Bolivia (según Ryden 1947 en Gisbert 2001:fig.9); c) *Tokapus* con variantes del motivo de cruz aspada (tomados de la lista elaborada por De la Jara 1975, en Silverman 2012:54); d) Arbalo inca provincial procedente de Arica, Chile (Berenguer 2009b:39); e) Vaso *quero* colonial (Silverman 2012: 105); f) *Chullpa* de adobe del sitio Willa Kollu, con diseño pintado de cruz aspada (Gisbert 2001:s/n).



Figura 10. Motivo de espiral y línea escalonada en diferentes soportes

a y c) Pintura del sitio Las Juntas, Salta (Podestá *et al.* 2005: 91); b) Pintura del sitio Ablomé (foto Álvaro Martel); d) y e) Detalle de motivo central y sección de motivos laterales del manto tapiz de Loro Huasi (tomado y modificado de Renard 1997a: fig.1a); f) Detalles de motivos en "muñequera" en tapiz del Pucará de Tilcara (dibujo de S. López Campeny a partir de foto gentileza de Clarisa Otero); g) Motivo de espirales y línea escalonada en tapiz de Tástil (tomado y modificado de Rolandi 1973: lam. 19); h) Lista decorativa de tramas suplementarias, niño con cesto de Angualasto, Punta del Barro (tomado y modificado de Michieli 2000:fig. 6b, p. 87); i) Motivos de franja transversal al cuello de una de las túnicas de Loro Huasi (tomado y modificado de Renard 1997a:fig. 41); j) Urna Santamariana con diseño central de espiral y línea escalonada (tomado y modificado de Nastrí 2008:18); k) Túnica del Período Inca procedente de la región de Moquegua, sur de Perú (2002/05/243, Foto: Joaquín Otero, Catálogo de Colecciones del Museo de América, <http://museodeamerica.mcu.es>, Ministerio de Cultura, España)

## TEXTILES Y PODER: ACERCA DE DISEÑOS, ESTRUCTURAS, COLORES Y ESTADOS

“...en el área andina el objeto de mayor prestigio y, por tanto, el más útil en las relaciones de poder, fue el tejido” (Murra 1962:721).

Si tenemos en cuenta que en el proceso de representación operan acciones selectivas en la elección de lo que se va a representar, creemos que es importante prestar atención no solo a lo que está presente, sino también a aquello que no ha sido considerado relevante para configurar los diseños que forman parte de los atributos de la figura humana. En este sentido, los resultados de la comparación entre soportes muestran escasa correspondencia entre las figuras aludidas del arte rupestre y los principales aspectos formales y representativos presentados por el conjunto amplio de túnicas y mantos en faz de urdimbre que conformarían el vestuario cotidiano en este sector del área andina.

Por otra parte, destacamos la identificación de una serie de semejanzas entre los diseños internos en los antropomorfos (en especial patrones H3, H4 y H5) y los motivos asociados a iconografía plasmada en un conjunto particular de textiles: a) recuperados localmente y b) procedentes de contextos no locales (tabla 5). A su vez, fue posible discriminar los hallazgos según su cronología (por métodos absolutos o bien inferida por datos contextuales/estilísticos), sobre la base de lo cual planteamos algunas interpretaciones sobre la secuencia. Así, los datos expuestos en la tabla 5 nos permiten afirmar que los diseños de dameros y de espirales y escalonados están presentes en nuestro territorio desde momentos previos a la llegada del Inca, tanto en el arte rupestre como en las piezas textiles. Dicha situación se extiende, en ambos casos, para textiles del período Inca recuperados en contextos locales. La diferencia radica en que los espirales y escalonados no encuentran correlato en textiles de momentos incaicos de contextos no locales, es decir, en prendas asociadas a un uso estatal.

El caso de la doble diagonal cruzada (X) amerita mayor precaución respecto de las afirmaciones que podamos realizar. Este tipo de diseño, por el momento, no cuenta con un registro sobre soporte textil en piezas del PDR o del período Inca en la región, aunque sí se registra en piezas textiles incas de contextos no locales. Así todo, y hasta que contemos con nuevos datos que lo refuten, podemos plantear que el diseño X se encuentra presente, al menos, en el arte rupestre del NOA desde momentos preincas (*v.gr.* De Hoyos 2010). Por su parte, el diseño de X con ganchos en los extremos y rombo central, se registró en un motivo H5 que se superpone a un grupo de figuras de camélidos correspondientes a modalidades estilísticas del PDR (Martel 2010b), lo que hace explícita una clara situación de diacronía. A su vez, este diseño se documentó en una pieza textil de cronología incaica recuperada en un contexto local y no cuenta con registro en piezas del PDR. Ahora bien, la presencia de este diseño como motivo interno en tocapus de prendas estatales de contextos no locales, facilita su asignación cronológica relativa a dicho período. Por último, los diseños de X con extremos redondeados, de X con brazos escalonados y *awaki*, y el de cruz aspada, registrados en motivos H3, H4 y H5, no presentan correlatos sobre soporte textil de contextos locales, ni en el PDR ni el período Inca. Sin embargo, sí se registran sobre textiles del período Inca en contextos no locales. Sintetizando, de este análisis se desprende que:

a) El motivo escutiforme/hacha personificada (H3 y H4) y, posiblemente, el motivo antropomorfo T/hacha T (H5) forman parte del repertorio rupestre del PDR en el NOA.

b) Los diseños de dameros y de espirales y escalonados están presentes en los soportes rupestre y textil desde el PDR y muestran continuidad en el período Inca, durante el cual, posiblemente, hayan sido resignificados.

c) Durante el período Inca se mantiene la morfología de los motivos H3, H4 y H5, a los que se incorporan diseños no locales (variantes de X, *awaki*, cruz aspada), vinculados a una iconografía importada por el estado. Es decir, se conservan las connotaciones regionales de poder previamente

asociadas a los motivos de hacha y se agregan diseños que aluden a lo Inca, configurándose un nuevo referente de autoridad y/o poder.

Por otra parte, todos los textiles aludidos en la comparación comparten el hecho de haber sido elaborados en variedades de estructura de faz de trama (tapiz). Creemos que aquí cobra peso la concepción que anticipamos respecto de la integración indisoluble de los aspectos representativos y estructurales en los textiles, conformando las prendas testimonios de complejos lenguajes visuales. Esta noción de unidad textil también se observa desde el punto de vista lingüístico (quechua y aymara), ya que una variedad de términos que se refieren al acto de tejer aluden, al mismo tiempo, a acciones que incluyen tanto la conformación de los diseños como la tecnología usada para su creación (Murra 1962; Gisbert *et al.* 1987; Conklin 1997).

Como ya mencionamos, las prendas textiles elaboradas en faz de trama representan hallazgos de muy baja frecuencia en el territorio argentino y se diferencian de las piezas confeccionadas en faz de urdimbre, las que forman el registro de indumentaria más frecuente. Las diferencias involucran tanto el empleo de estructuras textiles poco frecuentes en el área (variantes de tapiz); como diversos aspectos representativos. Esto último, por tratarse mayormente de piezas polícromas, con fibras teñidas en colores vibrantes y que presentan motivos y principios organizativos excepcionales. Al respecto, es importante considerar que la variante de tapiz entrelazado (a veces con empleo de tramas no horizontales) tiene una raíz preincaica en los Andes, vinculada con una tradición de origen serrano altiplánica (Pucará, Recuay, Wari y Tiahuanacu). También en el NOA existen evidencias de la presencia de esta técnica estructural-representativa, la que se encuentra documentada en prendas de manufactura local, desde momentos preinca (Rolandi 1973; Forgiione 1997; Michieli 2000). Sin embargo, su uso tomó mayor auge y se generalizó durante el período incaico, adoptándose como técnica estandarizada para la confección de las prendas estatales (Rowe 1978). La tapicería entrelazada fue la técnica que caracterizó a los estados andinos serranos y se destinó a elaborar, principalmente, vestimentas masculinas de prestigio (*unkus*, mantos, fajas y bandas cefálicas), con empleo de materias primas de uso exclusivo (alpaca, vicuña y algodón) y de gran colorido<sup>9</sup>; además, fue el soporte textil portador por excelencia de una iconografía asociada a temas religiosos (Sinclair *et al.* 2006). En este sentido, los escasos hallazgos del área surandina han sido interpretados o bien como piezas importadas<sup>10</sup> (Rolandi 1979), o como prendas elaboradas localmente, pero orientadas a fines rituales y/o asociadas con un uso de prestigio<sup>11</sup> (Rolandi 1973; Renard 1997), por tratarse de un soporte estructural de registro muy poco frecuente –podríamos decir “exclusivo”– que implica el manejo de técnicas y formas de representación no comunes localmente. En concordancia con estas interpretaciones, los escasos mantos en tapiz que se han recuperado en el territorio argentino son de una singularidad notable, no solo en sus aspectos estructurales, sino también en términos estético representativos.

Sobre la base de lo argumentado, consideramos que la incorporación de los referentes textiles al análisis de los sistemas de representación del PDR permite sostener –con mayores datos– las interpretaciones esbozadas por otros investigadores, en relación con la representación de atributos de prestigio en vinculación con la conformación de ciertas variantes de la figura humana asociadas a una iconografía del “poder”. Sin embargo, la comparación detallada entre soportes nos permite concluir en la necesidad de tomar ciertos recaudos interpretativos en lo que respecta al establecimiento de analogías directas entre las representaciones y la vestimenta textil. En ese sentido, consideramos adecuado el concepto de “vestimenta rupestre” (Montt 2005), ya que en la construcción de la imagen rupestre operaría una lógica propia, en la cual una serie de factores y condiciones aparecen concatenados de manera compleja e integral: el contexto de producción, la técnica de ejecución, el carácter inmóvil del soporte, el emplazamiento y la relación que se establezca entre ese motivo y el resto de las representaciones (proximidad, vínculos anecdóticos, dimensiones, ubicación relativa en el panel, etc.). Todos ellos incidirían significativamente en la selección de los elementos que componen los diseños internos de cada una de ellas. Por lo

tanto, hablar de una iconografía textil en el arte rupestre limita el alcance del análisis, ya que en el repertorio de formas y diseños presentes, algunas podrían remitir a elementos específicos de lo textil, pero otras referirían a diseños comunes en otras materialidades o a diversos aspectos de la cosmovisión de esos grupos. Es por ello que la noción de una vestimenta rupestre nos lleva a un plano de análisis donde el foco de observación debe ser puesto en aquellas motivaciones que llevaron al/los ejecutor/es a “vestir” a tales representaciones. En este sentido, la vestimenta se constituye en un elemento iconográfico que dota al motivo de un plus de información que debe ser tenido en cuenta en relación con las diversas escalas del contexto de producción, desde los aspectos socioeconómicos específicos del grupo productor hasta los procesos sociopolíticos más generales del área andina meridional (López Campeny y Martel 2010).

#### DEL TELAR A LA ROCA: LENGUAJES VISUALES DE PODER EN EL NOA (s. XIII-XV)

“El vestirse en el textil es una forma de ‘envolverse’ en una piel social de imágenes poderosas”  
(Arnold 2009:214)

En este marco, y sobre la base de lo expuesto hasta aquí, proponemos que –sin ser privativos de una u otra materialidad– existe una relación concreta entre los aspectos estructurales-representativos de algunas prendas textiles particulares (tapices) recuperadas en el área aludida, las representaciones antropomorfas “vestidas” que venimos señalando y la conformación de una iconografía vinculada al poder que, como lo indicamos al principio del trabajo, habría operado de dos modos particulares:

a) En el PDR, se vinculó a los procesos que dieron origen al surgimiento y/o consolidación de grupos y/o comunidades con pretensiones territoriales e identitarias específicas.

b) Durante el período Inca, se relacionó con una estrategia de intervención estatal, que apeló a la apropiación de íconos ya vigentes, pero resignificándolos y transformándolos para la instauración de un nuevo poder y/o para la explicitación de las alianzas entabladas.

Sabemos que esta última situación fue una práctica recurrente del Estado, durante su expansión, para el establecimiento de alianzas y que se constituyó en una forma de vincular a las comunidades regionales con el Inca. Al respecto, la ausencia de registro del patrón H3 y H4 (*escutiformes*) en el repertorio rupestre del territorio peruano darían sostén a la interpretación de que estos comprenderían representaciones de origen local que estarían ya plenamente vigentes y circulando en el NOA en momentos previos a la llegada del Inca.

Conocemos a través de numerosas fuentes históricas que los textiles fueron uno de los medios empleados con más recurrencia y mayor efectividad por los incas para exteriorizar las alianzas con las provincias y vincular a las comunidades locales con el Estado, fortaleciendo los vínculos de reciprocidad entablados. En ese sentido, las prendas de vestimenta fueron usadas como uno de los soportes de mayor excelencia para el despliegue y la transmisión de la iconografía estatal. Sin embargo, no podemos dejar de considerar la posibilidad de que tales representaciones hayan sido ejecutadas por miembros de las comunidades locales, resignificando antiguos íconos de poder, para explicitar los nuevos vínculos con el incario, sellar alianzas y/o reafirmar jerarquías diferenciales, en momentos marcados por los conflictos y las tensiones interétnicas. Por otra parte, no menos relevante es el hecho de cuestionarnos cómo pueden haber operado estos indicios de continuidad, materializados en el uso de los mismos íconos de momentos preincaicos, como signos de resistencias ante la presencia y/o intervención estatal incaica. De hecho, para momentos coloniales Arnold (2009) propone la existencia de un “arte andino de la resistencia”, en el cual ciertos elementos que representan al Estado invasor (jinete, caballo, espada) son reapropiados por las comunidades locales y reproducidos en soportes tradicionales, como textiles y arte rupestre.

tre, configurando verdaderos “diseños políticos” que incluso fueron usados como emblemas en alzamientos y rebeliones indígenas.

Pero aún más, si volvemos al referente de la morfología de ambos motivos y a la propuesta de Montt y Pimentel (2009) respecto de que las propiedades funcionales de las hachas se trasponen en el motivo rupestre para indicar el rol o jerarquía que detenta su usuario, y si recordamos las diferencias funcionales planteadas por González (2007) entre las hachas ancla y las T, podría plantearse una diferenciación entre ambos motivos. Así, el *escutiforme* (patrones H3 y H4) podría estar aludiendo a individuos con injerencia en la esfera de lo político-ritual y los antropomorfos T (patrón H5) representarían roles o individuos con funciones ejecutivas de orden coercitivo (militares o de aplicación de fuerza o violencia). Esto podría fundamentarse también en el hecho de que en el arte rupestre son los antropomorfos T y no los *escutiformes* los que aparecen representados portando armas. Por otra parte, es igualmente significativo que tanto los T como los *escutiformes*, por lo general, se emplacen en paneles con representaciones anteriores y muchas veces presenten mayores dimensiones que el resto de los motivos y/o se superpongan a estos (Aschero 2000; Martel y Aschero 2007; Martel 2010a; Podestá *et al.* 2013). Tales situaciones contextuales han sido interpretadas como imposiciones iconográficas que habrían tenido como fin la resignificación de espacios destinados a la creación y reproducción de memoria social (Martel *et al.* 2012). También los textiles andinos configuran soportes de la memoria social y el hecho de que la circulación de ciertas prendas y diseños indígenas estuvieran prohibidos en momentos coloniales nos lleva a pensar en el profundo poder comunicacional de los diseños y el rol mnemónico de esta materialidad como soporte para la transmisión de mensajes en general (Arnold 2009).

Por lo tanto, hablamos de la producción de un lenguaje visual del poder que se va configurando a partir de la combinación y el uso de elementos muy sensibles en el imaginario de las comunidades, para terminar conformando signos que remiten a individuos y/o roles de individuos que detentan una autoridad (hacha) específica (contorno de ancla y/o T), que portan una identidad propia (singularizada en la elección de los diseños internos de los motivos que sirven para “vestir”), haciendo explícita una de las formas en que se negoció la reestructuración del poder en el ámbito de los Andes centro sur, en un proceso de diferenciación social que se inició en el PDR y adquirió diferentes connotaciones a partir del dominio incaico en la región.

Así todo, somos conscientes que solo hemos avanzado sobre uno de los aspectos que hacen a la construcción de un lenguaje visual del poder; particularmente, el que se expresa en el arte rupestre a través de las relaciones encontradas entre escutiformes/hachas personificadas, algunas prendas textiles particulares y determinados tipos de diseños internos compartidos entre ambos soportes. Ahora bien, que estos diseños estén siendo ubicados en vestimentas de personas de élite o que ostentan jerarquía y que, por lo tanto, refieran a esa clase de personas, no agota el potencial de la complejidad de los lenguajes visuales plásticos, tejidos, grabados o pintados, para expresar otras ideas más allá de las explícitamente vinculadas al “poder” pero que, justamente, adquieren su importancia por estar presentes en ciertas prendas de vestimenta. Es decir, sería posible plantear que ciertos “personajes” son portadores exclusivos de “otros” mensajes no expresados en la amplia mayoría de los textiles que conformaron la vestimenta local de las poblaciones.

## AGRADECIMIENTOS

A Carlos Aschero, por sus oportunas sugerencias y sus alentadores comentarios, por su permanente ejemplo. A dos revisores/as anónimos/as, que con sus generosos comentarios y observaciones permitieron mejorar una versión anterior de este trabajo. A los directores y personal encargado de depósitos de los Museos donde se relevaron las colecciones textiles: Museo Etnográfico, Buenos Aires: Myriam Tarragó, Gabriela Ammirati y Alejandra Reynoso; Museo E.

Casanova, Tilcara: Clara Rivolta, Armando Mendoza y Presentación Aramayo y Museo Antropológico, Salta: Mirta Santoni y David Guzmán. A todos ellos por su cordialidad y permanente colaboración. A Claudia Forgiione, por su libro y sus palabras. A Mercedes Podestá y colaboradores, por facilitarnos su ponencia inédita. A José Berenguer, por confiarnos su trabajo, aún en prensa. A Verónica Willians, por sus comentarios y por acercarnos su artículo. A Clarisa Otero, por estar siempre para responder a nuestras múltiples consultas y por la foto del textil del Pucará de Tilcara. A Carlos Baied, por ayudarnos con la confección del abstract. A Andrés Romano, porque sin su apoyo incondicional el relevamiento textil en los Museos no habría sido posible. Este trabajo fue realizado en el marco de los proyectos FONCyT PICT 38127, dirigido por Carlos Aschero y FONCyT PICT 241, coordinado por Sara López Campeny.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Corresponden a piezas de los sitios Doncellas, Sorcuyo, Angualasto (Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti, Buenos Aires y Museo E. Casanova, Tilcara), y Tastil (Museo de Antropología de Salta).
- <sup>2</sup> Un caso excepcional que corresponde a una camisa de formato trapezoidal, logrado por el ensanchamiento por agregado de urdimbres, procede de Loro Huasi (Renard 1997). En Doncellas, Rolandi (1979:39) también registra una túnica “con inserciones de urdimbres”, la que interpreta como post-hispánica, inferencia que también podría aplicarse a la prenda de Loro Huasi, por sus fechados.
- <sup>3</sup> Aludimos a estructuras y no a técnicas textiles, ya que las prendas arqueológicas constituyen realidades estructurales, en tanto productos (estáticos) de acciones manuales (dinámicas) efectuadas en el pasado.
- <sup>4</sup> En los sitios de Doncellas y Sorcuyo este motivo básico de líneas quebradas muestra variantes en cada pieza, mientras que en Tastil, la reiteración del mismo motivo (V en zigzag) en una elevada cantidad de piezas es señal de una estandarización realmente notable.
- <sup>5</sup> Salvador Debenedetti (1916:198-199) expresaba que “el decorado que cubre a ciertas urnas... de carácter antropomórfico, son representaciones reales de ponchos y mantos que debían envolver al muerto”. Más recientemente, César Velandia (2005:87) afirma: “cada urna es una imagen de una mujer, sentada,... la cual se encuentra ataviada con una manta o uncu colocada sobre el cuerpo globular”.
- <sup>6</sup> El alto grado de estandarización en el formato, medidas, técnica de elaboración y diseño de las túnicas ajedrezadas llevó a considerarlas entre las de mayor jerarquía entre las túnicas estatales y a sugerir una supervisión y un control relativamente elevados en la manufactura de las piezas, así como un uso restringido a determinadas categorías de personas, que compartieron un mismo estatus social (Rowe 1978).
- <sup>7</sup> Las prendas con ajedrezado constituyen un atributo asociado a ciertos Incas (Huaina Cápac), o son usadas por el soberano durante ocasiones especiales (*Coya Raymi*). También se observan *unkus* ajedrezados usados por capitanes incas que presentan atributos guerreros, como hachas y escudos.
- <sup>8</sup> También ostentan túnicas con *awaqui* en el cuello algunos *auca camayoc* o “soldados de guerra” y funcionarios estatales como alguacil mayor, amojonador o juez medidor y pontífice o hechicero del inca.
- <sup>9</sup> Se propuso que las túnicas incas elaboradas con fibras en tonos naturales tuvieron menor prestigio que las túnicas en tapiz, teñidas y con diseños. Es decir, que las prendas de colores muy vivos, que fueron también las más finamente tejidas, se habrían asociado a la vestimenta de la elite; incluso, los Incas habrían controlado los hilos de colores vibrantes que se reservaban para la ropa de prestigio (Niles 1992:51).
- <sup>10</sup> Sobre el tapiz de Doncellas destaca Rolandi (1979:50) que “probablemente perteneció a alguna persona importante, ya que la misma parece de origen altioplánico...”
- <sup>11</sup> En palabras de Rolandi (1973:384): “Es evidente que [los tapices] fueron ejecutados exclusivamente para el cacique del grupo (...) que se testimonia su rango con la alta calidad de los mismos”.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abal de Russo, C.  
2010. *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina: Aconagua, Llullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires, Fundación Ceppa.

Agüero, M. C., M. Uribe, P. Ayala y B. Cases

1999. Una aproximación arqueológica a la etnicidad y el rol de los textiles en la construcción de la identidad cultural en los cementerios de Quillagua (Norte de Chile). *Gaceta Arqueológica Andina* 25: 167-197.

Alfaro de Lanzone, L. C.

1988. *Investigación en la cuenca del Río Doncellas, dpto. Cochino. Pcia. de Jujuy. Reconstrucción de una cultura olvidada de la Puna Jujeña*. Departamento de Antropología y Folklore. San Salvador de Jujuy, Imprenta del Estado.

Ambrosetti, J. B.

1895. Las grutas pintadas y los petroglifos de la provincia de Salta. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* XVI: 311-342.

1904. Apuntes sobre la arqueología de la Puna de Atacama. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo XII: 3-30.

Ampuero, G. y R. Paredes

1986. *Diaguitas. Pueblos del Norte Verde*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Arnold, D.

2009. Cartografías de la memoria: hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio. *Cuadernos FHyCS* 36: 203-244.

Aschero, C. A.

1979. Un asentamiento acerámico en la Quebrada de Inca Cueva: Informe preliminar sobre el sitio Inca Cueva-4. *Actas de las Jornadas sobre Arqueología del Noroeste Argentino, Antiquitas*: 159-183. Buenos Aires.

1999. El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*: 97-135, Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco de Santiago.

2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En M. M. Podestá, y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*: 17-44. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL.

2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad *Río Punilla* en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna Meridional Argentina. En D. Fiore y M. Podestá (eds.), *Tramas en la Piedra: Producción y Usos del Arte Rupestre*: 103-140. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL.

Berenguer, J.

1993. Gorros, Identidad e Interacción en el desierto chileno antes y después del colapso de Tiwanaku. *Identidad y Prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*: 41-64. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.

2004. *Caravanas, Interacción y Cambio en el Desierto de Atacama*. Santiago, Sirawi Ediciones.

2009a. Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de Santa Bárbara, Alto Loa. En M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas*: 193-203. Arica, Ediciones Universidad de Tarapacá.

2009b. *Chile bajo el imperio de los Inkas*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.

2013. Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del tawantinsuyu: ¿la estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En M. E. Albeck y B. Cremonte (eds.), *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d.C.* (TANO A II), Taller Internacional de Arqueología del Noroeste Argentino y Andes Centro Sur, Jujuy, EdiUNJu (en prensa).

Boman, E.

[1908] 1991. *Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y del Desierto de Atacama*. Traducción Delia Gómez Rubio. Universidad Nacional de Jujuy.

- Carmona Sciaraffia, G.  
2006. Caracterización de las prendas textiles incas presentes en sitios arqueológicos tardíos en el extremo norte de Chile. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Cereceda, V.  
2010. Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga. *Chungara* 42 (1): 181-198.
- Cigliano, E.  
1973. *Tastil. Una ciudad Preincaica Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Cabargon.
- Conklin, W.  
1997. Structure as meaning in Andean textiles. *Chungara* 29 (1): 109-131.
- De Aparicio, F.  
1944. La gruta pintada de El Lajar (Departamento de Guachipas, Provincia de Salta). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 4: 79-91.
- Debenedetti, S.  
1916. Noticia sobre una urna antropomórfica del valle de Yokavil (Prov. de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata*, tomo XXIII, 2a. parte (2a. serie, t. X), pp. 196-205.
- De Hoyos, M.  
2010. El arte rupestre de Jume Rodeo, Amblayo, Salta. En F. Oliva, N. de Grandis y J. Rodríguez (eds.), *Arqueología Argentina en los Inicios de un Nuevo Siglo*, tomo III: 501-512. Rosario, Laborde Libros.
- D'Harcourt, R.  
1962. *Textile of the ancient Perú and their techniques*. Washington, University of Washington Press.
- Falchi, M. P.  
1994. Arte rupestre del Período Agro-alfarero Tardío en la Región de Antofagasta de la Sierra, provincia de Catamarca (Rep. Argentina). *Boletín de la SIARB* 8: 40 - 54.
- Forgione, C.  
1997. Análisis del material textil arqueológico. En N. Pelissero, C. Forgione y R. Alancay (eds.), *El Pucará de Tilcara*: 99-215. Buenos Aires, Mankacén.
- Franquemont, E. M., C. Franquemont y B. J. Isbell  
1992. *Awaq ñawin*: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido. *Revista Andina* 19 (1): 47-80.
- Gambier, M.  
2000. *Prehistoria de San Juan*. Editorial Ansilta, San Juan.
- Gavilán Vega, V. y L. Ulloa Torres  
1992. Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos. *Revista Andina* 19 (1): 107-134.
- Gisbert, T.  
2001. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La Imagen del Otro en la Cultura Andina*. La Paz, Plural Editores.
- Gisbert, T., S. Arce y M. Cajías  
1987. *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz. Gisbert y CIA.

González, A. R.

1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires, Filmediciones Valero.

González, L. R.

2007. Tradición tecnológica y tradición expresiva en la metalurgia prehispánica del Noroeste argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12/2: 33-48.

Greco, C.

2010. Propuesta de una secuencia cronológica para la localidad arqueológica Rincón Chico de Yocavil. *Estudios Sociales del NOA nueva serie* 11: 81-105.

Hernández Llosas, M. I.

2001. Tres momentos, tres contextos, un lugar: Variaciones temporales y contextuales en el arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 5-82.

2006. Incas y españoles a la conquista simbólica del Territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 9-34.

Hostnig, R.

2008. Pinturas rupestres de posible afiliación inca en el departamento del Cusco. En: <http://www.rupes-treweb.info/incacusco.html>

López Campeny, S. M. L.

2006-2007. El poder de torcer, anudar y trenzar a través de los siglos. Textiles y ritual funerario en la Puna Meridional Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 21: 143-155.

2010. Tramando identidades. Análisis de patrones representativos en textiles arqueológicos. Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Werken* 13: 287-304.

López Campeny, S. M. L. y A. R. Martel

2010. ¿Iconografía textil o el textil como iconografía? La representación de la figura humana en el arte rupestre del Tardío en el Noroeste de Argentina. *Resúmenes del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 186-190. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

Martel, A. R.

2009. Arte rupestre: construcción y significación del espacio en la Puna Meridional Argentina (Antofagasta de la Sierra, Catamarca). En M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas*: 271-280. Arica, Ediciones Universidad de Tarapacá.

2010a. Arte rupestre de pastores y caravaneros. Estudio contextual de las representaciones rupestres durante el período Agroalfarero Tardío (900 d.C.-1480 d.C.) en el Noroeste argentino. Tesis Doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2010b. Pastores, cóndores y ofrendas: la ritualidad pastoril vista desde el arte rupestre del Valle Encantado (dto. San Carlos, Salta). *Estudios. Antropología-Historia, Nueva Serie*, n° 1: 51-69.

Martel, A. R. y C. A. Aschero

2007. Pastores en acción: imposición iconográfica vs. autonomía temática. En A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez y P. Mercollí (comps.), *Producción y Circulación Prehispánicas de Bienes en el Sur Andino*: 329-349. Córdoba, Brujas.

Martel, A. R., S. Rodríguez Curletto y E. Del Bel

2012. Arte rupestre y espacios de memoria: las representaciones del sitio Confluencia (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). *Revista Chilena de Antropología* 25: 121-162.

Meninato, I.

2008. Arte rupestre en Tastil. Un estudio reinterpretativo. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Humanidades. Universidad de Salta.

- Michieli, C. T.  
2000. Telas rectangulares decoradas: Piezas de vestimenta del Período Tardío Preincaico (San Juan, Argentina). *Estudios Atacameños* 20: 77-90.
- Mills, K. y W. Taylor  
1998. The Inka's tunics (fifteenth to sixteenth centuries). En K. Mills y W. Taylor (eds.), *Colonial Spanish America: A Documentary History*: 14-18. Oxford, U.K., Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- Montt, I.  
2005. Vestimenta en la cultura visual tardía del Desierto de Atacama. Memoria de Título Inédita. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Montt, I. y G. Pimentel  
2009. Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (Norte de Chile). En M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama (eds.), *Crónicas sobre la piedra*: 221-233. Arica, Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Muscio, H.  
2010. Representaciones rupestres tardías en Morritos, San Antonio de los Cobres, Puna de Salta. Observaciones preliminares. *Comechingonia* 13: 65-69.
- Murra, J.  
1962. Cloth and its functions in the Inca State. *American Anthropologist* 64: 710-728.
- Nastri, J.  
2008. La figura de las largas cejas de la iconografía Santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 9-34.
- Nielsen, A. E.  
2002. Asentamientos, conflicto y cambio social en el altiplano de Lípez (Potosí). *Revista Española de Antropología Americana* 32: 179-205.  
2006a. Plazas para los antepasados: descentralización y poder corporativo en las formaciones políticas preincaicas de los Andes circumpuneños. *Estudios Atacameños* 31: 63-89.  
2006b. Pobres jefes: aspectos corporativos en las formaciones sociales pre-incaicas de los Andes circumpuneños. En C. Gnecco y C. Langebaeck (eds.), *Contra la tiranía tipológica en Arqueología: una visión desde Suramérica*: 120-150. Colombia, Ediciones Uniandes.  
2007a. Bajo el hechizo de los emblemas: políticas corporativas y tráfico interregional en los Andes circumpuneños. En A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez y P. Mercolli (comps.), *Producción y Circulación Prehispánicas de Bienes en el Sur Andino*: 393-411. Córdoba, Brujas.  
2007b. 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. M. Vázquez, P. Mercolli y V. Seldes  
2001. Conflicto y Arte Rupestre. Kollpayoc, Provincia de Jujuy. En A. Fernández Distel (comp.), *Arte Rupestre y Región: Arte rupestre y menhires en el sur de Bolivia, NO de Argentina y norte de Chile*, Anuario del Centro de Estudios Indígenas y Coloniales (CEIC), N° 2: 91-108. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Niles, S.  
1992. Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles. En R. Stone-Miller (ed.), *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*: 51-65. New York, Thames and Hudson.
- Pelissero, N., C. Forgione y R. Alancay  
1997. *El Pucará de Tilcara*. Buenos Aires, Mankacén.

Podestá, M. M. y D. E. Olivera

2006. El contexto ecológico y económico del arte rupestre en la arqueología de la Puna Meridional Argentina. En P. Dransart (ed.), *Kay Pacha. Cultivating Earth and Water in the Andes*: 137 -149. BAR International Series 1478. Oxford, Archaeopress.

Podestá, M. M., D. S. Rolandi y M. Sánchez Proaño

2005. *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*. Buenos Aires, Union Académique Internationale y Academia Nacional de Historia.

Podestá, M. M., D. S. Rolandi, M. Santoni, A. Re, M. P. Falchi, M. A. Torres y G. Romero

2013. Poder y prestigio en los Andes centro-sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste argentino). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 18 (2): 63-88.

Poma de Ayala, F. G.

[1615] 1980. *Nueva Corónica y Buen Gobierno. Felipe Guamán Poma de Ayala*. Transcripción, prólogo, notas y cronología Franklin Pease. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2v.

Quiroga, A.

1931. *Petrografías y Pictografías de Calchaquí*. Imprenta de la Universidad Buenos Aires.

Renard, S.

1994. Vestimenta y Jerarquía. Los tejidos de Angualasto del Museo Etnográfico. Una nueva visión. *Revista Andina* 2: 373-401.

1997. Indumentaria textil arqueológica de Loro Huasi, Departamento Tinogasta, Catamarca. Informe Inédito. Biblioteca de la Dirección Provincial de Antropología de Catamarca.

Rolandi, D.

1973. Los textiles tastileños. En E. Cigliano (Proyecto y dirección), *Tastil. Una ciudad Preincaica Argentina*: 231-399. Buenos Aires, Cabargon.

1979. Los tejidos de Rfo Doncellas, Dpto. Cochino, Jujuy. Jornadas de Arqueología del N.O.A. *Anti-quitas*: 22-73, Buenos Aires, Universidad del Salvador.

Rowe, A.

1978. Technical features of Inca tapestry tunics. *Textil Museum Journal* 17: 5-18.

Ruiz, M.

2002. Unkus, caminos y encuentros. *Revista Andina* 34: 199-215.

Ruiz, M. y D. Chorolque

2007. *Arte Rupestre del Pukara de Rinconada. Una Larga Historia Visual*. Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

Silverman, G. P.

2012. *The signs of Empire Inka writing*. Edición de la autora.

Sinclair, C., S. Hoces de la Guardia y P. Brugnoli

2006. *Awakhuni, Tejiendo la Historia Andina*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Tarragó, M. N.

2000. Chacras y pukara. Desarrollos Sociales Tardíos. En M. N. Tarragó (dir.), *Nueva Historia Argentina*, Vol. 1: 257-300. Buenos Aires, Sudamericana.

Tarragó, M., L. González y J. Nasti

1997. Las interacciones prehispánicas a través del estilo: El caso de la iconografía santamariana. *Estudios Atacameños* 14: 223-242.

Troncoso, A.

2005. Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara* 37/1: 21-35.

2006. Arte rupestre en la cuenca del río Aconcagua: formas, sintaxis, estilo, espacio y poder. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Santiago de Compostela, España.

Velandia, C. A.

2005. Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de Santa María, Argentina. *Serie Monográfica N° 4*. INCUAPA, UNICEN y Universidad del Tolima.

Vignati, M.

1934. El ajuar de una momia de Angualasto. *Notas Preliminares del Museo de La Plata*, Tomo II: 187-232, Universidad Nacional de La Plata.

Williams, V.

2008. Espacios conquistados y símbolos materiales del Imperio Inca en el Noroeste de Argentina. En P. González Carvajal y T. L. Bray (eds.), *Lenguajes visuales de los Incas*: 47-70. Oxford, Archaeopress BAR International Series.