

Boletín del

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL

Nº 3 1998

Santiago de Chile

COMITÉ
NACIONAL DE
CONSERVACIÓN
TEXTIL



Esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración de la
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
DIBAM

Boletín del
COMITÉ NACIONAL DE
CONSERVACIÓN TEXTIL

Nº 3 1998

Santiago de Chile

Ilustración portada:
Variaciones de técnicas en torzal,
dibujos de Paulina Jelves

BOLETIN DEL COMITE NACIONAL DE CONSERVACION TEXTIL N°3, 1998

Comité Editorial

Carolina Agüero P.
Margarita Alvarado P.
Isabel Alvarado P.
Carole Sinclair A.

Diseño y Producción

Fernando Maldonado R.

Impresión

Imprenta Biblioteca Nacional

Dirección Postal

Casilla 50189 Correo central, Santiago, Chile

ISSN 0717-084X

Contenido

5	Presentación
7	CONSERVACION DE TEXTILES PREHISPANICOS EN EL MUSEO HISTORICO PROVINCIAL DE ROSARIO, REPUBLICA ARGENTINA. <i>Inés Maldonado</i>
13	RECUPERACION DE TEXTILES DE UN FARDO FUNERARIO DEL SITIO COYO ORIENTE, MUSEO DE SAN PEDRO DE ATACAMA, II REGION, CHILE. <i>Ana María Rojas</i>
21	RESTAURACIONES EN TIEMPOS ANTIGUOS. <i>Sonia Erica Ramírez R.</i>
25	LA ETICA EN LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO TEXTIL. <i>Elba Manrique de Bellota</i>
27	ESTUDIO Y DOCUMENTACION DEL TRAJE EN CHILE, DESDE 1750 HASTA 1890. <i>Isabel Alvarado P.</i>
35	CONSERVACION Y RESTAURACION DEL VESTUARIO Y ORNAMENTOS RELIGIOSOS DEL PADRE ALBERTO HURTADO sj. <i>Fanny Espinoza M., Carmen Pizarro P.</i>
43	RECURSOS Y PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS EN EL UNIVERSO TEXTIL MAPUCHE: UNA ESTETICA PARA EL ADORNO. <i>Margarita Alvarado P.</i>
57	LA SIMBOLICA DEL AMOR: LA VIDA DE TRES MANTAS EN UNA COMUNIDAD MAPUCHE (COLLICO BAJO, IX REGION). <i>Mauricio Osorio P.</i>
63	CHAMANTOS DE DOÑIHUE: RESTABLECER UNA ARTESANIA PARA SER PROYECTADA AL SIGLO XXI. <i>Verónica Guajardo R., María Luisa Gruzmacher G.</i>
71	EN LA BUSQUEDA DEL SENTIDO DE LAS ESTRUCTURAS Y TECNICAS TEXTILES: EL TORZAL. <i>Paulina Brugnoli B., Soledad Hoces de la Guardia Ch.</i>
81	TEXTILES DEL NORTE DE CHILE EN LA COLECCION ECHEVERRIA Y REYES DEL MUSEO ETNOGRAFICO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. <i>Isabel Iriarte, Susana F. Renard</i>
103	TRADICIONES TEXTILES DE ATACAMA Y TARAPACA PRESENTES EN QUILLAGUA DURANTE EL PERIODO INTERMEDIO TARDIO. <i>Carolina Agüero P.</i>
129	DESCRIPCION Y ANALISIS DE DISEÑO DE LOS TEJIDOS DEL CEMENTERIO ORIENTE DEL VALLE DE QUILLAGUA, II REGION. <i>Jacqueline Correa L.</i>
145	CATALOGO DE MOTIVOS DE LA DECORACION ESTRUCTURAL DE TEXTILES ARQUEOLOGICOS DEL VALLE DE AZAPA, ARICA, CHILE. <i>Helena Horta T.</i>
169	LOS GORROS DE 4 PUNTAS DE LA COLECCION ARQUEOLOGICA MANUEL BLANCO ENCALADA: TIPOLOGIA Y SECUENCIA PARA EL VALLE DE AZAPA, ARICA. <i>Carole Sinclair A.</i>

Presentación

En noviembre de 1996 el Comité Nacional de Conservación Textil cumplió 10 años de existencia y acción en los ámbitos de la conservación, estudio y difusión del patrimonio textil. Esta permanencia y continuidad en sus actividades sentaron las bases con las cuales fue adquirida la personalidad jurídica, pasando a ser desde ese momento, una "corporación sin fines de lucro". Con ésto, el Comité es ya una institución consolidada, con un prestigio ganado con el esfuerzo desinteresado de sus integrantes cada vez más numerosos. Este esfuerzo ha permitido realizar, durante los once años de existencia del Comité, una reunión anual con el fin de desarrollar el intercambio profesional entre sus integrantes y mantener los vínculos que aseguren la continuidad de sus actividades. Estos eventos se han llevado a cabo en diferentes ciudades del país con el apoyo institucional de museos regionales y, en varias oportunidades, con el auspicio de Fundación Andes. En estos encuentros se han alternado anualmente, jornadas de exposición de los resultados de los trabajos de los integrantes del Comité, con actividades formativas y de perfeccionamiento profesional para las cuales se han invitado a variados especialistas a realizar cursos, seminarios y talleres en el área de la conservación y estudio del patrimonio textil.

En este tercer número del Boletín se entregan los trabajos presentados en la IX Reunión Anual del Comité, efectuada en noviembre de 1996 en la ciudad de Valdivia, con el auspicio del Museo Histórico Nacional y Arqueológico "Mauricio Van de Maele". Una primera sección la conforman aquellos trabajos relacionados directamente con la conservación del patrimonio textil, provenientes de variados contextos históricos y culturales. Así, en los trabajos de Inés Maldonado, Ana María Rojas, Erica Ramírez, Elba Manríquez, Isabel Alvarado y Fanny Espinoza, queda de manifiesto la amplitud que alcanza la conservación, ya que se abordan tanto problemas técnicos como éticos. Especial importancia adquieren aquí, aspectos relacionados con la documentación de las colecciones y artefactos textiles. En una segunda parte, se incluyen trabajos vinculados con problemáticas específicas a textiles históricos y etnográficos. Entre ellos, los aportes de Margarita Alvarado, Mauricio Osorio, María Luisa Gruzmacher y Verónica Guajardo desarrollan aspectos estéticos y antropológicos de especial interés en el estudio del patrimonio textil. Finalmente, se insertan aquellos trabajos orientados al estudio de piezas o colecciones textiles prehispánicas desde variadas perspectivas entre las que contamos con una netamente arqueológica que queda de manifiesto en los aportes de Carolina Agüero y Carole Sinclair; otra, orientada al análisis técnico, de diseño e iconografía está presente en los trabajos de Jacqueline Correa, Helena Horta, Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia; y por último Susana Renard e Isabel Iriarte entregan una valiosa información con un esfuerzo documentativo realizado con la Colección Echeverría y Reyes.

Así, estamos ciertos que este tercer número de nuestro Boletín significa un aporte específico al conocimiento, estudio y análisis del patrimonio textil, tanto nacional como fuera de nuestras fronteras. La tarea de resguardo y conservación de este patrimonio no es sólo tarea de especialistas, es una obligación que incluye a todos aquellos profesionales vinculados a los testimonios materiales de la cultura. Sólo si entendemos de esta manera amplia las tareas de la conservación, podremos entregar un aporte significativo para la correcta valorización de nuestro patrimonio cultural.

Comité Editorial

CONSERVACION DE TEXTILES PREHISPANICOS EN EL MUSEO HISTORICO PROVINCIAL DE ROSARIO, REPUBLICA ARGENTINA

**Inés Maldonado*

La colección arqueológica del área andina que se conserva en el Museo Histórico Provincial de Rosario, comenzó a formarse en la década del '30 por compras hechas por iniciativa de su fundador, el Dr. Julio Marc. Este fondo patrimonial fue ampliado con posterioridad, fundamentalmente entre los años 39 a 43, con donaciones y compras realizadas por el gobierno de la Provincia. El Museo nunca emprendió excavaciones arqueológicas sistemáticas, no sólo en el área andina, sino tampoco en la región litoral, donde se encuentra Rosario.

Es por todos conocido el hecho que importantes colecciones arqueológicas sin documentación salieron de Perú en las primeras décadas de este siglo y fueron a parar a museos europeos; una parte de ese patrimonio fue adquirido por casas de antigüedades de Buenos Aires y luego vendido a coleccionistas particulares. Con respecto a los objetos que llegaron al museo, se carece de información suficiente para su correcta identificación, ya sea por la escasez de datos sobre sitios de procedencia o por la dudosa filiación cultural que se le atribuye. Sería necesario hacer una investigación minuciosa, una verdadera "arqueología de museo", para conocer la historia de este tipo de coleccionismo.

La mayor parte de la colección arqueológica está registrada en un fichero-inventario general de todo el Museo. En el primer período en que me hice cargo de la Sección Arqueología, hace ya de esto varios años, reconocí la necesidad de encarar un proyecto de catálogos sistemática de la colección arqueológica, para complementar el registro general o inventario. También en esa

*Conservadora Textil. Museo Histórico de Rosario,
Argentina.

etapa de mi trabajo me propuse estudiar las medidas a tomar para la conservación de textiles, cuyo deterioro era evidente por el estado en que se encontraban, la mayoría de ellos expuestos a la luz natural, entre dos vidrios sellados o enmarcados, clavados a una madera de fondo, con vidrio y marco, en un conjunto excesivamente pesado y colgados a gran altura. La abrupta interrupción de mi trabajo por razones ajenas a mis funciones en el museo, frustró ésta y otras tareas emprendidas y los textiles subsistieron en esas condiciones por varios años.

En el año 1991 me hice cargo de la conservación de los textiles prehispánicos y comprobé que la situación se había agudizado aún más con el transcurso del tiempo, sin que se hubiera tomado ninguna medida preventiva. La mayoría de los textiles se encontraban en exposición permanente, algunos desde la inauguración del Museo en el año 39, en los cuadros mencionados precedentemente y una pequeña proporción estaba en depósito en condiciones deplorables.

Desde entonces, he comenzado un trabajo integral con esta colección, que pretende realizar una investigación que nos permita extraer toda la información que los objetos nos brindan a través de estudios de los materiales –fibras vegetales y animales– hilados, técnicas de tejido, telares, colorantes, técnicas decorativas e iconografía.

La tarea previa fue el trabajo de inventario y documentación de la colección. Los datos de registro del Museo eran muy vagos, no refiriéndose nunca a sitios arqueológicos, siendo seguramente éstos los datos aportados por los “huaqueros” a quienes compraron las colecciones en Perú.

Paralelamente, era evidente que necesitábamos encarar con **urgencia** los trabajos de conservación. Hicimos un diagnóstico del estado de conservación de los textiles y establecimos prioridades para trabajar con aquellos que presentaban mayor grado de deterioro.

Antes de analizar las tareas de conservación emprendidas, debo señalar que en el año 1993 me hice cargo de la división arqueología en su conjunto, lo que significó un considerable aumento del trabajo, sin la contrapartida necesaria de incorporación de personal. En ese momento se hizo un control de inventario exhaustivo de

toda la sala, lo que dió como resultado un inventario “topográfico” de la colección arqueológica y el comienzo de un catálogo sistemático. Según este inventario, sobre un total aproximado de 3000 objetos, 209 son textiles del Area Andina Central, lo que convierte a esta colección en una de las más importantes del interior del país. Si a esto sumamos el hecho de que en la Universidad de Rosario existe una carrera de Antropología con orientación a Arqueología, este material se constituye en una excelente colección para la práctica profesional, presentación de tesis, y trabajos de investigación para sus estudiantes. Lamentablemente, el Museo nunca fue visualizado como un campo de trabajo para el arqueólogo y las colecciones permanecieron cerradas para la investigación, no habiéndose desarrollado convenientemente el área investigación-documentación, fundamental en una moderna concepción de museo.

Las tareas de conservación emprendidas, comprenden sucintamente los siguientes puntos:

1. Control del medio ambiente: condiciones de humedad y temperatura, condiciones de limpieza del medio (aire limpio), tipo y cantidad de luz.
2. Protección de los textiles del medio ambiente y del ataque de agentes biológicos.
3. Limpieza específica de los textiles.
4. Exposición: adecuadas condiciones de montaje.
5. Organización del depósito que ayude a la rotación de la exposición.

MEDIDAS PREVENTIVAS

a) Control del medio ambiente

El Museo está en un edificio emplazado en medio de un parque. Por las condiciones de construcción, fallas de los cimientos y filtraciones en los techos, la humedad es alta y no hay ningún medio de controlarla. El clima de Rosario es muy húmedo, con gran cantidad de días en que la humedad supera el 80%, no siendo raros los días de 90%; recordemos que la humedad relativa ideal para la conservación de textiles es de 50 +/- 5%. El verano podríamos decir que se extiende

de noviembre a abril, con altas temperaturas (30° - 35° C), siendo la temperatura ideal para la conservación de este tipo de materiales de 16° a 20° C. Dentro del Museo hay una gran amplitud térmica de invierno y verano, siendo en invierno las temperaturas bajísimas aún en días soleados, debido a las grandes dimensiones de sus salas, ocurriendo lo contrario en verano. En ninguna de sus salas están controladas las condiciones de humedad, ni tampoco existen instalaciones de aire acondicionado.

Por otra parte, hay muchas aberturas y ventanas a gran altura que no permiten su limpieza y control de un cierre adecuado, lo que hace que el polvo se filtre, sobre todo teniendo en cuenta el emplazamiento del edificio ya mencionado y la vecindad de un zoológico, así que podemos imaginar los microorganismos que entrarán diariamente en el Museo. No se han hecho mediciones sobre el polvo que entra en los distintos ámbitos, ni estudios climatológicos. Un control de todas las aberturas, así como reparaciones para un adecuado cierre, para luego proceder a una desinfección, sería sumamente aconsejable, pero aún no lo hemos logrado.

b) Tipo y cantidad de luz

La Sala de Arte Americano, donde se exhiben los textiles, se encuentra a la entrada del Museo, luego de franquear un corredor de recepción. La sala no recibe luz directa del sol, pero sí el reflejo luminoso en el mármol blanco de la entrada. Algunos de ellos están expuestos en la mañana a más o menos tres horas diarias a esta resolana. Los que se encuentran en las paredes laterales, reciben luz indirecta. El resto está dentro de vitrinas, bajo luz fluorescente, sin filtros. Recientemente fue retirado para su limpieza uno de los textiles expuestos a la resolana mencionada; este textil estaba colocado sobre una tela base de color azul sobre la cual dejó su impronta, pues se decoloró casi por completo en los bordes y sitios faltantes.

Sobre el tipo y cantidad de luz hemos encarado un proyecto de exhibición de los textiles separados de la colección general, siempre en la misma sala, pero en paneles y muebles especiales que permiten controlar el tipo de luz. También estamos quitando todos los textiles que están en cuadros, en condiciones que no pueden controlarse. En este aspecto del trabajo avanzamos

lentamente porque aquellos que están en cuadros son los de mayores dimensiones.

El proyecto más ambicioso que vamos a abordar el año próximo será la recuperación del gran textil Tiahuanaco, que se encuentra en un cuadro de grandes dimensiones a más de 6 m de altura y expuesto al reflejo de la luz solar en las horas de la mañana. Queremos encarar previamente una campaña de concientización sobre el valor de este patrimonio.

El problema del control del medio ambiente es complejo pues habría que encarar medidas para todo el Museo que cuenta con treinta y siete salas y dos bibliotecas, todos ambientes intercomunicados y con techos altísimos. Los lugares de trabajo, donde se realiza la limpieza de los objetos o su estudio, así como los lugares de depósito, deberían tener un tratamiento especial para que no vuelvan a contaminarse los objetos ya tratados.

PROTECCION DE LOS TEXTILES DEL MEDIO AMBIENTE Y EL ATAQUE DE AGENTES BIOLOGICOS

A los textiles que presentaban un mayor deterioro se les hizo un tratamiento de urgencia. Se comenzó el trabajo con aquellos de menores dimensiones que estaban colocados entre vidrios dentro de las vitrinas. En general, una vez retirados los vidrios, se procedió a una limpieza mecánica con cepillos de cerda suave y luego se los colocó en una valija de aluminio que ha sido adaptada para cumplir las funciones de cámara de desinfección. Esta fue la etapa más ardua. Muchos de estos textiles habían sufrido la acción de la polilla [*Tineola bisselliella* (H)], extremadamente abundante en Rosario, o de otros insectos como el pececito de plata [*Lepisma saccharina* (L)]. Algunos habían sido asegurados con pegamento u objetos metálicos como alfileres, grapas y tachuelas, para que no se desplazaran dentro del cuadro, lo que provocó daños irreversibles. En esta etapa estamos a mitad de camino, pues sólo se puede hacer lentamente debido al tamaño de los cuadros y a lo inapropiado del lugar de trabajo, así como también del depósito.

Otro de los problemas que se nos presentaron se relaciona con los hongos. Uno de los cuadros con tres fragmentos textiles sufrió un crecimien-

to súbito de una colonia de hongos. Estaban colocados sobre madera, con vidrio en una pared que aparentemente no tenía problemas de humedad, pero luego se comprobó que había una tubería de desagüe rota. Primero se los limpió cuidadosamente con un cepillo y luego se procedió al secado durante varios días, poniéndolos entre papeles secantes (que ya casi no se comercializan en nuestro país) y con secador de mano. Luego se los colocó en la valija de aluminio sometidos a vapores de formalina. El resultado fue óptimo.

Todas estas operaciones que consignamos fueron asentadas en fichas confeccionadas al efecto, con fotografías de todo el proceso. Nosotros nos enfrentamos al problema de la carencia de documentación sobre los procesos de conservación anteriores, lo que impide evaluar los resultados de los tratamientos realizados. Ahora sus fichas y fotografías están archivados en dos carpetas. Además, se realiza la ficha de inventario general y en el futuro queremos encarar una catalogación y análisis textil en fichas especiales.

El hecho de haber colocado los tejidos entre vidrios obedece a las circunstancias de que los tejidos no tienen revés, son exactamente iguales de ambas caras, pero colocándolos contra la pared, ésto carece de sentido. Se nos presenta entonces un problema museográfico que aún no hemos resuelto, pues hay tejidos que es casi imprescindible observarlos a trasluz, como los realizados con la técnica de *kelim* para poder apreciar la extraordinaria habilidad que desarrollaron los antiguos peruanos en el arte textil.

A pesar del pésimo tratamiento recibido a lo largo de más de cincuenta años, en la mayoría de los casos, los textiles demostraron la extraordinaria calidad y resistencia de los materiales, pues contrariamente a lo que se suponía, los textiles no se volatilizaron al retirarlos de los cuadros.

EXPOSICION Y DEPOSITO

Hemos iniciado el montaje de las piezas que ya están en condiciones. Estos textiles fueron montados en bastidores con una plancha de "chapadur" perforado, forrada con una tela de algodón, asegurándose la pieza a la tela de algodón con puntadas invisibles. Estos textiles ya preparados pero que aún no han integrado la

exposición de la sala hasta que no se acondicionen especialmente vitrinas, se encuentran archivados en cajas de cartón libre de ácido. Estas piezas tomando todos los recaudos, constituyen una exposición itinerante que ha sido llevada a varios pueblos del interior de la Provincia. Con esta muestra, "Arte Textil del Mundo Andino", se pretende lograr la difusión de este valioso patrimonio.

En cuanto al depósito estamos manejándonos con papel y cajas de cartón libres de ácido y espuma de poliéster para archivar adecuadamente los textiles que se encuentran en buen estado. Hay unas pocas piezas que necesitan restauración, sin embargo, esta etapa será emprendida con posterioridad a la finalización de los primeros auxilios.

A MODO DE CONCLUSION

En esta tarea enfrentamos problemas de diversa índole:

1. Infraestructura: carencia de un laboratorio o al menos de un ámbito adecuado para la limpieza de los textiles, su estudio y depósito; no contamos con bodegas ni tampoco con muebles adecuados donde se puedan almacenar los textiles una vez limpios y desinfectados, para renovar periódicamente las piezas en exposición.

2. Carencia de personal: el trabajo se realiza con personal *ad-honorem* que se desempeña como pasante.

3. Escasez de materiales adecuados: papel o cartón libre ácido que no se comercializa en Rosario. Su adquisición se dificulta por la carencia de un presupuesto asignado a estos fines.

4. Falta de conciencia sobre el valor de este patrimonio de tan difícil conservación, sobre todo ante los ajustes presupuestarios.

Sobre este último aspecto, quiero destacar que hace tres años se desarrolla en el Museo Histórico Provincial un Taller Textil cuyos objetivos son el rescate y la concientización sobre este patrimonio. Los objetivos propuestos se han cumplido con creces. Las tejedoras rescatan diseños y técnicas ancestrales y participan activa-

mente en las muestras, sobre todo con la confección de pequeños bastidores donde se ejemplifican las técnicas. Gracias al trabajo del Taller, el Museo ha logrado una extensión a la comunidad que hace que este patrimonio ya no se visualice como algo tan lejano y ajeno.

Si no emprendemos estas acciones concretas en salvaguarda de nuestro patrimonio textil, en el futuro quizás nos veremos forzados a conformarnos sólo con fotos que nos recuerden esas obras maestras de las culturas indígenas que poblaron nuestra América.

RECUPERACION DE TEXTILES DE UN FARDO FUNERARIO DEL SITIO COYO ORIENTE, MUSEO DE SAN PEDRO DE ATACAMA, II REGION, CHILE

**Ana María Rojas*

INTRODUCCION

En 1995, la Fundación Andes solicita al Comité Nacional de Conservación Textil su participación, con la presencia de una de sus integrantes, en el trabajo que realizaría en agosto de ese año la "Misión Conklin" en el Museo de San Pedro de Atacama.¹ Entre otros objetivos, y de acuerdo a las necesidades del proyecto² en el que se inserta, esta Misión contemplaba terminar el trabajo iniciado años atrás, con el desmontaje de los textiles que envuelven el fardo funerario Nº 5382, a través del mismo método de humidificación aplicado en 1990. Este fardo que proviene del sitio cementerio Coyo Oriente, fue excavado por el Padre Gustavo Le Paige hace 20 años atrás y pertenece a un período cultural en que se observa gran influencia de la Cultura Tiwanaku en San Pedro de Atacama.

El Museo de San Pedro de Atacama, que cuenta con una importante cantidad de fardos funerarios en sus depósitos y que ha estado estudiando cada tratamiento de conservación de éstos en forma especial y particular, recibiría con ocasión del desmontaje textil que haría la Misión Conklin, la colaboración del Comité Nacional de Conservación Textil, a través de una de sus integrantes como observadora y asistente en este procedimiento. El objetivo de la colaboración es presentar a discusión a los miembros de dicho Comité, los problemas y resultados que este procedimiento conlleva y entregar por medio de un informe, las consideraciones de especialistas en conservación textil como un aporte a la necesaria creación de una futura política de conservación en el Museo de San Pedro de Atacama.

* Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Investigadora Textil.

TIWANAKU Y SAN PEDRO DE ATACAMA

El estado altiplánico de Tiwanaku tuvo su origen al sur del lago Titicaca, y a partir de un gran centro urbano ceremonial, se expandió hacia el año 300 d.C. por las orillas del lago. Desde allí, desarrolla una estrategia expansiva que llega a abarcar gran parte de los Andes Centro Sur. Entre los años 400 y 1000 d.C. (denominado Período Medio), el territorio del norte de Chile estuvo bajo la directa influencia de esta cultura.

Debido a su privilegiada situación geográfica, San Pedro de Atacama presentaba todas las condiciones para convertirse en un importante punto de esa expansión. Al sureste del pueblo de San Pedro se encuentra el cementerio Coyo Oriente. El momento cultural correspondiente a la Fase Quitor (400 - 700 d.C.) (Berenguer et al. 1985), se caracteriza de acuerdo a los contextos funerarios de esta época, por un acelerado proceso de cambio a partir del 400 d.C., debido a que se intensifican y amplían las relaciones que unen San Pedro con el centro hegemónico de Tiwanaku. Núñez y Dillehay (1978) plantean para ese momento un ingreso de población dentro de la expansión del altiplano, con un sistema de explotación colonial que incluía una cuidadosa conducción religiosa. San Pedro, lugar donde se cruzaban múltiples vías de comunicación, recibía gran cantidad de información. Este hecho hace sugerir a Berenguer y Dauelsberg (1989) que es posible que se haya desarrollado una clase especial de individuos, una élite que basó su posición en el manejo de la interacción regional. Es así como, al parecer, podemos hablar de sujetos empapados en la tradición local y otros permeados por las influencias de Tiwanaku. Esto permite diferenciar al menos cuatro grupos de individuos, al analizar los contextos funerarios de las tumbas de San Pedro de la época: a) Local, sin influencia Tiwanaku; b) Local, con influencia Tiwanaku; c) Foráneo, vinculado a Tiwanaku; y d) Foráneo, representante de la autoridad de Tiwanaku.

A comienzos del Período Medio, las tumbas locales incluían ya los primeros objetos procedentes de Tiwanaku. Los vestigios de esta cultura encontrados en el sitio mismo de origen, en cuanto a textiles se refiere, son prácticamente inexistentes, a causa de las condiciones climáticas

del altiplano boliviano. Por el contrario, las condiciones de extrema aridez en el norte de Chile, favorecieron la conservación de ellos.

Fardo de la Momia N° 5382, Coyo Oriente

Historia del Fardo

En 1975, el Padre Gustavo Le Paige excava en el sitio Coyo Oriente el cuerpo de una momia registrado con el N° 5382 en el Catálogo de Colecciones. El fardo y su contexto es descrito por el propio Le Paige como:

"...N° 5382. Una momia de adulto con gorro rojo a 40 cms de profundidad, mirando al Este, sin taco, con: 1 pedazo de alfarería negra pulida, 1 segundo gorro de repuesto (2 trenzas y barbiquejo), 1 bolsa dibujada con maíz y algarrobo, 1 arco quebrado antiguamente con tres palos de flechas embutidos, 1 martillo de piedra verde con mango doblado, 1 bolsa conjunto de rapé con: tableta sin dibujo, espátula de hueso, 1 tubito, 1 bolsa de cuero, piedrecitas de cobre, 1 canasta fina con comida de maíz y algarrobo con cuchara de mango en forma de puma" (transcripción de A. Oakland 1986: 295).

El fragmento de cerámica tipificada como Negro Casi Pulido (o Gris Grueso Pulido) es característico de la Fase IV del Período Agroalfarero atacameño, según la secuencia cronológica establecida por Tarragó (1968,1976) para la cerámica.

Una vez en el Museo dicho cuerpo quedó expuesto, junto con los demás fardos funerarios, en mesones dispuestos por Le Paige, lo que provocó un gran deterioro en la túnica textil exterior del fardo, e hizo que sus colores se destiñeran, entre otras cosas. A partir de 1980, el fardo fue dispuesto en una de las vitrinas del Museo.

Detectada la exquisitez de la túnica exterior del fardo y debido a su acelerado y visible deterioro, en 1990, se decidió tomar medidas para su conservación, desmontándola del fardo lo que fue realizado por la Misión Conklin ese mismo año.

Según Oakland (op.cit), William Conklin (com. pers.) e investigadores del Museo de San Pedro de Atacama, esta túnica sería "el único ejemplar completo existente de esta cultura (Tiwanaku)",

ya que la mayoría de los vestigios textiles son fragmentos de diferentes tamaños y estado de conservación.

Desde 1990, la túnica fue guardada en el depósito de textiles del Museo San Pedro de Atacama, acondicionada con materiales libres de ácido, (*Fome-Cor* y *Mylar*) y resguardada de la acción del polvo y la luz. Esta túnica presenta hoy graves problemas de sequedad (la humedad relativa -HR- del depósito está controlada, pero la túnica necesita su propio tratamiento), deterioro que esperamos, sino revertir, por lo menos detener para lo que se ha diseñado un programa de trabajo a cargo de especialistas y cuyo único impedimento a la fecha es completar su financiamiento.

Sistema Conklin de recuperación de textiles

Procedimiento de desmontaje de la 2a. y 3a. túnica de la momia N° 5382. (Fig.1)

Este trabajo se realizó bajo la dirección de W. Conklin, para el cual diseñó el siguiente plan de trabajo, con sus responsables directos:

1. Historia de la momia (Barbara Conklin).
2. Objetos asociados (Manuel Constantino Torres).
3. Bocetos de la momia (Ana María Rojas).
4. Fotografías (William Conklin).
5. Limpieza de la momia (W. Conklin y A. M. Rojas).
6. Limpieza de la caja de humidificación (A. M. Rojas).
7. Registro del estado de conservación (William Conklin).
8. Desarrollo de humidificación y procedimiento de desmontaje (William Conklin).

Además, se contó con la constante asistencia de Agustín Llagostera, arqueólogo, y de María Antonieta Costa, antropóloga física del Museo de San Pedro de Atacama.

La momia se encontraba depositada en una caja de madera forrada por dentro con *Mylar* y acondicionada especialmente (Fig. 2). Al comenzar el trabajo en el laboratorio fue preciso aspirar el fardo y la "frazada" ³ sobre la que está sentada la momia, también limpiar y acondicionar la caja de humidificación, la misma que fué usada en

1990 para el desmontaje de la primera túnica. La momia una vez aspirada, se sometió a una sesión de fotografía. El paso siguiente consistió en dibujar de forma muy precisa el fardo con todas sus amarras, marcando especialmente la dirección de los cordeles, la posición de los nudos y los cruces. Terminada la sesión de bocetos, se retira la "frazada" sobre la que se sienta la momia. Al removerla se rescatan diferentes restos textiles que son respectivamente clasificados. Entre estos se encuentra un pequeño trozo de tejido que debería corresponder a un gorro y otro que pertenecen a la primera túnica. La "frazada" está en muy mal estado. Se aspira el fardo nuevamente y se instala en una estructura especial de base rectangular y con respaldo, quedando



Figura 1. Fardo funerario con sus amarras. Condición en que se guardó antes del trabajo de desmontaje.

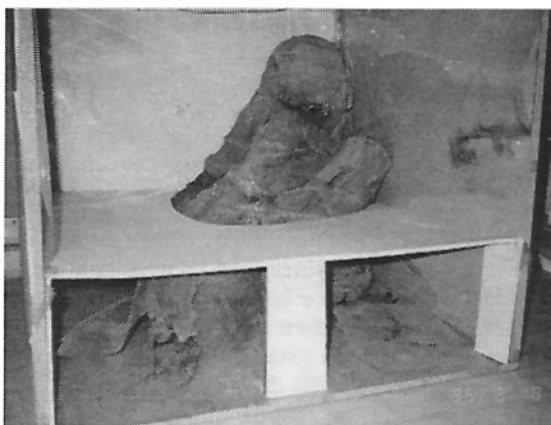


Figura 2. Caja de embalaje adaptada al fardo, construido por W. Conklin.

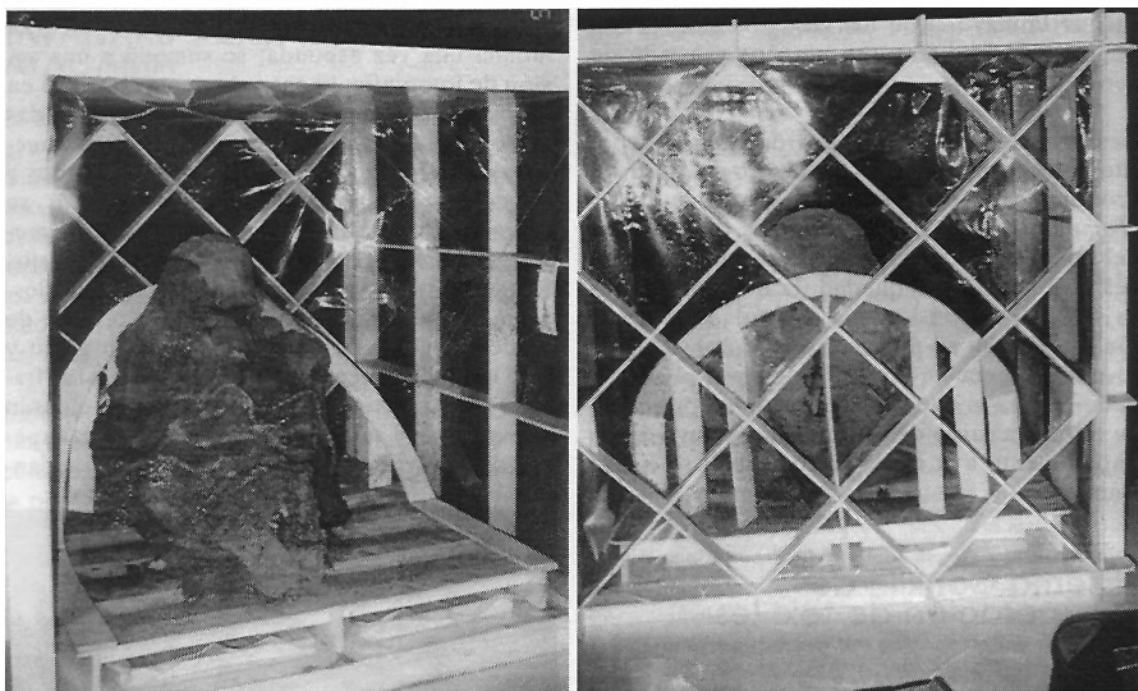


Figura 3. Vista frontal y vista posterior, respectivamente, del fardo instalado en la caja de humidificación, listo para comenzar el proceso de humidificación.

do muy bien asentado. Luego, se introduce el fardo en esta misma estructura que facilita su traslado, en la caja de humidificación. La caja fue diseñada y construida de *Fome-Cor* y *Mylar* por W. Conklin para el laboratorio del Museo (Fig. 3). Tiene la forma de un cubo de paredes transparentes, abierta en una de sus caras, la que es cerrada con un pliego de *Mylar* que va fijo a la parte superior de la caja. En su interior se dispone la estructura de base rectangular, que hace las veces de asiento, formada por un respaldo y una base tipo plataforma de *Fome-Cor* y malla, que calza exactamente en el interior de la caja. Bajo esta plataforma se colocan dos bandejas de *Fome-Cor*.

La caja de humidificación se prepara para recibir a la momia y comenzar el proceso. Se rocían todas las caras interiores de la caja con agua destilada, se introduce la momia en su "asiento", y bajo ella se disponen las bandejas con agua que contienen, cada una un pedazo de género de algodón del tamaño de la bandeja, abundantemente mojado. Se instala un medidor de humedad relativa (HR) en las paredes interiores, izquierda y derecha de la caja y se cierra hermé-

ticamente la tapa por fuera con cinta adhesiva. El porcentaje de HR registrado una hora después da la pauta para calcular cuánto tiempo deberá estar el fardo dentro de la caja. La primera sesión de humidificación dura veinte horas y la caja se abre cuando el medidor marca 75% HR. Se trata esta vez sólo de remover los cordeles de amarra. El trabajo es lento porque algunos pliegues de la túnica esconden partes de estas amarras. Una vez que los cordeles están fuera son registrados y guardados. La segunda túnica, libre de amarras, es levemente separada de la tercera túnica en algunas partes, para permitir que esta vez la humedad se cuele por entre ambos textiles.

Una hora después, la momia es introducida en la caja de humidificación que ha sido rociada nuevamente con agua destilada en sus paredes interiores. Cinco horas más tarde, cuando los medidores de HR marcan 70% de humedad, se repite el proceso de humidificar el interior de la caja y se cierra definitivamente hasta el día siguiente. A las 10.15 hrs. del siguiente día, se extrae la momia para desmontar la segunda túnica. El proceso comienza enrollándola desde

los pies hacia arriba, por todos los costados simultáneamente. Después de una hora y media de trabajo, la túnica se había desmontado sin haber sufrido ningún deterioro, siendo depositada en una plancha de *Fome-Cor* forrada en *Mylar*.

La momia se cubre con un pliego de *Mylar* para evitar cualquier evaporación de la humedad que ha adquirido, mientras se trabajaba acomodando la túnica recién desmontada. La segunda túnica queda bajo un paño de algodón húmedo que a su vez es cubierto con una manga de plástico. Se prepara la caja para la próxima sesión de humidificación. Una vez rociadas nuevamente las paredes interiores de la caja, se introduce la momia para la humidificación de la tercera túnica. Cuatro horas después, se sacó definitivamente la momia de la caja de humidificación y se repite el proceso anterior (Fig. 4).

Enrollando la túnica cuidadosamente desde los pies, se desmonta hasta un cierto momento en que comienza el trabajo de la antropóloga física,

quien realiza el desmontaje de todos los huesos, que ya estaban sueltos. Una vez terminado el trabajo del equipo de antropología física, la túnica puede terminar de desmontarse. Al sacar la tercera túnica quedan a la vista dos trozos de tejido grueso que rodean el cuello, enrollados uno bajo la barbilla y el otro por la nuca, formando una especie de "collar ortopédico" que afirma la cabeza de la momia. Este es fotografiado, registrado y luego de aspirarlo, guardado tal cual fue desmontado, sin ser intervenidos, por decisión del equipo de trabajo y del conservador del Museo, por considerar que de esa forma entregará mayor información sobre técnicas de enterramiento. Se deposita la tercera túnica sobre *Fome-Cor* forrado en *Mylar* y se aspira cuidadosamente a través de una malla.

Comienza ahora el trabajo de estiramiento de las túnicas desmontadas, para luego ser guardadas en el depósito del Museo. Los tejidos desmontados desprenden constantemente mucho polvo, por lo que se hace necesario aspirarlos una y otra vez.

Figura 4. Etapas del desmontaje de los textiles del fardo.



Proceso de estiramiento y embalaje

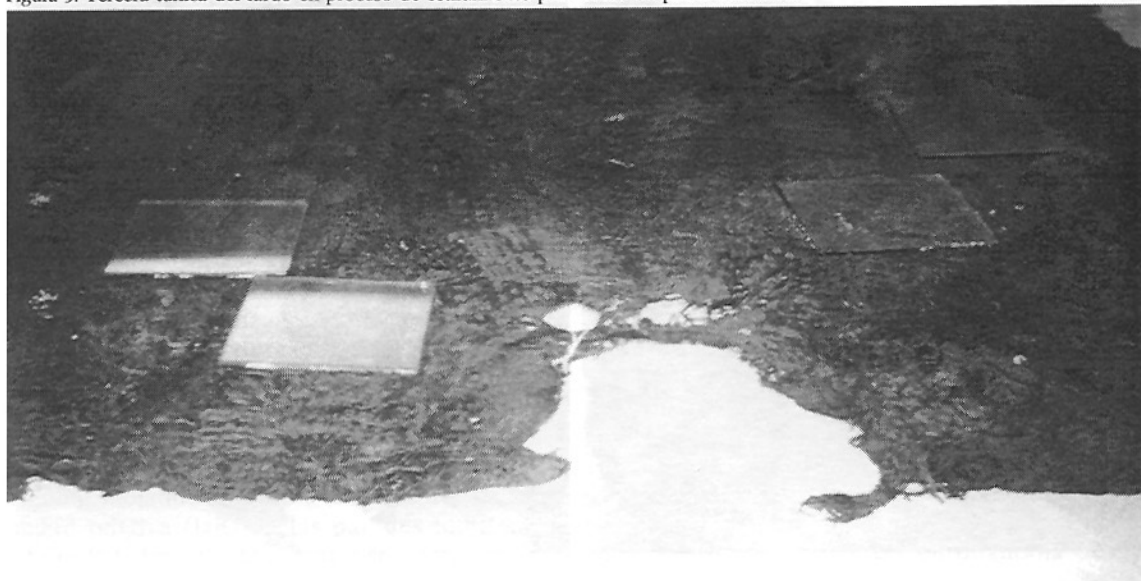
Cuando las túnicas están instaladas sobre sus respectivas bandejas, aspiradas del polvo suelto, se van estirando lenta y cuidadosamente los pliegues marcados. Cada pliegue estirado se aspira y se presiona con pesas de vidrio. Cuando en la superficie de la túnica se han estirado varios pliegues, se cubre con pliegos de papel *Tyvek* perforado para que permita pasar la humedad del género de algodón que va sobre él. Todo esto se deja forrado con plástico durante varias horas, al cabo de las cuales se aspirará el tejido nuevamente para volver a realizar la secuencia completa. El resultado final presenta un textil semi estirado con las huellas de los pliegues. Se podría alcanzar un mayor estiramiento si se pudiera trabajar en estos textiles de una manera constante y sostenida en el tiempo. Antes de embalarlas definitivamente se vuelven a aspirar. El embalaje de *Fome-Cory Mylar* está hecho a la medida. La bandeja al quedar cerrada herméticamente protegerá al tejido del polvo. Finalmente, se ingresan al depósito de textiles donde se colocan en el cajón de un mueble metálico cerrado que lo protegerá de la luz. El problema que persiste es de la humedad relativa (HR) de cada pieza (Fig. 5).

A MODO DE CONCLUSION

El sistema de recuperación de textiles por humidificación y desmontaje de fardos funerarios, ha generado una enriquecedora discusión entre los especialistas del Comité Nacional de Conservación Textil. Luego de un exhaustivo análisis del problema, se llegó a la conclusión de que es inapropiado dictar pautas o normas generales para este problema, porque las características particulares de cada caso tienen gran importancia. Sabemos que será muy diferente la decisión si, por ejemplo, el universo de fardos de un mismo sitio y con características similares es mayor o menor, o si el estado de conservación del fardo como tal es excelente o, a pesar de que no lo sea, su aporte como documento es relevante o como en este caso en que se consideró el rescate de una pieza única.

Por esto mismo, el Comité Nacional de Conservación Textil considera que cada vez que se desmonte un fardo, partiendo de la base que esto se hace porque la investigación del caso lo justifica plenamente, debe ser avalada por el Conservador de la Institución en cuestión, pero hace notar la urgencia de que cada museo genere su propia política oficial, según la cual todos y cada uno de los investigadores deba regirse, tarea para la que el Comité y sus especialistas ponen a disposición todos sus conocimientos y su permanente preocupación y trabajo a favor de la conservación de nuestro patrimonio textil.

Figura 5. Tercera túnica del fardo en proceso de estiramiento por medio de pesas de vidrio.



NOTAS

¹ Esta Misión, dirigida por el arquitecto William Conklin y su esposa Bárbara Conklin, ha desarrollado en consecutivos años proyectos de Conservación, Registro y Documentación de los materiales arqueológicos del Museo de San Pedro de Atacama, con especial atención en las colecciones textiles.

² Proyecto interno y permanente del Museo de San Pedro de Atacama, que se realiza por etapas y que atañe a las diferentes colecciones arqueológicas de la institución.

³ "Frazada": denominación dada a una pieza textil de tejido simple, sobre el que recurrentemente está colocado el fardo funerario.

BIBLIOGRAFIA

BERENGUER, J., A. DEZA, A. ROMÁN Y A. LLAGOSTERA,
1985 "La secuencia de Myriam Tarragó para San Pedro de Atacama: un test por termoluminiscencia". *Revista Chilena de Antropología*, 5, Santiago.

BERENGUER, J. Y P. DAUELSBERG,
1989 "El norte grande en la órbita de Tiwanaku". *Culturas de Chile. Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*. pp. 129-180. Santiago: Editorial Andrés Bello.

NÚÑEZ, L. Y T. DILLEHAY,
1978 *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*. Universidad de Antofagasta.

OAKLAND, A.
1986 *Tiwanaku textile style from south central Andes, Bolivia and North Chile*. Ph.D Thesis, The University of Texas at Austin.

TARRAGÓ, M.
1968 "Secuencias culturales de la etapa agroalfarera de San Pedro de Atacama (Chile)". *Actas y Memorias del 37º Congreso Internacional de Americanistas*, II: 119-144, Buenos Aires.

1976 "Alfarería típica de San Pedro de Atacama (Norte de Chile)". *Estudios Atacameños* 4: 37-73, Universidad del Norte, San Pedro de Atacama.

RESTAURACIONES EN TIEMPOS ANTIGUOS

**Sonia Erica Ramírez R.*

En el año 1983 ingresaron al Museo Chileno de Arte Precolombino algunas piezas textiles pertenecientes a la colección Manuel Blanco Encalada en calidad de préstamo extendido. Esta colección proviene en su totalidad de excavaciones arqueológicas realizadas por Oscar Espouey en la zona de Arica, extremo norte de Chile.

En 1993 la colección Manuel Blanco Encalada comenzó a estudiarse con financiamiento Fondecyt (Proyecto Nº1930202, Investigador responsable Oscar Espouey). Independiente a este proyecto y contando con la facilidad y acceso a las piezas textiles resguardadas en el Museo Chileno de Arte Precolombino, fue interesante descubrir que varias de estas piezas habían sido sometidas a restauraciones en tiempos precolombinos. Fue así como se originó este estudio.

Para este trabajo se ha elegido en particular una pieza que muestra una antigua restauración con técnica en faz de urdimbre. La pieza marcada C.M.B.E. 0963 (AZ8/Sup), perteneciente al Período de Desarrollos Regionales de Arica (1100-1470 d.C.), consiste en un textil rectangular que parece haber sido usado como **portaguagua** (Fig. 1). En el mes de junio nos visitó en el Museo una tejedora tradicional atacameña, Sra. Evangelista Cruz Sosa, quién al ver este textil lo reconoció de inmediato como un tejido para portar las guaguas. Recordó que su madre la había instruido en la confección de un tejido similar en razón del nacimiento de su primer hijo. Mencionó que el niño antes de ser puesto en la *lijlia* para ser colgado a la espalda, era envuelto en este tejido.

* Conservadora Textil, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

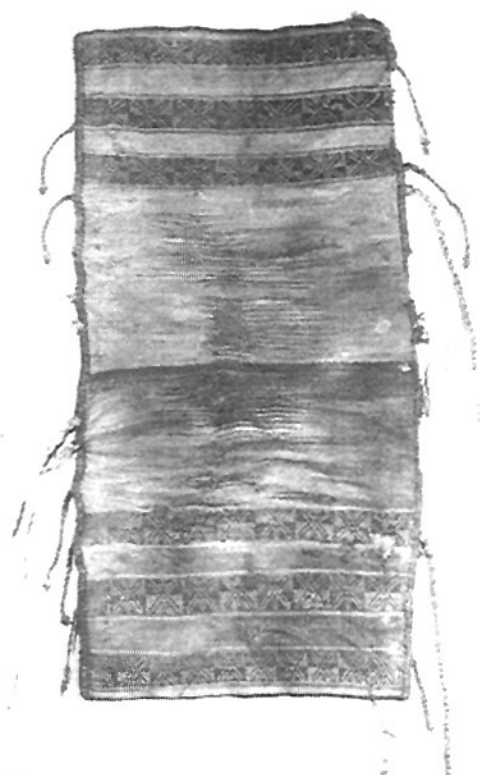
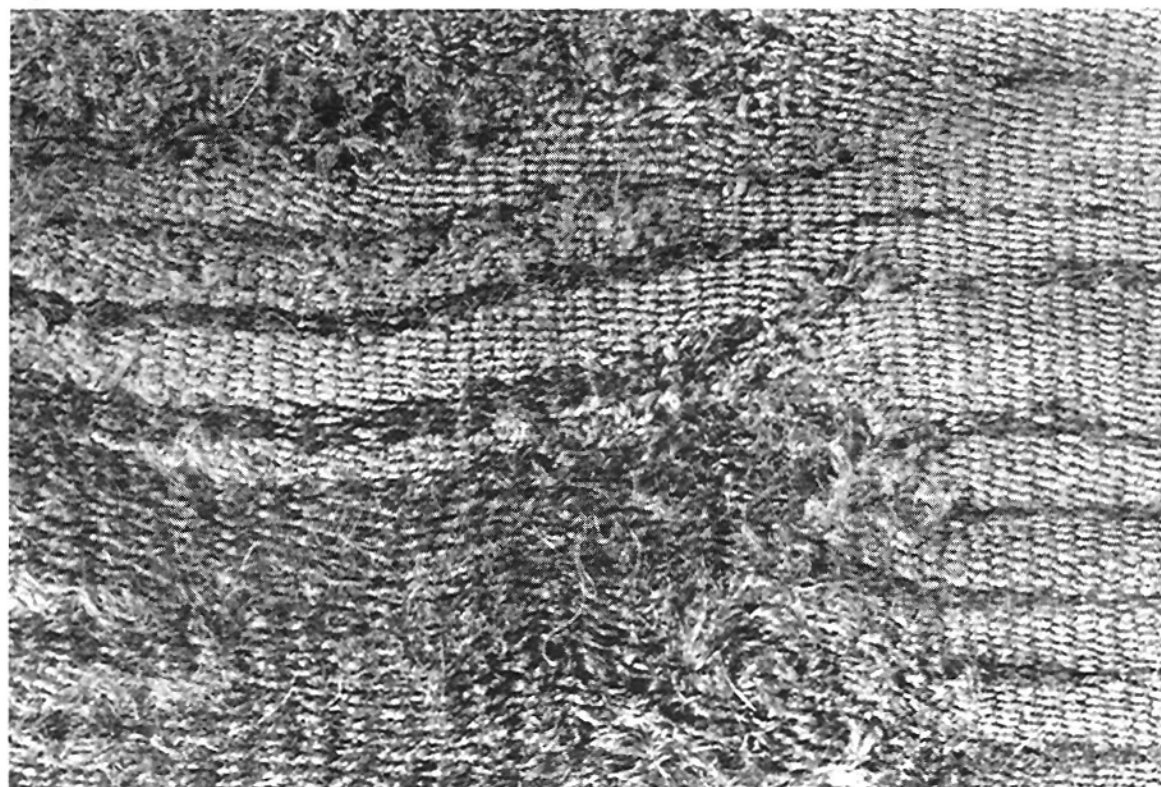


Figura 1.

Figura 2.



DESCRIPCION

La pieza está compuesta de dos paños tejidos a telar en forma independiente, uno de fondo rojo de 44 cm de ancho, y el otro de fondo café moro de 39 cm de ancho. Ambos están unidos al centro, sobreponiéndose un paño al otro unos 4 cm, mediante una costura reforzada, dejando el textil con un ancho de 79 cm por 40 cm de alto.

La trama es de fibra de camélido de color café muy oscuro y la urdimbre, también de camélido, de colores teñidos rojo, azul y café moro.

Su técnica de ejecución corresponde a faz de urdimbre. En la parte superior de la terminación de esta última, presenta ocho cordones dispuestos a regulares distancias ocupando toda la extensión del borde. A su vez, el borde inferior presenta también siete cordones. Otros dos cordones pequeños salen de los bordes laterales cercanos al vértice inferior. Además los bordes de terminación de urdimbre presentan un festón de fibra de camélido de color café muy oscuro y los bordes laterales un embarrilado más fino del mismo color.

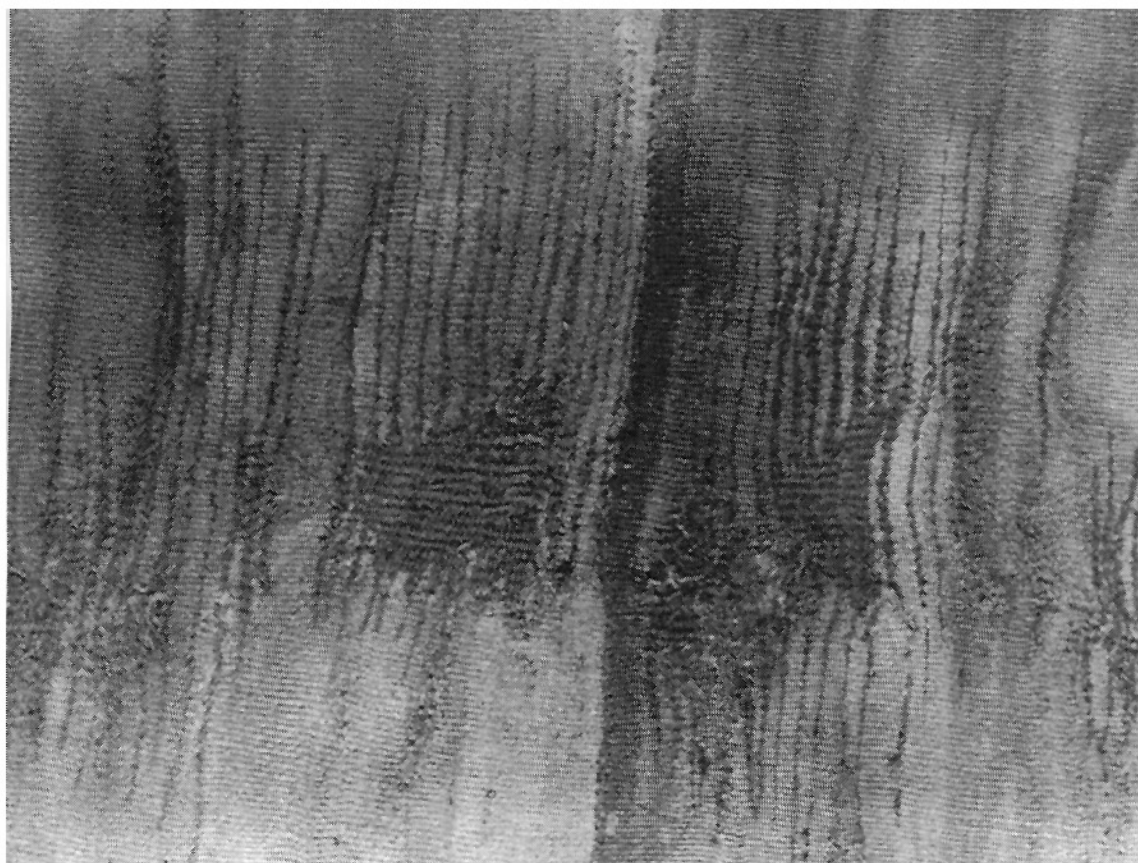


Figura 3.

Los dos paños muestran decoración dispuesta en tres franjas laterales, paralelas y verticales, logradas mediante urdimbres complementarias haciendo una tela doble faz. Los motivos decorativos consisten en pequeños módulos rectangulares que se repiten alternando los colores de fondo y en cuyo interior hay una figura geométrica consistente en una estrella de seis puntas divididas longitudinalmente por cambios de color. Las franjas poseen entre 6 y 8 cm de estos módulos.

ANTIGUA TECNICA DE RESTAURACION

El tejido presenta evidente deterioro en toda la zona central, hay sectores con pérdida de hilos

de trama y urdimbre. Llama la atención los numerosos y finos pliegues que se aparecen en sentido paralelo a la urdimbre. En algunos de estos pliegues se observa el deterioro de los hilos de urdimbre conservando aún los hilos de trama. En el sector donde se perdió por completo la trama y urdimbre es donde observamos con mayor detalle la destreza del restaurador. Allí se repusieron mediante hilos de fibra de camélido de color café, los hilos de trama ausentes, los que posteriormente sirvieron de base para tejer con aguja hilos de urdimbre y llenar la zona faltante (Fig. 2). Los hilos que sirvieron para recuperar la urdimbre en muchas ocasiones se alargaron saliendo de la zona central de la restauración a modo de reforzar la misma y/o quizás para suplir urdimbres faltantes en los antiguos pliegues (Fig. 3).

LA ETICA EN LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO TEXTIL

**Elba Manrique de Bellota*

La defensa y conservación del patrimonio textil puede ser asumido desde diferentes campos y perspectivas, ya sea desde el investigador de campo, curador de una muestra, personal de museos, seguridad, jefes, etc. En suma, todos los que tienen un vínculo directo o indirecto con el patrimonio, estamos involucrados en su defensa.

Mi experiencia como Jefa del Departamento Textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, me ha llevado a comprender la magnitud del principio ético que debe existir entre las personas que tenemos la responsabilidad de resguardar el patrimonio.

En el caso específico de la realidad peruana, donde a pesar de existir leyes que "protegen" el patrimonio cultural, aún no existe una conciencia, que evite la continua depredación y comercialización que sufre el patrimonio.

Por otro lado, encontraremos que la irresponsabilidad e indiferencia frente a una acción inmediata en pro de la conservación, es a la larga uno de los más serios problemas que se debe enfrentar.

En el caso particular de la colección textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, ésta se compone de 31.000 tejidos aproximadamente, provenientes de diversas regiones y culturas, y el recurso humano con que contamos para enfrentar el trabajo es mínimo, sin embargo, el concepto y principio ético es la mística de nuestro quehacer.

* Arqueóloga. Jefe del Departamento Textil. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

Contamos con una especialista en conservación, otra en inventario y registro y una auxiliar. Sin embargo, a pesar de los escasos recursos con que debemos entendernos para el desarrollo de nuestras labores, se ha logrado consolidar y formar un equipo multidisciplinario de trabajo, lo cual garantiza nuestro desarrollo y consolidación profesional.

Por ello sostengo que el más valioso apoyo e instrumento para el desarrollo lo conformamos nosotros mismos, comunicando e intercambiando ideas y opiniones con respecto a la conservación y restauración, apoyándonos en nuestra ardua tarea de actualización de inventario, preservando la colección. En fin, una gran labor y un gran reto, ya que si no estuviéramos imbuídos en el principio de la ética y la responsabilidad frente al patrimonio, dudosamente podríamos avanzar.

Lima, Mayo de 1996.

ESTUDIO Y DOCUMENTACION DEL TRAJE EN CHILE, DESDE 1750 HASTA 1890

INTRODUCCION

**Isabel Alvarado P.*

Este estudio es parte de un proyecto realizado durante el año 1993 bajo el auspicio del Fondo de Investigaciones Barros Arana. Fue presentado en conjunto con Fanny Espinoza en representación del Departamento Textil del Museo Histórico Nacional.

El tema de la moda en el vestir presenta un amplio campo para la investigación, el cual en el país no ha sido suficientemente explorado. El Museo Histórico Nacional posee una colección de trajes de gran envergadura, que constituye un interesante objeto de estudio. Hay variada iconografía del período a estudiar, además de documentos y bibliografía.

Siendo la historia del vestido una ciencia auxiliar de la Historia, se trataba entonces, de confrontar textos y documentos con imágenes, fechados con la máxima exactitud posible, para establecer puntos de referencia cronológicos precisos que nos permitan estudiar la evolución de las formas.

Considerando estos aspectos, más el beneficio que significaría para el Departamento Textil el poder investigar, analizar y documentar la colección, es que se elaboró un proyecto tendiente a reunir la documentación necesaria para analizar los cambios de vestuario en Chile, tanto masculino como femenino, durante un período determinado, en este caso el comprendido entre 1750 y 1890.

* Conservadora Textil. Museo Histórico Nacional,
Santiago de Chile.

Objetivos del Proyecto

- Realizar un análisis y estudio del vestuario en Chile entre los años 1750 a 1890.
- Generar un cuerpo informativo que permita completar la documentación existente sobre la colección de trajes del Museo.
- Sistematizar la información para que pueda ser utilizada por especialistas de distintas áreas.
- Realizar una guía cronológica con información visual y escrita que sirva para datar trajes y documentos históricos como pinturas, grabados y fotografías, entre otros.

Recopilación de antecedentes

En las diferentes etapas de estudio, se revisaron los objetos de la colección comprendidos en el período seleccionado, escogiendo ejemplos representativos de los principales cambios ocurridos en cada década que mostraran de mejor manera el desarrollo del estilo del vestuario y que reflejaran las diferentes tendencias. De todos ellos se hizo un registro gráfico.

Luego se recopiló información documental tanto gráfica como escrita, la que se procesó junto con la información de la etapa anterior para dar una descripción tipo por cada década del período investigado.

La idea era llegar a la redacción y diagramación de un documento en orden cronológico, teniendo como contenido los resultados de los análisis y estudios realizados.

El objeto central de estudio fue la colección de vestuario del Museo Histórico Nacional, además de documentos, bibliografía e iconografía del período a investigar (Fig.1). Como fuentes de información se recurrió principalmente a la colección de vestuario, fotografías y cuadros del Museo Histórico Nacional, Archivo Nacional, colecciones de cuadros del Museo Nacional de Bellas Artes, Pinacoteca de Concepción, Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, Museo Municipal de Bellas Artes de Viña del Mar, Museo de Bellas Artes de Talca y Museo del Carmen de Maipú, en el cual se revisó además la colección de trajes y accesorios.

Figura 1. Modo de vestir que usaban las chilenas en 1790. Grabado. Expedición de Alejandro Malaspina. Colección Museo Histórico Nacional.



La documentación fotográfica existente cubre sólo la segunda mitad del siglo XIX, y ayuda a mostrar cómo los vestidos lucían cuando fueron usados, y se puede deducir qué estilos eran más populares. Desafortunadamente, no hay nada que rivalice con la fotografía en acuciosidad para la primera mitad del siglo, ya que los pintores de retratos acostumbraban a idealizar y omitir detalles no artísticos, lo que tiende a un conocimiento menos veraz.

Para reunir datos históricos, como relatos de viajeros, dibujos y grabados, consultamos nuestra Memoria de Título (Alvarado y Espinoza 1980) que contiene una recopilación de esta información, de 1750 a 1850.

En cuanto a bibliografía, se buscó información en libros de Historia de Chile y España, Historia del Arte chileno y sudamericano y de vestuario histórico europeo.

ANÁLISIS FORMAL DEL VESTUARIO

El traje, como objeto, cumple ciertas funciones que permanecen invariables a pesar de los cambios que se producen en sus formas y materiales. Estos cambios obedecen a diferentes factores, entre los que destacan: momento histórico, nacionalidad, clase social, costumbres y clima, entre otros, que siempre han estado estrechamente vinculados con el gusto artístico de cada época.

Para observar estos cambios nos dimos un margen temporal de 140 años, constatando que ciertas variaciones de la forma y los materiales se repetían a medida que transcurría el tiempo.

La ubicación, tamaño y desplazamiento de volúmenes determinan las diferentes siluetas en las que también tienen una directa relación los materiales. Durante todos los períodos, la moda ha sido notoriamente influida por las telas que estaban disponibles en la época.

Viendo la relación forma-volumen podemos resumir los cambios en la moda femenina en Europa desde 1750 a 1890, para después comparar con la evolución del vestuario en Chile.

En Europa, a mediados del siglo XVIII, el volumen se concentra en la falda, más exactamente en las caderas, tomando forma de elipse y, hacia

finis del siglo, el volumen de la falda disminuye en tamaño y se ubica en caderas y espalda. En 1790, disminuye aun más el volumen de la falda y se destaca la parte alta del traje.

Con la Revolución Francesa aparece el estilo neoclásico (inspirado en la antigüedad grecorromana), sin volúmenes exagerados, produciéndose una silueta muy esbelta. Hacia 1825 vuelven los volúmenes concentrándose especialmente en las mangas, las que en 1830 alcanzan su máxima expresión (Fig.2).

A mediados del siglo XIX, disminuye el volumen de las mangas y se desplaza hacia las faldas, en un principio redondas y después ovaladas, alcanzando el ruedo su mayor dimensión en 1860. En 1870, el volumen se sigue concentrando en la falda, pero de un modo diferente, ubicándose preferentemente en la espalda. En 1880 la falda

Figura 2. Vestido de seda *moiré* celeste ca.1835. Colección Museo Histórico Nacional.



disminuye considerablemente de volumen en el ruedo, pero éste continúa atrás en la parte alta ("polizón"), desapareciendo hacia fines de siglo, cuando en 1890 otra vez aumentan las mangas, llegando en 1895 a tener un volumen tal, como el que se produjo en 1830. Al finalizar el siglo XIX, se vuelve nuevamente hacia una silueta más estilizada, en la que se destaca un pequeño volumen en el pecho ("pecho de paloma"), el que había empezado a crecer ya en 1880.

Durante todos estos años las faldas se alargaban y se acortaban, la cola independiente del largo de la falda, también aparecía y desaparecía en los trajes, usándose exageradamente larga y con gran cantidad de adornos entre 1865 y 1875.

Los escotes presentaban también distintas posiciones y amplitudes, siendo a veces muy amplios y rebajados, como en el siglo XVIII, o muy cerrados y con cuello alto a fines del siglo XIX. Lo mismo sucedía con las cinturas de los trajes ("talle"), las que subían y bajaban, eran redondas o terminaban en una larga punta. A principios del siglo XIX, se usó el talle muy alto, y en 1880 era muy largo y terminaba en punta.

Para lograr las diferentes formas de silueta se recurrió a todo tipo de artificios, como por ejemplo los miriñaques del siglo XVIII, el vientre falso de 1800, los armados de las mangas de 1830, la crinolina a mediados del siglo XIX, y el polizón de la segunda mitad del siglo XIX. Sin olvidar el *corsé*, que afinaba el talle, y el que sólo desapareció momentáneamente a principios del siglo XIX, por espacio de 20 años aproximadamente.

La variación de los materiales no es tan notoria como la de las formas. En el siglo XVIII, predominaban los materiales pesados (brocados, terciopelos, rasos), luego a principios del siglo XIX, fueron muy livianos (gasas, tules, organdí, batistas), a mediados del siglo XIX se destacan también las telas pesadas, pero también se siguen usando las livianas en pequeña proporción y hacia 1900, vuelven las gasas, encajes y tules.

Podríamos concluir que la variación más notoria del traje femenino, es el cambio radical que se produce alrededor de 1800, cuando cambian no solamente las formas, sino también los materiales, todo lo cual está íntimamente relacionado con los gustos e ideales de la época. Es impor-

tante decir que a partir de entonces, los cambios se sucedieron en una forma más rápida (Fig.3).

En cuanto al vestuario masculino, durante el siglo XVIII consistía en tres prendas fundamentales: saco, chaleco y calzón. Los materiales empleados para el *habito* o casacón eran seda, terciopelo o lanas. Los chalecos eran de brocado o bordados. Los grandes sacos o sobretodos estaban terminados por un cuello chato y puños muy amplios. El sombrero característico de este período era el tricorno.

El *frac* o levita (origen del *chaqué*), con faldones sesgados o abiertos, tenía un cuello volcado y bolsillos no visibles. Alrededor de 1780, apareció la levita inglesa, habitualmente abotonada adelante con el chaleco visible por debajo y la camisa de volantes fruncidos en suave batista, asomando por el cuello. Los calzones eran bien ajustados, terminaban por debajo de las rodillas sujetos por medio de hebillas, botones o lazos de cinta. Tanto las medias de seda como las de

Figura 3. Retrato de doña Isidora Zegers, ca.1840. Pastel. Museo del Carmen de Maipú.



algodón, eran comúnmente blancas. Los zapatos de hombre tenían punta cuadrada y sus hebillas cuadradas declinaron en la década del 70, dejando lugar a los cierres de cordón. La última moda eran los escarpines o zapatillas de corte chato y fina suela flexible y también las botas de cuero negro. El tricornio continuó en uso. Luego, con la Revolución Francesa (1789-1795), desapareció la magnificencia del vestir en general. La sencillez del traje masculino llevado actualmente data de esos tiempos. El cambio principal que trajo la Revolución, fue sustituir los calzones o bragas por pantalones largos y la transformación de las medias en calcetines.

También los hombres llevaron una levita con cuello alto doblado y solapas, con un faldón atrás. Sus bragas eran apretadas, descendiendo hacia más abajo de la rodilla. Con la Revolución desaparecieron los zapatos con tacones, hebilla y roseta, permaneciendo una especie de zapatilla suave, sin tacón, atada con cordones lisos. También se usaron botas que solucionaron el problema de usar o no pantalones largos, las que eran de cuero negro blando y con puños doblados. El tricornio desapareció y lo sustituyó el bicornio.

La Revolución Francesa tuvo una vasta repercusión en la sociedad y con la eliminación de las diferencias en el vestir según las clases, los trajes de hombre gradualmente se circunscribieron a un estilo más convencional. En la moda masculina los ingleses asumieron la supremacía en el gusto y el diseño, manteniendo su posición por muchos años. Un señalado cambio en la ropa de hombre consistió en la fabricación de telas en tonos oscuros castaño, azul y verde y en el empleo del cuero, en lugar de las sedas y terciopelos de colores tenues. Entre 1830 y 1840, quedaron definitivamente establecidos los pantalones, la levita, el sombrero de copa y el gabán, cuyas variaciones consistían sólo en detalles. La influencia inglesa se mantuvo en la moda masculina.

En el vestuario masculino del siglo XIX se puede observar claramente que el diseño cambia en detalles, no en su totalidad. A diferencia del siglo XVIII, cuando los cambios en el vestuario femenino y masculino afectaban el traje con más o menos el mismo impacto, durante el siglo pasado los cambios masculinos no iban más allá de una solapa más ancha o más angosta, dos, tres o cuatro botones, o la amplitud de las piernas de

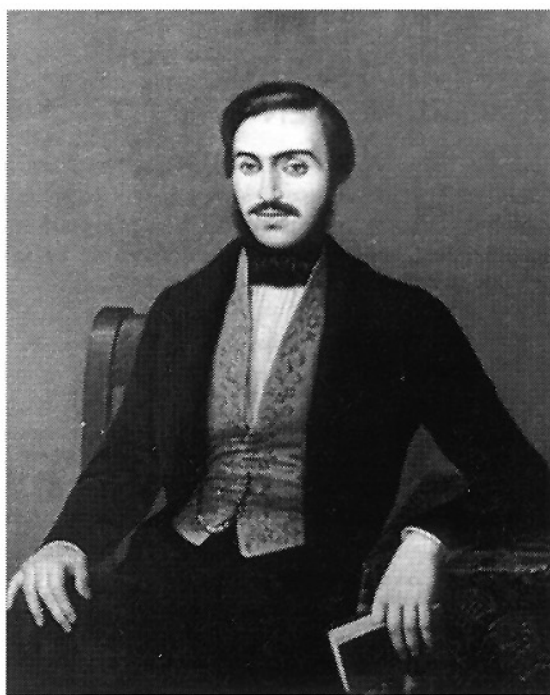
los pantalones, a diferencia de la indumentaria femenina que varió constantemente su forma (Fig.4).

Desde la Revolución Industrial en adelante, surgieron los más variados estilos del vestido y se consideraron además

"...los factores de etiqueta tales como concordancia con la ocasión, la estación, la hora del día, vestido para campo o ciudad, ya sea vestimenta formal, semi-formal o informal." (Hamilton Hill y Bucknell 1994).

En las modas del siglo XIX, se pueden descubrir algunas características reminiscentes de épocas anteriores, lo que no significa que la moda se repita. Puede que las condiciones psicológicas y económicas de un período tengan un parecido a aquellas ocurridas en otro, de modo que sus modas pueden presentar características similares, pero cada una tendrá sus huellas distintivas. Obviamente, las experiencias pueden ser similares, pero nunca pueden ser idénticas, de modo que las modas que simbolizan un período nunca pueden ser iguales a las de otro.

Figura 4. Retrato de don Francisco Bello Bowlen, ca.1843. Oleo de Carlos Morelli. Colección Museo Histórico Nacional.



AVANCES TECNOLÓGICOS

Hubo grandes avances técnicos en el siglo pasado. Entre ellos, uno de los más notables fué la invención de la máquina de coser en 1825 por B. Thimmonier, luego perfeccionada en 1846 por Elías Howe y retocada por Isaac Merrit Singer, quién la lanzó al mercado mundial en 1851. La máquina de coser introdujo una concepción nueva en el vestir, que es la producción masiva, sin embargo, por muchos años después de su aparición la costura a mano fue comúnmente empleada.

Otros descubrimientos fueron el método para tratar la superficie de la goma en 1836, por Charles Goodyear, haciéndose común el elástico en la vestimenta, y el telar mecánico de tejidos según diseños, inventado en 1837 por Joseph Marie Jacquard, quién también ideó una máquina para hacer redes floreadas parecidas al encaje hecho a mano.

En el siglo XIX se introdujeron los sistemas de modelaje. Los creadores de estos patrones contribuyeron a la democratización en el vestir:

"...Cerca de 1862 las primeras tinturas de anilina entraron en uso, y desde ese año en adelante un sinnúmero de nuevos tintes químicos fueron puestos en el mercado, produciéndose una gran variedad de nuevos materiales coloreados" (Cunnington 1990).

EL VESTUARIO EN CHILE

Durante el siglo XVIII, el traje usado por los chilenos era diferente al traje europeo, especialmente el femenino. Este vestuario aparentemente inspirado en el europeo, tenía varias modificaciones locales.

"Las mujeres se guiaban por la moda de Lima, exótica y original. Sorprendió ella a los viajeros que dejan minuciosas descripciones de ese atavío (...) Aún en fuerza de ese ingenio lleno de minuciosas inventivas que es peculiar de las chilenas y más especialmente de las hijas de Santiago, llegaron éstas a crearse una moda propia y un género especial en sus vestidos, que sólo la influencia de París ha podido adulterar años más tarde" (Eyzaguirre 1965).

La indumentaria masculina seguía más de cerca la moda europea, agregando el uso del poncho. Esto lo podemos ver en los grabados de época

y a través de las descripciones de viajeros. Los retratos de este período eran principalmente de origen religioso, salvo excepciones.

Con el contrabando a fines del siglo XVIII, desapareció la escasez de mercaderías europeas. El mercado chileno-peruano se llenó de productos asiáticos, desde la creación de la Compañía de Filipinas en 1785.

A principios del siglo XIX, con la Independencia de Chile, termina el monopolio español y comienzan a llegar al país las modas francesas que fueron adoptadas tanto por hombres como por mujeres. Esto se puede apreciar en cuadros y grabados de la época y también en las detalladas descripciones de los viajeros de distintas nacionalidades que visitaron el país en esa época.

Hacia 1810, comenzó a introducirse entre las damas el uso de la moda francesa posterior a la Revolución. Luego alrededor de 1820, se vió la influencia del estilo Imperio en los trajes de las chilenas, los vestidos llevaban el talle bastante alto, marcado bajo el busto con cintas y cortes,

Figura 5. Fotografía de dama, ca.1895. Archivo Iconográfico, Museo Histórico Nacional.



la falda caía en pliegues amplios hasta el tobillo y algunos trajes tenían pequeñas colas.

El vestuario masculino en Chile no sufrió grandes cambios en el paso del siglo XVIII al XIX. Las innovaciones producidas no se vinieron a notar hasta más o menos el período de la abdicación de O'Higgins. El cambio de vestuario fue notorio alrededor de 1820, cuando se generalizó el uso de pantalones largos. En esa época comenzó a tomar cuerpo la admiración por las sociedades europeas, especialmente las de Francia e Inglaterra, a través de los viajeros que visitaban Chile o que se establecían en nuestro país.

Alrededor de 1840, con el desarrollo del puerto de Valparaíso y la llegada de comerciantes extranjeros, se activaron las transacciones comerciales y fue mayor la cantidad de telas, adornos y accesorios llegados al país. En los trajes, cuadros y desde mediados de siglo en fotografías de la época, podemos ver que en Chile se usaban las mismas telas y diseños que en Europa, lo que también se apreciaba en los accesorios del vestuario.

A fines del siglo XIX, Chile se había convertido en un país muy próspero, las damas elegantes se vestían igual que las de París. En ese tiempo se habían instalado modistas y sastres que confeccionaban los trajes con telas traídas de Europa o de países orientales, obteniendo los diseños de las revistas de moda de la época (Fig.5).



Figura 6. Dibujo de la ficha de un vestido, ca.1876. Colección Museo Histórico Nacional.

CONCLUSIONES

Se puede concluir que, durante gran parte del siglo XIX la influencia extranjera en la moda fue muy marcada en nuestro país.

A pesar del escaso tiempo disponible para la ejecución del proyecto, pudimos recopilar una gran cantidad de información tanto gráfica como escrita. Sin embargo, sólo alcanzamos a trazar las primeras ideas de cómo sería el formato y contenido del cuerpo informativo mencionado en los objetivos. También se inició la elaboración de fichas de los trajes de la colección del Museo Histórico Nacional y un glosario de prendas y telas (Fig.6).

En todo caso, ya tenemos lo necesario para confrontar, completar y entamar la información recopilada, para luego sistematizarla y obtener un documento de consulta.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARADO, I. Y F. ESPINOZA
1980 *Vestuario chileno del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX*. Proyecto de Título, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Diseño, Santiago.
- CUNNINGTON, C. W.
1990 *English Women's Clothing in the Nineteenth Century*. New York: Dover Publication Inc.
- EYZAGUIRRE, J.
1965 *Historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Zig - Zag.
- HAMILTON HILL, M.Y P. BUCKNELL
1994 *The Evolution of Fashion. Pattern and Cut from 1066 to 1930*. London - New York: BT Batsford & Drama Book Publishers.

CONSERVACION Y RESTAURACION DEL VESTUARIO Y ORNAMENTOS RELIGIOSOS DEL PADRE ALBERTO HURTADO sj.

**Fanny Espinoza M.*

**Carmen Pizarro P.*

INTRODUCCION

Con motivo de la beatificación del Padre Alberto Hurtado, en Julio de 1994 se procedió a exhumar sus restos, encontrándose junto a ellos diversos objetos de metal, madera y textil, los que durante casi cuarenta años habían sufrido, entre otros factores, la acción de la humedad. El Hogar de Cristo, a través de su capellán, nos encomendó la delicada responsabilidad de conservar estos objetos de gran valor histórico y espiritual. El trabajo incluyó específicamente la conservación y restauración de los objetos de material textil como: manípulo, estola, zapatos de descanso y calcetines que pertenecieron al sacerdote jesuita. También se efectuó un proceso de limpieza en la sotana y algunos huesos, que posteriormente fueron empleados como reliquias. Este artículo da a conocer el proceso de conservación al que estas piezas fueron sometidas.

Biografía

El Padre Alberto Hurtado Cruchaga, sacerdote jesuita, nació en Viña del Mar el 22 de Enero de 1901, estudió en el colegio San Ignacio destacándose por su intensa vida espiritual. Estudió Derecho, ingresando posteriormente al Noviciado de la Compañía de Jesús. En 1933 es ordenado sacerdote. Dedicó su vida a la labor social y al servicio religioso, siendo sus obras más importantes: la creación del Hogar de Cristo (institución de beneficencia dedicada a acoger a los más pobres), la organización de la ASICH (Acción Sindical Chilena), la publicación de numerosos libros y de la revista "Mensaje", entre otras.

* Conservadoras Textiles. Museo Histórico Nacional,
Santiago de Chile.

Tras una larga y dolorosa enfermedad, muere el 18 de Agosto de 1952. Actualmente se encuentra beatificado, y en proceso de canonización.

ANTECEDENTES PRELIMINARES

A mediados del año 1994 y ya próximos a la fecha de beatificación del Padre Alberto Hurtado, fue necesario exhumar su cuerpo para extraer algunos restos óseos requeridos por el Vaticano en el proceso de beatificación como reliquia *ex ossibus*. Al momento de abrir la tumba, se pudo observar que lamentablemente ésta había sido afectada por filtraciones de agua que durante los inviernos la inundaban. Estas habrían provocado variados e irreversibles deterioros tanto en los objetos de material textil, como en aquellos de metal y madera encontrados junto a los restos.

Todos los objetos, incluidos los huesos, fueron depositados en bolsas plásticas grandes y llevados a una oficina de la sede central del Hogar de Cristo, ubicada al lado de la tumba. Para poder recuperar lo que se sacó y viendo que había una gran cantidad de material textil y algunos objetos de metal, recurrieron a conservadores especializados en estos materiales, para que se hicieran cargo de los objetos. Suponemos que por el impacto que podría causar la noticia de la exhumación y el riesgo que las piezas podrían correr, en un principio todo se hizo con mucha discreción. Por estar además en proceso de beatificación, sus objetos no podían ser trasladados a otro lugar, motivo por el cual tuvimos que trabajar en el Hogar de Cristo.

PROCEDIMIENTO

Para realizar la labor de rescate, se adecuó la oficina del Padre Renato Poblete, Capellán del Hogar de Cristo, donde se instalaron mesones de trabajo, usando también los muebles que allí había. Este taller improvisado se implementó con instrumental y materiales de restauración y conservación como lupas con luz, pinzas, bisturí, pinceles, brochas, papel sin ácido, cuenta-hilos, tijeras, aspiradora de succión suave, entre otros.

Las piezas consistían en los restos del sacerdote, su vestuario religioso y objetos de uso personal como una cruz y una medalla, lo que recibimos en una bolsa de plástico negro, estando mezcla-

dos huesos, textiles, metales y otros, con grandes cantidades de barro y musgo, por lo que la primera impresión que tuvimos fue impactante.

Inmediatamente comenzamos la labor de conservación abriendo la bolsa y dejando que todo se ventilara a temperatura ambiente. La siguiente medida básica de conservación fue el cambio de los plásticos por papel, para evitar el desarrollo de microorganismos.

El próximo paso fue separar los objetos, o lo que quedaba de ellos, por materia prima, así empezamos a apartar los textiles de los huesos y de los trozos de madera y de metal. Una vez separados y estando los textiles todavía húmedos, se intentó estirarlos para que se secaran en forma plana, ya que al estar con barro y evaporarse el agua quedaban rígidos y doblados. Al estar ya casi todo seco, iniciamos la labor de limpieza mecánica con pinceles y brochas suaves, tratando de identificar antes cada pieza textil. La mayoría de ellos eran de tela negra y había muchos trozos de metal como *rapacejos* (ref. Glosario) que estaban corroídos. A la vez, fuimos analizando las fibras que encontrábamos, identificando: lana, seda y algodón. También había unos botones de concheperla y se identificó como cobre el metal de los rapacejos, por la corrosión verde que presentaba.

Después de la primera limpieza o limpieza superficial, se realizó la identificación de las piezas. Encontramos un par de calcetines, unos zapatos de descanso, un pequeño trozo de algodón blanco que después descubrimos era un fragmento de *bolillo* que pertenecía al *roquete*, trozos de seda morada con hilos metálicos (especie de brocado) que pertenecían al *manípulo* y a la *estola* (ref. Glosario). Junto a todo esto había muchos trozos de diferentes tamaños de tela negra correspondientes a la sotana.

Para poder armar la sotana y lograr reconocer todas las piezas de distintos materiales y colores, tuvimos que documentarnos sobre el vestuario eclesiástico que usaban los sacerdotes en la época en que murió el Padre Hurtado. Afortunadamente, con motivo de su beatificación, aparecieron muchas publicaciones con fotos de su vida, como también de su funeral (Anónimo 1995, Ganderats 1994). Así pudimos descubrir que el fragmento de *bolillo* blanco era parte del roquete con el que fue enterrado.

Como había muchos trozos de tela de lana negra que pertenecían a la sotana, fue fácil armarla. Logramos recuperar la espalda casi completa, las mangas, una parte del delantero izquierdo y el cuello con el bebedero de este mismo lado, donde se ubicaban los ojales. La mayoría de las piezas estaban descosidas, ya que el hilo de las costuras, de algodón negro, estaba totalmente desintegrado debido a las condiciones en que se encontraba. La tela de la sotana, de lana muy resistente, presentaba en varias partes costras de barro y en algunos sectores unas especies de líquenes que estaban totalmente adheridos a la tela. A la vez, hubo aparición de microorganismos (hongos) por la humedad que contenían las piezas y que no podían ser secadas con golpes de calor, sino que a temperatura ambiente para evitar el resecamiento de las fibras. Estos hongos se trataron con pincel y aspiradora, poniendo la parte afectada hacia arriba, de tal manera que se ventilara y se secara.

Una vez hecha la limpieza mecánica con pincel, brocha suave y en algunos sectores con ayuda de bisturí, para quitar las costras de barro adheridas al textil, se procedió a hacer una prueba de lavado con un pequeño trozo de sotana. Este se aspiró y se dibujó una muestra de su forma y tamaño en polietileno transparente. Luego se puso sobre un *melinex* y se sumergió en agua desmineralizada. Al salir una gran cantidad de suciedad y tierra, se cambió el agua y se le agregó un detergente neutro, en este caso Orvus, y continuó saliendo suciedad. Se realizaron sucesivos enjuagues hasta que el agua salió clara. Todo el proceso se realizó con agua desmineralizada. La pieza por su delicado estado siempre estuvo sobre un *melinex*, evitando así su manipulación durante el desarrollo del lavado.

Para el secado se puso sobre una malla, se ordenó la urdimbre y la trama y verificamos su forma ayudándonos con el dibujo que se había hecho antes del lavado, se puso un ventilador en el lugar para que circulara aire y así se secara. También se absorbió el exceso de agua con papel celulosa. En el momento en que aún estaba húmedo nos ayudamos con pinzas para retirar restos de barro que todavía quedaban en el textil. El lavado contribuyó a sacar gran cantidad de suciedad y barro, pero a la vez las fibras se resecaron levemente.

Con el resto de las prendas se decidió continuar con una limpieza mecánica profunda. Luego, algunas piezas fueron retiradas para hacer reliquias, por esto quedaron sólo algunas para su

posterior conservación y restauración. Entre éstas: los calcetines, los zapatos de descanso, la estola, el manípulo y una manga de la sotana.

Los calcetines y los zapatos de descanso eran los que en mejor estado se encontraban. La estola y el manípulo estaban en muy malas condiciones debido a que la seda es más frágil. Estas últimas tenían adornos de hilo metálico y la estola tenía además hilos metálicos en su tejido, combinación que favoreció el deterioro considerando el ambiente en que se encontraban. La manga de la sotana sólo recibió como tratamiento una limpieza mecánica profunda y se guardó estirada entre papeles libres de ácido.

TRATAMIENTOS

Para la realización de las intervenciones de restauración se consultó bibliografía especializada que nos aportó importantes datos sobre el tratamiento de los otros materiales que se encontraban junto a los textiles, y también acerca de distintas puntadas usadas en restauración de tejidos que podían aplicarse en este caso (Flury-Lemberg 1988, Baroja de Caro 1933, Gómez de Chávez y Botero 1991).

Calcetines: Los calcetines (tenían impreso: 100 % lana y número 11 ^{1/2}) eran de tejido tubular, acanalado, de color gris oscuro. Se encontraban en muy buen estado, presentando algunos orificios y aberturas con pérdida de material. A la vez tenían adherido a la lana, barro y unas especies de líquenes (Fig. 1). Después de aspirarlos y como estaban resistentes, decidimos lavarlos.

Este proceso se realizó en agua desmineralizada con detergente neutro. Para el secado se pusieron sobre una malla, secándose al aire libre. Como el tejido es tubular, se introdujo papel celulosa en el interior de los calcetines para que no se marcara el dobléz y, por otra parte, absorbiera el exceso de agua. Ya secos, se comenzó la labor de restauración que consistió en poner refuerzos puntuales en los orificios y el talón ya que las fibras en ese lugar estaban débiles. Los materiales usados fueron *crepelina* (ref. Glosario) e hilo de seda en el tono. Fue imposible retirar los "líquenes" (Fig 2).

Zapatos de descanso: Estos estaban compuestos de diferentes materiales: parte superior y planta de lana y suela de cuero. La parte supe-



Figura 1. Calcetín con líquenes y barro antes del tratamiento de conservación.



Figura 2. Calcetines restaurados.



Figura 3. Zapatos de descanso antes de la restauración.

Figura 4. Zapatos de descanso después del tratamiento de conservación.



rior era tejida a *crochet* con lana de color negro, y estaba unida a la planta y a la suela con una costura con hilo de lana delgado. La planta era de fieltro de lana café, cosida y pegada a la suela de cuero negro. Al principio, la suela estaba unida a la parte superior, pero a medida que se fueron retirando las costras de barro, se vio que del hilo de costura sólo quedaban restos, encontrándose totalmente separados de la parte superior de la suela (Fig. 3).

El tratamiento que se le hizo fue: limpieza mecánica con pincel, aspiradora, pinzas y uso de bisturí en la suela de cuero. Una vez que estaban separadas las partes del zapato se trató de volver al plano la suela, utilizando pesas. La parte superior tejida tenía un forro de paño de lana café que estaba descosido, faltando algunas partes. Estas se limpiaron, estiraron y volvieron a unirse al tejido con puntadas con hilo de algodón. Lo mismo se hizo con la parte tejida, que una vez limpia se volvió a unir a la planta de fieltro, con hilo de algodón negro (Fig. 4). Al sacar el barro y la tierra, la parte tejida se puso mucho más flexible.

Estola y manípulo: Para la restauración de estos objetos se realizó paralelamente una investigación del vestuario litúrgico, con el fin de tener la mayor cantidad de datos sobre la forma, color y dimensiones de los originales, ya que éstos se encontraban en muy mal estado de conservación. La información se recogió de diversas fuentes, como bibliografía (Aguilar 1992), consulta a personas conocedoras del tema y visita a la sacristía de la Iglesia del Colegio San Ignacio de Alonso Ovalle. De esta última fuente, se consiguió revisar gran cantidad de prendas contemporáneas a las del Padre Hurtado y de similares características, lográndose de esta forma recopilar numerosa información útil para el desarrollo de nuestro trabajo.

El manípulo se encontraba en muy mal estado de conservación, ya que su materialidad era muy frágil, y a la vez tenía en los bordes aplicaciones de hilo metálico. Se conservaban sólo los extremos de forma trapezoidal, habiendo desaparecido la parte central que los unía (Fig. 5). Lo primero que se hizo fue una limpieza mecánica con pinceles y aspiradora muy suave. La seda estaba adherida a un forro de *chintz* de algodón, por lo que fue necesario separarlos.

Para poder estirar el manípulo, se decidió sumergirlo en agua desmineralizada puesto sobre

un *melinex* para no manipular el objeto, ya que al estar mojado aumenta la fragilidad de la seda (Fig. 6). Para retirar el agua, se puso sobre una malla con papel absorbente y se dejó secar a temperatura ambiente, lo más estirado posible, ordenando la urdimbre y la trama. El manípulo llevaba una aplicación de huincha de hilo metálico plateado en todo el borde y una cruz en el centro. De esta huincha se lograron recuperar unas partes, como también la cruz central, las que se limpiaron con un pincel suave y un poco de humedad, poniendo bajo la huincha un papel secante de tal manera, que el barro depositado entre los hilos metálicos fuera absorbido por éste.

Para conservar el manípulo se puso sobre una tela de soporte, se afirmó con puntada de apoyo con hilo de seda y *couching* en los lugares que lo requerían. Luego, se puso la huincha metálica y la cruz central, sujetándolas también con hilo de seda. Para poder armar nuevamente el manípulo, se investigó su tamaño, examinando otros manípulos de la época. Así logramos reconstituirlo, pero dejando en evidencia la parte antigua y la nueva.

Estola: En general, la estola y el manípulo eran un conjunto, del mismo material, color y adornos semejantes, por lo que el tratamiento de conservación realizado con la estola es bastante similar al del manípulo, ya que también era de seda (sólo se diferenciaba del anterior en que la seda era tejida con hilo metálico), con adornos y aplicaciones de huinchas de hilo metálico. Se conservaban, al igual que en el manípulo, sólo los extremos de la estola, pero en este caso permanecía en uno de ellos sólo la huincha del borde (Fig. 7). Después de la limpieza mecánica se humedeció con agua desmineralizada para remover el barro que todavía permanecía en la tela, y con papel absorbente se ayudó a extraerlo. En este momento, mediante pinzas, logramos ordenar algunos hilos metálicos del tejido que estaban desorganizados y doblados, a la vez que se aprovechó para estirar y ordenar los hilos de la urdimbre de seda que estaban sueltos, ya que la trama de metal había desaparecido.

Además de la seda, la estola estaba compuesta por una entretela y un forro, restos de los cuales quedaban en los bordes del fragmento. Esto lo pudimos comprobar al encontrar una estola de la época en que falleció el Padre Hurtado, con el mismo diseño de la huincha metálica, lo que nos sirvió para ver el tamaño, forma y diseño de la pieza.

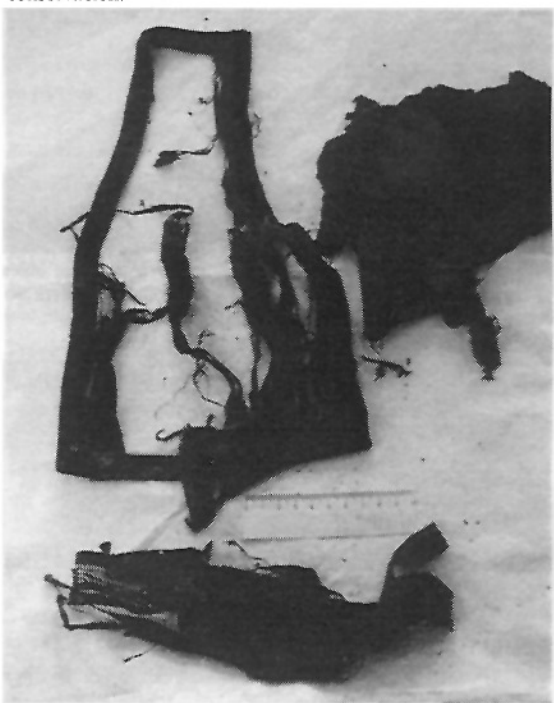


Figura 5. Manípulo como se encontraba antes del tratamiento.



Figura 6. Proceso de lavado del manípulo.

Figura 7. Estola, uno de sus extremos antes del tratamiento de conservación.



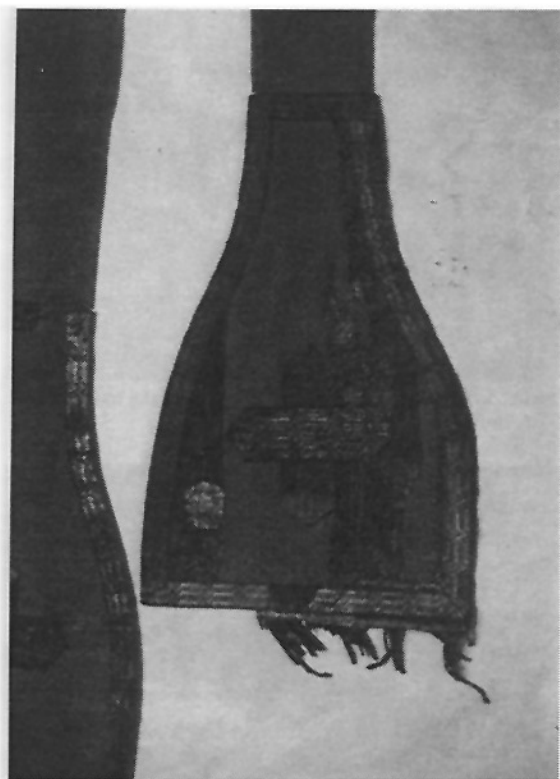


Figura 8. Uno de los extremos de la estola restaurado.

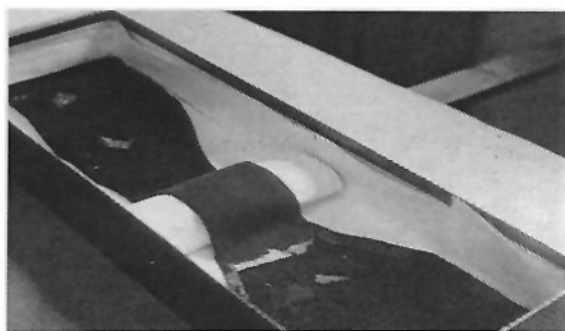
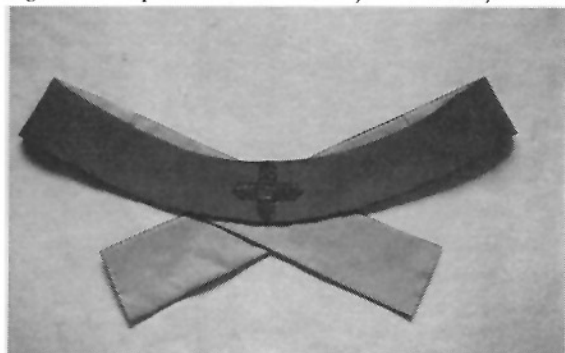


Figura 9. Parte reconstruida de la estola en cuyo centro se ubica la cruz original.

Figura 10. Manípulo restaurado en su caja de almacenaje.



Al igual que el manípulo, la estola llevaba una cruz de hilo metálico en el centro de cada extremo, las que se lograron recuperar, como también la cruz que llevaba en el centro de la parte angosta, a la altura del cuello. Todas estas aplicaciones se limpiaron con un pincel y con humedad, poniendo debajo un papel absorbente, donde se depositaba la suciedad y el barro acumulado entre los hilos.

Se puso una tela de soporte con la forma de la estola y se sujetó lo que quedaba del original con *couching* e hilo de seda, poniendo la cruz que iba aplicada en el centro. De uno de los extremos de la estola sólo se conservaba la huincha de hilo metálico y la cruz, los que también se fijaron con hilo de seda (Fig. 8).

Ya que las piezas recuperadas serían exhibidas, y de la estola sólo se conservaron los extremos, se decidió completar la imagen construyendo la parte que faltaba, utilizando como modelo una estola antigua. Para esto, la misma tela usada como soporte, se cortó según el modelo, se forró y sobre ésta se puso en el centro la cruz original que llevaba la estola en ese lugar, que se logró recuperar (Fig. 9). Esta parte quedó totalmente separada de los extremos, pero permite exhibir la estola como una pieza completa.

Evaluación del método de restauración utilizado

El proceso de lavado y humedecimiento que se llevó a cabo en algunas piezas fue necesario para asegurar su futura conservación, ya que fue una forma de retirar la mayor cantidad de suciedad y barro, a la vez que permitió estirar especialmente los objetos de seda.

Todos los tratamientos de restauración realizados son reversibles y hechos con materiales apropiados para los objetos.

Los tratamientos fueron ejecutados con éxito a pesar de que se llevaron a cabo en un lugar adaptado como laboratorio, con la mínima cantidad de instrumentos y materiales y, a veces, improvisando bases de sustento y/o de lavado.

GUARDADO

Tras la restauración de los textiles fue necesario implementar un sistema de guardado que permitiera su conservación en el futuro y que además,

facilitara la manipulación por parte de personas no expertas. Para esto se compraron cajas de cartón común, de tamaño apropiado para cada objeto, que evitara el aplastamiento de las piezas volumétricas y permitiera realizar la menor cantidad de pliegues en las planas. Estas cajas fueron recubiertas internamente con *Tyvek* T. 14 (ref. Glosario), para aislar la acidez del cartón. Los objetos tridimensionales fueron rellenos según su forma con papel suave libre de ácido, y envueltos en este mismo; a aquellos planos que debían plegarse, se les puso un acolchado de este papel en los puntos de pliegue para evitar el quiebre de las fibras (Fig. 10), y luego se cubrieron con el mismo papel. Los pequeños fragmentos que se encontraban aislados y que posteriormente serían destinados a reliquias, fueron depositados en sobres de papel, especificándose en el exterior a que correspondían.

CONCLUSIONES

El trabajo realizado significó una importante labor de rescate de textiles, tanto por los objetos en sí, como por lo novedoso de la experiencia, pues se trataba de textiles con deterioros distintos a los que comúnmente vemos.

Por otra parte, nos enfrentamos a una situación muy diferente, ya que son objetos que pertenecieron a una persona que se encuentra en camino de ser declarado santo, por lo que se trata de piezas con un valor histórico y espiritual muy profundo para nuestra sociedad.

El carácter de reliquia religiosa de los objetos significó a veces una cierta dificultad, ya que nos puso en ocasiones, en el conflicto de equilibrar los intereses religiosos y los del conservador. Fue importante respetar y comprender la decisión de los jesuitas de llevarse y fraccionar algunas prendas para reliquias, dado que el Padre Hurtado tiene muchos devotos, para quienes tienen un gran significado cualquier fragmento de tela que le hubiera pertenecido. A pesar de esto, como conservadoras habríamos recuperado, por ejemplo, la sotana que se encontraba en regular estado de conservación, completando la prenda en su totalidad. Situaciones como ésta nos obligaron a replantearnos los criterios aplicables de conservación.

En lo personal, significó una experiencia única, espiritualmente muy valiosa y formativa, princi-

palmente por las características de los objetos y las condiciones en que se trabajó, destacándose que con pocos recursos se pudo lograr mucho.

GLOSARIO

Bolillos, encaje de. Tipo de encaje fabricado sobre un patrón, sujeto en una almohadilla en donde hilos pendientes van cruzándose y formando dibujos con calados que se sujetan con alfileres.

Couching. Puntada de apoyo usada en restauración de textiles para sujetar hilos sueltos y reforzar áreas dañadas a una tela de soporte.

Crepelina. Gasa de seda muy fina usada en restauración de textiles.

Estola. Ornamento sagrado, en general es una banda larga de seda, que se pone en el cuello, cuyos extremos cuelgan por delante y cambia de color según el calendario eclesiástico. Lleva una cruz en el centro y, en los extremos se decoraba con bordados, flecos y borlas.

Manípulo. Ornamento sagrado, de la misma hechura de la estola, pero más corto, que por medio de un fijador se sujetaba al antebrazo izquierdo sobre la manga del alba. Tiene una cruz en el medio y en los extremos.

Melinex. Película de poliéster transparente usado en conservación. También llamado Mylar (Du Pont).

Rapacejos. Alma de hilo, cáñamo o algodón sobre la cuál se forman los cordoncillos de los flecos.

Roquete. Túnica de lino o algodón blanco, de mangas largas que usan los sacerdotes sobre la sotana, es corta y lleva encajes hasta casi la mitad, en todo el ruedo.

Sotana. Hábito que usan los eclesiásticos con abotonadura de arriba a abajo y ceñido con una faja a la cintura.

Tyvek. Polietileno delgado de color blanco que puede ser del tipo tela o papel, usado en conservación, especialmente para aislar y cubrir los objetos.

BIBLIOGRAFIA

- ANÓNIMO
1995 *Manual del Peregrino*, Itinerario de la Causa de Beatificación, Padre Alberto Hurtado, libro de viaje.

- AGUILAR, J.
1992 *Vestuario para Dios*, Catálogo de exhibición. Santa Fe de Bogotá: Museo de Arte Religioso.
- BAROJA DE CARO, C.
1933 *El encaje en España*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor S.A.
- FLURY-LEMBERG, M.
1988 *Textil conservation and research*. Abegg-Stiftung Bern.
- GANDERATS, L. A.
1994 *Padre Hurtado: El libro de sus misterios*. Santiago: Editorial Fundación de Beneficencia Hogar de Cristo.
- GÓMEZ DE CHÁVEZ, M. I. y M. BOTERO DE ANGEL
1991 *Bienes culturales muebles, manual para inventario*. Santa Fe de Bogotá: Centro Nacional de Restauración, Colcultura.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a las personas del Hogar de Cristo, por su buena disposición y colaboración, especialmente al Padre Renato Poblete y a la señora Angélica Mackenna.

RECURSOS Y PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS EN EL UNIVERSO TEXTIL MAPUCHE: UNA ESTÉTICA PARA EL ADORNO

**Margarita Alvarado P.*

En nuestra compleja y variada tradición textil precolombina, así como en las comunidades donde aún sobrevive el tejido, esta actividad se destaca fundamentalmente, por constituir uno de los ámbitos privilegiados donde se reproducen valores culturales y estéticos específicos. La prenda textil se establece así en un medio artístico válido e imprescindible para representar un espacio e identidad cultural, pasando a formar parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas que hacen posible la vigencia de una cultura determinada.¹

La actividad textil en el mundo mapuche² no escapa a esta afirmación. Su presencia, largamente asentada en el tiempo, como lo demuestran algunos hallazgos arqueológicos, revela la permanencia de tradiciones que implican el desarrollo, manejo y conocimiento de procedimientos y estrategias creativas muy específicas.³ Estos procedimientos y conocimientos se articulan a través de un proceso productivo que abarca el tratamiento de la sustancia, las técnicas de manufactura y las formas de diseño, generando modalidades expresivas de particulares características, cuyo fin principal es producir un artefacto que represente y contenga los códigos estéticos y simbólicos propios de la cultura mapuche.

En este trabajo intentaremos reflexionar acerca de dichas modalidades expresivas describiendo y analizando tres procedimientos específicos: *ñimin*, *trarün*, *wirin*⁴, que utilizan las tejedoras mapuche, para la construcción signica de sus textiles. Veremos cómo se producen y cómo, siendo parte de un lenguaje expresivo, se cons-

*Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica.
Santiago.

tituyen en códigos sociales, estéticos y étnicos, cargando las diferentes prendas textiles de una particular densidad simbólica y convirtiéndola en una manifestación privilegiada, especialmente como adorno: "*Makuñ* elegante, no todo el mundo lleva manta con dibujo, ...prenda de vestir elegante para algo bonito". (Testimonio tejedora de Villarica, Nov.1987)

EL TEXTIL EN SU ACEPCION DE ARTEFACTO-ADORNO PARA VESTIR

Para entender cómo se generan y operan las modalidades expresivas señaladas es necesario fijar las acepciones, es decir los sentidos, ya sea sociales, simbólicos o estéticos, que adquiere una prenda tejida.⁵ Esta delimitación de los "sentidos" que presenta un textil en el contexto de una cultura determinada, es indispensable para comprender cómo se modulan las dinámicas creativas y productivas en relación con algunos procedimientos expresivos específicos y, cómo estos se conjugan con el peso de la tradición textil mapuche. Por otra parte, siendo múltiples las acepciones que puede asumir el textil, la delimitación de algunas de ellas permite determinar los niveles o los momentos en que la tejedora produce determinados cambios y modificaciones de importancia fundamental en el proceso productivo para que la prenda adquiera sus características principales (Alvarado 1996).

La primera de estas acepciones es el textil definido como "artefacto". Se utiliza aquí el término "artefacto: obra mecánica hecha según arte" (Diccionario Ideológico 1959), porque permite acotar de manera eficaz el sentido que adquiere el textil en el mundo mapuche. Una "obra mecánica" requiere de un proceso productivo que articule principios operativos específicos, a través de la manipulación de una materia -la fibra textil-; y de mecanismos y procedimientos técnicos como el hilado, urdido y tejido. Pero estos procedimientos no sólo persiguen resolver problemas tecnológicos, si no que tienen como fin principal producir determinados efectos estéticos, y por lo tanto son elaborados "según arte", es decir según el conocimiento y sabiduría que posee la especialista. Es en este oficio de tejedora mapuche, *düwekafe*, donde mejor se manifiesta la relación entre la intención y la realización que un artista tiene en cuanto a su creación. La actividad textil, al estar constituida por pasos

como el hilado, el urdido y el tejido, implica una cadena de esfuerzos y decisiones, cargadas de intención, que tendrán su repercusión y realización en el cambio de una materia promisoriamente flexible a un artefacto textil.

El especial esfuerzo creativo y tecnológico que implica la producción de este artefacto, se comprende al entender una segunda acepción del textil: "adorno". El textil mapuche es básica y principalmente adorno, porque ha sido creado y tejido para producir un efecto de "excelencia o circunstancia favorable" (Diccionario Ideológico 1959). La creación estética propia del textil implica un artefacto concebido y producido para la ostentación y el lujo, que combina armónicamente el deseo de "agradar a los demás" con la necesidad de "distinguirnos de los otros" (Simmel 1939). Esta aparente contradicción propia del adorno -destaca al portador, comunicándole un sentimiento de satisfacción, que se expresa en la admiración que despierta en los demás como persona adornada- tiene una acabada expresión en el textil, el cual se constituye así en artefacto de lujo que cubre un soporte, desplegando alrededor de este una aureola de resplandores materializados en una indumentaria especial. Si bien no todo textil es de lujo hay ámbitos donde especialmente se realiza esta cualidad de este tipo de prendas. Antiguamente, como lo demuestra el hallazgo de Alboyanco 8 (Brugnoli y Hoces de la Guarda 1997), los grupos que habitaban en la vertiente oriental de la cordillera de la costa, en las cercanías de la ciudad de Angol, adornaban especialmente a sus muertos vistiéndolos y cubriéndolos con diferentes prendas textiles en una reiteración opulenta de texturas, colores y símbolos. En la actualidad, los protocolos rituales del *nguillatun* o del *palin*, reclaman un especial despliegue de magnificencia textil. Se actualizan entonces, principalmente a través de la vestimenta de hombres y mujeres mapuche, prendas textiles concebidas con particular sofisticación y delicadeza, sólo exhibidas para el colectivo en estas especiales ocasiones como adornos con evidentes implicancias emblemáticas.

Una tercera acepción para el textil mapuche es en relación a su función de cubrir. Es artefacto-adorno que permite y hace posible vestir, es decir "guarnecer o cubrir una cosa con otra para defensa o adorno" (Diccionario Ideológico 1959), por lo tanto, "vestirse" implica la acción de ponerse, ataviarse y por sobre todo cubrir. Antropológicamente, el hombre se viste para

denotarse humano, diferente a las bestias y a los "salvajes", los otros hombres. Este acto de vestir que implica adornarse, llamar la atención por medio de la ostentación estética del textil, tiene tal trascendencia, que no sólo se viste el ser humano, si no que también, se cubre cualquier ámbito que requiere ser adornado. Algunos espacios propios del hogar, y frecuentemente el caballo, son ataviados con prendas textiles especialmente creadas y producidas para ser usadas en dominios específicos como la indumentaria, lo doméstico y lo ecuestre. Se teje para los hombres, para sus cuerpos, para la casa que habitan y los animales que poseen, transformando así todo símbolo textil en antropométrico, a la medida de los seres humanos. Así cada prenda tejida exhibirá su particular conformación estética y simbólica materializada en colores y diseños precisos. Un objeto cualquiera, una superficie, un hombre "vestido", está cubierto en un gesto y acción cultural, si está adornado, entonces está re-cubierto en un gesto y una acción estética (Mege 1990).

LA TRANSFORMACION DE LA MATERIA

Definidas las acepciones básicas y puntualizados algunos de los sentidos que culturalmente asume el textil mapuche, analizaremos cuáles son los recursos y procedimientos expresivos que hacen posible la creación de un artefacto-adorno para vestir y cuáles son los mecanismos que intervienen en su construcción. Es decir, debemos comprender como la maestra *düwekafé*⁶ domina técnicas y procedimientos constructivos que se modulan en directa relación con principios abstractos de operaciones precisas. Estas operaciones comprometen la construcción y producción de todas aquellas complejas estructuras que conforman el o los diseños que puede presentar un artefacto y su forma final como prenda tejida. En otras palabras, comprometen recursos y procedimientos expresivos específicos que hacen posible la materialización de una estética para el adorno. Estos procedimientos constructivos así como los principios abstractos que domina una maestra, se despliegan de acuerdo a una estrategia fundamental: la transformación de la materia hasta convertirla en un artefacto textil.

Por lo tanto, la búsqueda constante, el objetivo fundamental que ordena esta estrategia transformadora, es que, al final de este complejo proceso, el

artefacto despliegue su máxima potencialidad expresiva a través de sus características formales, funcionales y estéticas. Esta búsqueda se realiza en diferentes pasos que se articulan en relación a procesos específicos, coherentes y por sobre todo, dependientes entre sí. Esto se concretiza por medio de la articulación⁷ de "pasos" donde se enlazan determinados movimientos y posiciones -de la tejedora, de la manipulación de las fibras, de los procesos productivos- que permiten la transformación de la materia para producir un efecto expresivo determinado. Tres pueden ser definidas como las articulaciones fundamentales, por medio de las cuales el textil adquiere su potencialidad expresiva: hilado/textura; urdido y técnica/forma; color/brillo.

PRIMERA ARTICULACION La modificación de la materia lana: hilado/textura

La elección de una determinada fibra para la producción de la materia prima para un tejido es la primera decisión que define y perfila el vigor, la resistencia y la densidad de un textil. Todas estas cualidades se relacionan directamente con la textura, por lo tanto, determinan parte de sus principales cualidades estéticas como artefacto-adorno confeccionado para vestir. Esta elección, junto al tratamiento de la fibra escogida para la producción de un textil -su transformación básica de materia inerte y salvaje a sustancia viva, culturalmente manejada en los procesos del hilado- constituyen la primera articulación que define las potencialidades expresivas de un tejido indígena. La especialista busca crear un efecto a través de la manipulación de un medio expresivo.

En el dominio del *düwen*⁸ la fibra con que se producen los textiles es de origen animal y proviene de la oveja doméstica.⁹ La acción de hilar es la primera de las operaciones del proceso textil y compromete la preparación y selección de los hilos para el futuro urdido.¹⁰ La tejedora describe con estas palabras el proceso de obtención y preparación de la lana para ser hilada:

"Se trasquila la oveja en noviembre, después se pone la lana al sol, se lava con agua caliente bien lavadita con jabón 'gringo' (es un tipo de jabón corriente en barra que se usa en Chile) y se golpea con el *chapadwe* (paleta de madera), en la canasta redonda se lava en el río, se seca de nuevo al sol"(Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

El hilado tiene como fin dotar de propiedades definidas a la fibra textil, tanto en su título como en su torsión, las cuales determinarán su comportamiento y las posibilidades de manipulación como materia constitutiva del tejido

"...y entonces se selecciona la lana, una para hacer manta amarrada (*trarükanmakuñ*), de primera tiene que ser esa lana, tiene que quedar como hilo finito y delgado, de segunda para frazada, lana más mala porque es gruesa esa lana" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

Es el momento en que la sustancia "lana" adquiere un nuevo estado en su materialidad:

"Se hila, después se tuerce, se hace *ñimin*, se transforma en *wiñufüun*, después se pone en el *aspawe*, se enrolla para enmaderar, se vuelve a lavar enmaderada, se seca ahí está listo para hacer el *witral*".¹¹

El *wiñufüun* presenta dos estados fundamentales que lo distinguen catagóricamente: *domo kal*, "lana mujer"; *wentru kal*, "lana hombre"¹². Los atributos de lo femenino encarnan las cualidades que debe tener una fibra para el tejido fino, delicado pero resistente, como el de los ponchos y fajas. Para el tejido denso y de textura robusta, como el de las frazadas, los atributos de lo masculino representan las propiedades para esta fibra. En el tratamiento del hilado de la fibra se busca no sólo una resolución técnica, si no también una propiedad que confiera al artefacto tejido una determinada estética final (Alvarado 1985, Mege 1990). Un notable ejemplo de la utilización combinada de estos dos tipos de hilado, es un cordoncillo llamado *witral*, el cual se cose en el contorno del paño que hace las veces de vestido de la mujer mapuche. Femenino y masculino se acoplan, integrándose en un sutil efecto colórico que enmarca y define el negro espacio del *küpam*.

El título, el "cuerpo" de la hebra, así como su estado de torsión y el número de cabos que lo constituyen, se relacionan concretamente con su grado de resistencia. En este momento se produce la primera decisión en relación a los procedimientos expresivos que analizamos, que influirá directamente en el resultado final del tejido. Para un tejido fino y complicado como el *ñimin* así como para el trabajo de teñido y amarra como el *trarün*, se produce un hilo de dos cabos, es decir un hilo "doble" y muy fino, llamado por las tejedoras *epurumefüu*:

"Tiene que ser doble *epurumefüu*¹³, finito antes se hacía así finito, cuando la lana e' así tosca no sale el dibujo, entonces era buena lana esa lana larga, esa lanita corta no se puede hilar finito" (Testimonio tejedora Quetrawe, Dic. 1993).

La calidad del hilado, su condición de hilo de dos cabos no sólo repercute en la calidad del tejido, si no también tiene importancia para una categoría estética fundamental del textil: la densidad¹⁴. La modalidad *ñimin* y *trarün* requieren de un tejido de alta densidad, compacto y apretado que garantice una superficie continua y uniforme donde puedan materializarse los diseños elegidos por la tejedora con su consecuente contenido expresivo. Este tejido denso presenta una textura suave y flexible, cualidades estéticas propias de las prendas más preciadas del dominio *düwen*: *makuñ* (ponchos), *trarüwe* (fajas) y *chañuntuku* (peleros).

SEGUNDA ARTICULACION Técnicas y procedimientos constructivos: urdido y técnica/forma

La segunda articulación se produce en relación a los procesos de urdido y tejido, los cuales se constituyen en los mecanismos constructivos que permiten el despliegue de la capacidad expresiva de un artefacto textil. La transformación de la materia se produce a nivel del concepto de "combinación", es decir, será la manera en que la tejedora ordene y disponga la sustancia, de acuerdo a su aparato tecnológico, lo que proporcionará un resultado materializado en dos niveles específicos: forma final de la pieza textil y contenidos iconográficos.

La creación y confección de una iconografía propia de la cultura mapuche representada en los más variados diseños que aparecen en las diferentes prendas otorgan un sello particular a esa compleja funcionalidad. Plantas, animales, representaciones fantásticas, figuras geométricas organizadas y dispuestas sobre la superficie de ponchos, fajas, peleros o bolsas, revelan toda la capacidad creadora de la especialista tejedora ligada irremisiblemente con la tradición y la práctica textil de la cultura mapuche.

En esta articulación del dominio textil se pueden observar dos pasos de importancia vital en el proceso de transformación de la materia y que

compromenten técnicas de manipulación de la fibra: el urdido y el tejido. Cada uno de ellos se vincula específicamente con los procedimientos de *ñimin*, *trarün* y *wirin* que aquí analizamos.

El proceso del urdido es especialmente importante en el dominio textil mapuche, porque gran parte de sus artefactos se caracterizan por ser tejidos de “faz de urdimbre”, es decir su cara visible está constituida por los hilos verticales. Las decisiones más críticas que dan lugar a su apariencia final: forma, tamaño e iconografía, se realizan durante el proceso de urdido. A través de la programación, distribución y escogidos de los hilos, lo cual se desarrolla de acuerdo a la composición de la pieza, se establecen los puntos estables e inmovibles de la estructura textil, y a su vez, los cambios y transformaciones que sufrirá o podría sufrir durante el procedimiento del tejido.¹⁵

Desde el punto de vista formal y visual los tejidos de “faz de urdimbre” presentan una característica fundamental: son “tejidos planos de cuatro orillas”, vale decir, su espacio compositivo y su tamaño final están definidos plásticamente y formalmente por cuatro límites predeterminados. Complementariamente, las acciones que realiza la especialista, tanto en sentido longitudinal como transversal, comprometen ejes de simetría, disposición de los elementos iconográficos y equilibrio cromatico que ordenan y determinan las partes y elementos que la tejedora va a desplegar, en el momento de tramar, al interior de este espacio compositivo y formal.¹⁶

De acuerdo a esta mecánica constructiva, la mayor parte de las veces, la prenda, después de ser levantada del telar, pasa a cumplir la función de cubrir o guardar. Su forma total se define en su funcionalidad social, simbólica y estética, de acuerdo a un dominio específico, como el vestuario, los aperos, los artefactos para almacenar o transportar carga y los de uso doméstico en general. Para ser instalados sobre un soporte específico, envolviendo el cuerpo y plegados sobre si mismo, como las fajas, superpuestos unos sobre otros como vestidos y mantas, las intervenciones que sufren son mínimas, sólo en ocasiones son cosidos para guardar alimentos o llevar carga, como las bolsas. Su estructura de “cuatro orillas” los convierte en una prenda coherente en su totalidad de forma, color y diseño y los exime de ser cortados, divididos o fraccionados, para cumplir con su función de vestir.

Dos son los procedimientos y recursos expresivos en esta etapa del proceso de modificación de la materia: *ñimin* y *trarün*, los cuales habilitaran al textil en su función de vestir como artefacto creado para el adorno.

Procedimiento *Ñimin*¹⁷

El llamado tejido *ñimin* constituye un mecanismo constructivo a nivel del tejido-diseño, es decir, los cambios más importantes se producen en el proceso del tejido de la prenda. Es una técnica constructiva pero, por sobre todo es un recurso expresivo que permite el despliegue de los más variados diseños en el campo compositivo de cualquier prenda textil mapuche. Etimológicamente la palabra *ñimin* implica “recoger uno a uno”, puede ser lo que está caído en el suelo, las flores de la yerba o los frutos del árbol. En una admirable analogía, al aplicar este término en el dominio textil, se define una manera de tejer mediante la cual la maestra va “recogiendo uno a uno” los hilos de la urdimbre para, al ir tramando pasada a pasada, producir un motivo, un “dibujo” determinado.

La maestra en este tipo de tejido se denomina *ñimife* y es muy consciente de su especialidad: “*ñimin* no es *trarükan*, e’ muy diferente” (Testimonio tejedora Quetrahue, Dic.1992), así como su habilidad para representar el mundo que la rodea: “Yo lo que miro se hacer, se hacer tanto dibujo” (Testimonio tejedora Quetrahue, Dic. 1992). De generación en generación las tejedoras se transmiten este complejo procedimiento expresivo. Muchas veces la maestra deja a su discípula un “mostrario” de su repertorio de dibujos: “Este e’ mostrario que lleva dibujo de manta y de *trarüwe*, lleva *ñimin trarüwe* para faja de la mujer y *ñimin praprawe* para manta” (Testimonio tejedora Lumaco, Sept. 1994).

La más compleja y variada iconografía mapuche se representa en ponchos y peleros mediante este recurso tecnológico. Para cada prenda la especialista distribuye los motivos que la habilitan para su uso y exhibición social, simbólica y estética: “En el poncho de mi hijo pongo caballo, yegua y potrillo...pal’ *pontro* tiene que poner flor, clavel, *foki*, flor de *kopiwe*” (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987). “*Trarüwe* tiene su historia, no se hace cualquier dibujo, ...algunos arbustos más para la mujer, ...hombre puede llevar cara de caballo, pueden ser corazones,

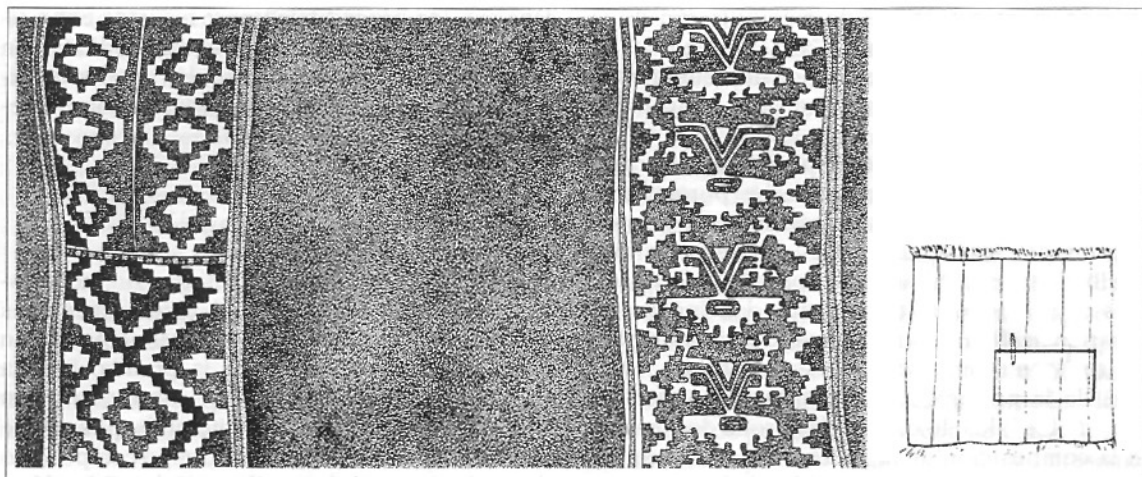


Figura 1. Detalle de un *Nimanneker makuñ*.

Colección Museo Nacional de Historia Natural, pieza Nº 8201. Dibujo M. Angel Azocar.

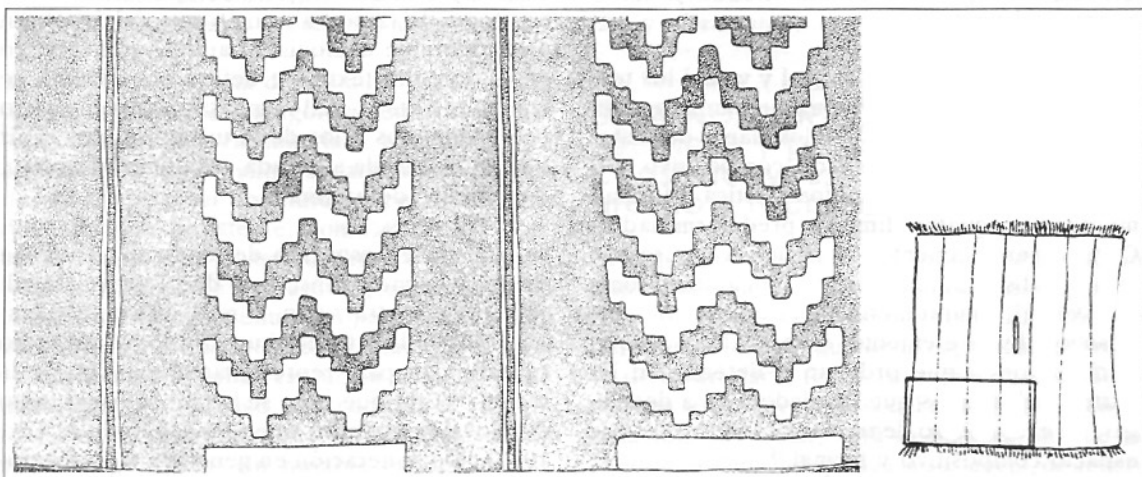


Figura 2. Detalle de un *Kulatrarükan makuñ*.

Colección Museo Nacional de Historia Natural, pieza Nº 8203. Dibujo M. Angel Azocar.

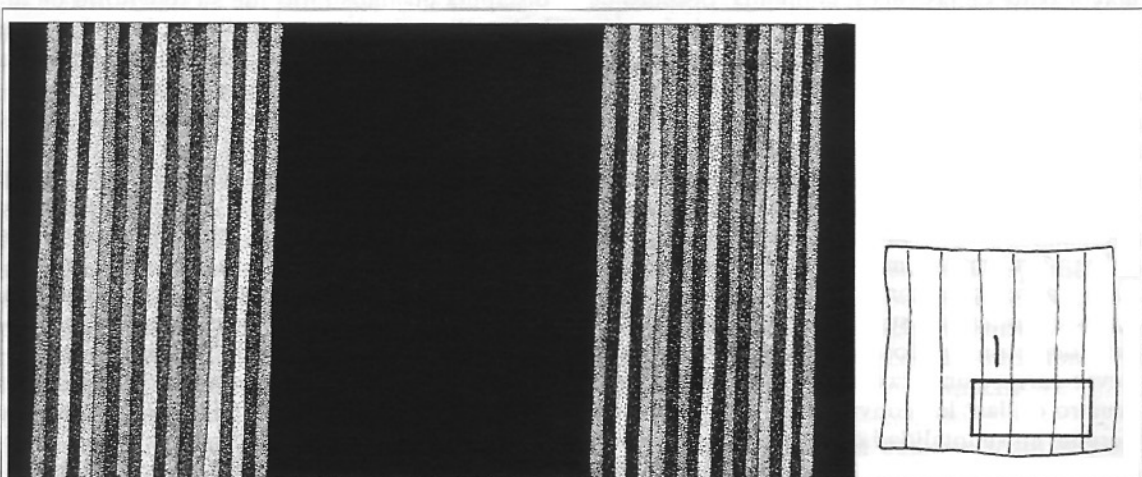


Figura 3. Detalle de un *Wirikanneker makuñ*.

Colección Museo Nacional de Historia Natural, pieza Nº 8181. Dibujo M. Angel Azocar.

plantas, *pewen* planta firme, uso para el hombre *pellín, chilko...* (Testimonio tejedora Quetrahue, Mar.1995). Este tipo de tejido confiere a las prendas una categoría y una calidad muy apreciada, se le denomina "tejido *ñimin*", considerada máxima expresión del adorno en el mundo mapuche: "Adultos usan *ñimin* elegante" (Testimonio tejedora Quetrahue, Dic.1992) (Fig. 1).

Procedimiento *Trarün*¹⁸

En este procedimiento los dibujos y diseños se realizan por medio del teñido de los hilos de la urdimbre antes de ser tramados. Por lo tanto, el efecto expresivo, tecnológicamente se produce, en el proceso de urdido de la prenda. Como técnica y recurso expresivo permite la construcción de diseño totalmente pre-definidos, en su tamaño y su distribución a través del teñido de la sustancia lana. El término *trarün* implica "atar, amarrar, prender", es decir, sujetar algo con una amarra, pero además significa "el atado", es decir un conjunto de cosas atadas. Una vez más, en una analogía perfecta, se define un procedimiento del dominio textil que implica amarrar, hacer un atado con un número de hilos de urdimbre, en un área específica, para que conserven su color original, generalmente blanco, al ser sometidos a teñido:¹⁹ "Buenaso, puro blanco, cabecita amarrado uno por uno blanco..." (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

Las tejedoras especialistas en este recurso manejan por sobre todo, los complejos procesos de teñido de la lana:

"Para el teñi'o son tres partes, primero se lava la lana en madej'a, bien lavadita, se golpea con el *chapadwe* y se lava con agua calientita y jabón gringo, se seca, entonces se pone en el bastidor se amarra, tod'o los montoncitos, se va poniendo la medida (se refiere a un "palito" que tiene las marcas para las distancias y los tamaños de las amarras), después eso se tiñe, cada paño se recoje y se tiñe, se demora re' mucho, se tiñe con raíces o con anilina²⁰, hay que calentarlo bien caliente, lo revuelves para que se moje bien por todos lados, se enfría, después se vuelve a calentar al otro día, entonces está teñido, está listo lo enjuagas, lo secas, ahí recién puedes parar de nuevo el *witral* y tejerlo" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

Los dibujos que se producen con esta técnica son característicos de las prendas tejidas mapuche

y son rápidamente reconocidos por el experto ojo de una maestra tejedora: "...si e' *trarükan* se nota al tiro en el fleco, e' de un sólo color, si no fuera estarían los hilos revueltos, si es *trarükan* el fleco es de un sólo color, el fleco no engaña." (Testimonio tejedora Quetrawe, Enr.1994). Las prendas producidas por este procedimiento expresivo, sobre todo las mantas, se caracterizan también por presentar determinados colores, tanto en su campo como en las hileras de dibujos: "Manta amarrada siempre, cacique antiguo siempre negro o rojo" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987). Como se observa estos tipos de piezas son particularmente estimadas como mantas de prestigio y estatus social (Fig. 2).

TERCERA ARTICULACION La manipulación de la luz y la sombra: color/brillo

La tercera articulación se concretiza en el color, elemento con el cual se produce un efecto trascendental para el adorno: el brillo. En el dominio textil mapuche el color es utilizado como medio expresivo, a través de dos procedimientos: el teñido y las combinaciones cromáticas. Indistintamente de las connotaciones culturales y simbólicas, pueden asociar matices y tonos como el rojo, el verde, el azul o el amarillo con ámbitos como la sangre, la naturaleza, el cielo o la luz del sol, respectivamente. Las concepciones colorísticas que una maestra maneja para disponer sobre un textil, le confieren a cada artefacto tejido ese don especial para atraer o reflejar la luz, con ese particular resplandor que se define por la estética de la drástica oposición entre sombras y luces.

La complejidad cromática en el dominio textil mapuche tiene como primera instancia de materialización los procesos de teñido. Se puede teñir la fibra hilada para ser tejida o se puede teñir una vez que ha sido confeccionado el artefacto. Cualquiera sea el procedimiento, lo que destaca es que el color resulta un procedimiento vital que permite transformar la materia, creando las condiciones para que el artefacto refleje su máxima capacidad expresiva.

Para la construcción de diseños específicos sobre el espacio compositivo de un artefacto, el color se transforma en el elemento que dibuja y define cualquier figura. Hombres, pájaros, animales o seres fantásticos van apareciendo en la



Figura 4. Detalle de un *Wirikan nîmin kûla trarûkan makuñ*, máxima expresión del universo de mantas mapuche. Se puede apreciar los procedimientos *nîmin*, *trarûn* y *wirin*.

medida que se contrasta figura y fondo. Sólo la habilidad de una consumada maestra tejedora es capaz de resolver los procesos constructivos para que en la manipulación de urdimbre y trama, la iconografía que su cultura reclama para sus textiles, se haga presente.

La definición cromática en los textiles mapuche, se produce preferentemente por oposición. A los colores naturales de las fibras, aquellos que provienen de su estado original, se oponen los colores teñidos; a los colores luminosos, los colores opacos; a los colores planos los matizados.

Procedimiento *Wirin* ²¹

De los tres procedimientos analizados, este es el que destaca por su especial contenido expresivo, ya que su materialización en el dominio textil mapuche se produce en relación al color, y el color es fundamentalmente luz. Las prendas que presentan este recurso resaltan por su especial luminosidad, irradiada en los más diversos colores. Nuevamente la analogía permite acotar un término específico para una manifestación pro-

pia de las prendas tejidas, ya que *wirin*, además de rayar o dibujar implica el color, pero un color dispuesto en "listas"²². Podemos entonces definir plásticamente el *wirin* como lista que tiene una disposición "estirada a lo largo", que puede aparecer en una o varias listas paralelas de varios colores (Fig. 3).

Pero hay un importante aspecto que aclarar, estos *wirin* no representan líneas rectas. En palabras de la tejedora esta "lista" *wirin* se define como un camino que sigue la topografía de la naturaleza, que se despliega sin contravenir el volumen y la forma de la topografía del paisaje. Este concepto se contrapone al de *repû*, que es el camino construido por el hombre, que irrumpe en la naturaleza uniendo dos puntos distantes a través de una línea recta: "*Wirin* puro caminito, sube, baja, fuerza, e'la huella que va y viene, no e' el *repû* que está escaba'o" (Testimonio tejedora Quetrahue, Sept.1993). Podemos concluir entonces que tecnológicamente, el *wirin* es una lista de color que se estructura por la disposición paralela de hilos de urdimbre de uno o varios colores. Como recurso expresivo representa un camino

sinuoso que se despliega en la naturaleza en una llamativa y brillante lista de color.

En muchos textiles se puede observar que se agrupan varias listas de colores constituyéndose entonces un *relmü*.²³ Pero este *relmü* no es el arco iris del cielo, esa sorprendente y mágica curva de colores ordenados en un espectro único y siempre igual, producto de la descomposición de la luz al pasar por los transparentes prismas de las gotas de la lluvia. Este *relmü* es el arco iris que cada *düwekafe* ha estructurado de acuerdo a su propio arreglo y concepción cromática. De acuerdo a esta concepción demuestra y exhibe ante su comunidad el manejo en las técnicas de teñido para combinar los más delicados colores y producir las más complejas degradaciones tonales. La idea de belleza se encuentra representada en un conflicto óptico que se plasma a través del contraste y la degradación de un color.²⁴

Frecuentemente se encuentra este recurso expresivo del *wirin* separando la "pampa"²⁵ -que es de un color- con las áreas que presentan diseños realizados por procedimiento *ñimin* o *trarün*, transformándose así en un elemento plástico que reafirma una disposición determinada al interior del espacio compositivo de un textil.

EL ESPLENDOR DEL ADORNO: EL DOMINIO DE LAS MANTAS MAPUCHE

Tal como ya se explicó, el color, en conjunto con la textura y la forma se convierten así en los mecanismos articuladores que permiten una capacidad expresiva especialmente delicada y eficaz para cualquier prenda textil. El proceso de transformación de la materia constituyen el máximo esfuerzo de una cultura para otorgar a sus artefactos tejidos la capacidad de constituirse en un artefacto-adorno para cubrir, con los más variados contenidos simbólicos, con acepciones sociales cuidadosamente jerarquizadas y con códigos estéticos representados en una apariencia específica.

Del variado y complejo universo textil mapuche, es en el dominio de las mantas donde mejor se puede apreciar la complicada red de relaciones y combinaciones de los procedimientos expresivos descritos. Como prenda masculina recibe

una atención especial por parte de la tejedora, la cual realiza un particular esfuerzo creativo para su confección. La confección de cualquiera de estas mantas alcanza un grado de complejidad que sólo puede ser manejado por una maestra *düwekafe*, constituyéndose así en la materialización de su habilidad y sabiduría.

Cada manta requiere de una densidad estética y simbólica muy específica ya que debe dar cuenta de la condición, jerarquía y pertenencia de su portador: "Cada hombre llevaba escrito en su manta lo que el era" (Testimonio tejedora Lumaco, Enr.1993). El despliegue de diseños a través de una riqueza formal y cromática, se hace más que nunca evidente en la combinación de *ñimin*, *trarün* y *wirin* en los diferentes tipos de mantas que son diferenciadas de acuerdo a su contenido estético y simbólico (Fig. 4 y 5).

Cada una es individualizada con un nombre específico y puede llegar a representar la condición de su dueño -social o étnica- asociándola por ello al poder y al prestigio de su dueño y portador.²⁶ Al mismo tiempo, el ojo experto de la tejedora reconoce las técnicas y diseños que presenta definiendo su categoría de pertenencia al interior de este dominio, según la presencia o ausencia de cualquiera de los procedimientos expresivos descritos. La ilimitada posibilidad de combinaciones de estos procedimientos otorgan al dominio de las mantas mapuche una riqueza expresiva de tal magnitud, que las transforman en la materialización máxima del adorno. (Ver cuadro 1).

Las mantas masculinas mapuche constituyen el mejor ejemplo de cómo un textil puede llegar a constituirse en un artefacto-adorno completo, coherente y armónico que encarna en su condición de tejido, una capacidad intrínsecamente ordenadora. Esta capacidad marca y define la vida del textil que se modula en su actualización en los más variados contextos, informando y formando, por medio de sus códigos simbólicos, estéticos y sociales a la comunidad que los ha producido para la exhibición como máxima expresión del lujo y la riqueza.

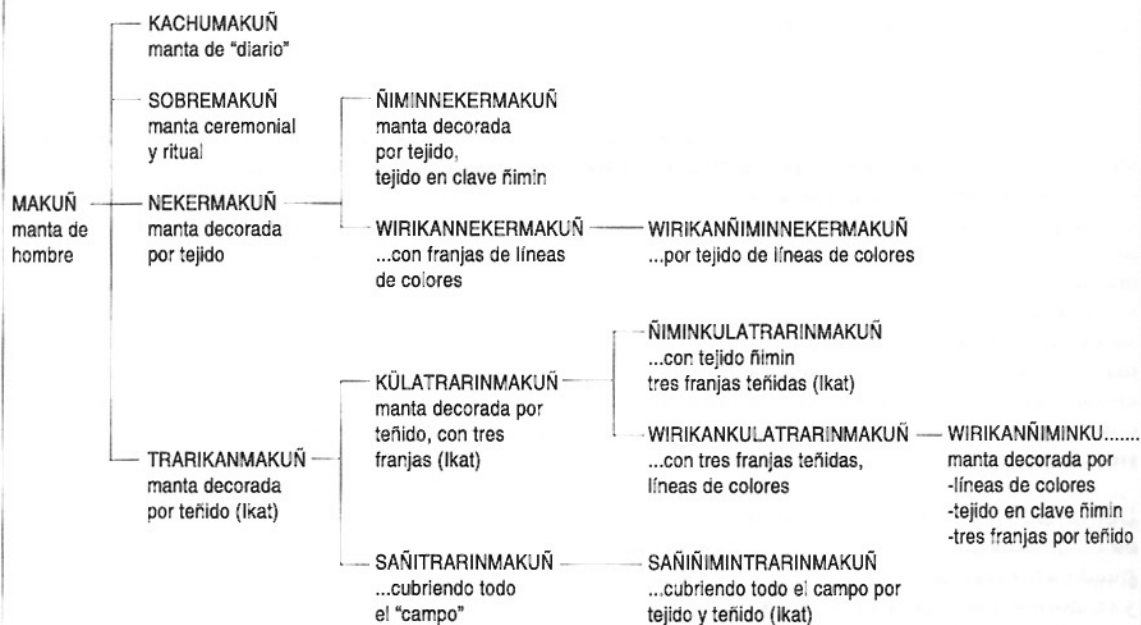


Figura 5. Mantas mapuche de variados tipos. De izquierda a derecha se puede observar un *sañi trarúkan makuñ*, un *wirikan ñimin kúle trarúkan makuñ* y una *kachú makuñ* o "manta de diario".

CUADRO 1

ETNOTAXONOMIA MANTAS MAPUCHE

Pedro Mege R. (1989)



NOTAS

¹ Estas implicancias sociales, simbólicas y estéticas de los artefactos textiles así como la actividad textil en general, han sido largamente documentadas y estudiadas por numerosos investigadores y especialistas como, Cereceda 1987, 1990; Desrosiers 1992; Frame 1994; Franquemont et al. 1992; Gavilán y Ulloa 1992, por nombrar algunos. Destaca evidentemente el ya clásico estudio de John Murra (1989): "Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos", pionero en la propuesta y en la búsqueda de nuevos sentidos para este complejo universo. Los estudios en relación a los textiles mapuche no son una excepción, muy por el contrario, este variado universo también ha sido abordado por diferentes autores en un intento de dar cuenta de su maravillosa complejidad. Destacan los trabajos de Gordon 1987; Mege 1987; Wilson 1993, entre otros.

² Las palabras en *mapudungun* se destacaran en cursiva. Recuérdese que en este idioma no se utiliza la 's' para pluralizar las palabras.

³ El sitio de Alboyanco, Angol (VIII Región, Chile) en donde se encontró "un conjunto de fragmentos textiles integrando un ajuar funerario", tal como lo plantean Brugnoli y Hoces de la Guardia (1997), "constituye un antecedente de mucho valor para el estudio de los niveles de desarrollo tecnológico alcanzado por esa cultura, sus probables relaciones con otras y el conocimiento de la tradición textil de los pueblos del sur de Chile" [Cuenta con un fechado por T.L. de 1300-1350 d.C.]

⁴ Los términos *ñimin*, *trarün* y *wirin*, serán definidos en detalle en el curso de este trabajo (también ver Alvarado 1995).

⁵ Aceptación: sentido o significación en que se toma una palabra o una frase (Dicc. Ideológico 1959:9). En este caso "sentido o significación que toma" el artefacto textil.

⁶ *Düwekafé*: la tejedora (Augusta 1966[1916]:37).

⁷ Articulación: acción y efecto de articular o articularse (Dicc. Ideológico 1959:75). El término se utiliza aquí para definir la unión o enlace que se produce entre un estado de la materia y un resultado expresivo que le otorga una estética al artefacto textil.

⁸ Decir *düwen* en el mundo mapuche es decir "tejido de lana" en contraposición a *damín*, que significa "tejer pero no con lana".

⁹ La oveja doméstica fue introducida por los hispanos en el proceso de conquista. Los tejidos prehispánicos eran producidos con fibra de camélido, tal como lo demuestra

el hallazgo del sitio de Alboyanco (Brugnoli y Hoces de la Guardia 1997). La introducción de esta nueva fibra produjo importantes transformaciones en la calidad y el aspecto de los textiles mapuche. Debido al escaso patrimonio arqueológico resulta imposible hacer un estudio comparativo que permita definir estos cambios con precisión.

¹⁰ *Füun*: hilar (Augusta 1996 [1916]:55); *Vünn*: hilar, hilado (Valdivia 1887 [1606]s/n pp.).

¹¹ *Ñimkun*: el huso; *wiñufüun*: el hilo de un torcido; *aspawe*: el aspa de madera para enrollar la lana rz.castell; *witral*, las hebras verticales del telar, la urdidura del telar (Augusta 1966 [1916]).

¹² *Kal*: lana. *wentrukai*: lana gruesa; *domokak*: lana fina (Augusta 1996 [1916]: 80).

¹³ *Epurumefüu*: el hilo de dos hebras (Augusta 1996 [1916]:214).

¹⁴ Densidad. Calidad de denso. Denso. Compacto, apretado poco poroso. Apretado, unido, cerrado. (Dicc. Ideológico 1959:265).

¹⁵ No debemos olvidar que en el dominio del *düwen*, el poder ordenador de la actividad del urdido lo relaciona con asuntos sociales, jerárquicos y aún simbólicos, ya que preparar los hilos para una determinada prenda va mucho más allá de las decisiones técnicas para su elaboración. Generalmente participan de esta actividad dos personas, connotándola como un proceso equilibradamente controlado, donde la maestra tejedora toma las decisiones más significativas y la discípula o ayudante obedece.

¹⁶ En la zona mapuche, se emplea el telar vertical de cuatro maderos. Este tipo de instrumento resulta de una eficacia extraordinaria, ya que modula sus dimensiones dependiendo del tamaño y características de la prenda que se va a tejer. La actividad del tejido propiamente tal se desarrolla apoyada por un amplio conjunto de herramientas y útiles especialmente pensados y desarrollados para prolongar la eficiencia de las manos de la tejedora, como pequeñas y grandes paletas de madera para apretar los hilos de la trama o agujas de todos tamaños para terminar de tramar, cuando sólo queda una angosta franja de urdimbre sin tejer.

¹⁷ *Ñimin*, en Augusta *ñemin*. Coger alzar; v.g. *Ñemintungei rayenkachu*, *fën mamëll*. Se toman las flores de las yerbas y los frutos de los árboles.// el dibujo en los tejidos bordados.// *ñemife*. Mujer que sabe todas las labores de mano.// *ñemikan*. dibujar tejiendo. (Augusta 1966[1916]:166).

¹⁸ *Trarün*: atar, amarrar, prender; v.g. *Trarüaimi manshun* Amarra (tú) los bueyes.// el atado.// atado, amarrado.// *trarün makuñ* = *nikër makuñ*. Mantas con ciertos dibujos blancos, en que viene a emplearse el hilo teñido con *mallo kura*. (Augusta 1966[1916]:158 y 239).

¹⁹ Está técnica de teñido por reserva está ampliamente extendida en América y se conoce con el nombre de Ikat.

²⁰ En tiempos precolombinos para teñir se utilizaban todo tipo de vegetales y minerales, posteriormente, con la llegada de los españoles se incorporaron los colorantes artificiales. Este hecho debe haber provocado importantes variaciones en las escalas cromáticas utilizadas por las tejedoras.

²¹ *Wirin*: rayar, dibujar, surcar (con el arado, etc.)// el color, la lista de color.// listado; v.g. *Flang pontro ngei, kelüwirin ngei; epu inal meu niei ñi wirin*, es una frazada blanca, con listas coloradas; a ambos lados a orillas tiene sus listas. v.g. *Kakeumechi wirin ngei trorlafken*. La espuma del mar tiene varios colores (al herirla el sol).// *Wirilen*. Estar pintado, rayado, escrito, tener listas; estar (las nubes) estiradas a lo largo. (Augusta 1966[1916]:280).

²² Lista. Raya que por contraste de color, se forma en las telas, papeles, etc. (Dicc. Ideológico 1957:516).

²³ *Relmü*. El aro iris (Augusta 1966[1916]:208).

²⁴ Creemos que el concepto planteado por Cereceda (1987) para este tipo de construcciones cromáticas presentes en los textiles resulta aplicable al concepto de *relmü* aquí desarrollado.

²⁵ Las tejedoras llaman *pampa* al campo de un solo color que separa dos sectores con diseño o dibujos en las mantas mapuche.

²⁶ La etnoclasificación de las diferentes mantas mapuche realizada por Pedro Mege (1990), significó el reconocimiento y sistematización de este complejo dominio de prendas masculinas.

BIBLIOGRAFIA

ALVARADO, M.

1985 *Claves estéticas de la cultura mapuche: lo textil*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago.

1995 "Ñimin, trarün, wirin: tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche". *Actas VI Jornadas de la Literatura*

y la Lengua Mapuche, Temuco: Universidad de La Frontera, (En prensa).

1996 "Perfiles para una genealogía del textil" *Arte Textil Contemporáneo en Chile*, pp. 7-25, Santiago: Museo de Bellas Artes.

AUGUSTA, F.

1966 *Diccionario Araucano-español*.

[1916] Padre Las Casas: Imprenta San Francisco.

BRUGNOLI, P. Y S. HOCES DE LA GUARDIA

1997 "Estudios de fragmentos textiles del sitio Alboyanco, Cultura El Vergel". *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Antofagasta.

CERECEDA, V.

1987 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* pp.133-231. París: Armand Colin.

1990 "A partir de los colores de un pájaro..." *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-103, Santiago.

DESROSIER, S.

1992 "Las técnicas de tejido tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos." *Revista Andina* 10 (1): 7-46, Cuzco.

FRAME, M.

1994 "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". *Revista Andina*, 12 (2): 295-344, Cuzco.

FRANQUEMONT, C., E. FRANQUEMONT Y B. ISBELL

1992 "Awaq Ñawi: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido". *Revista Andina* 10 (1): 47-80, Cuzco.

GAVILÁN, V. Y L. ULLOA

1992 "Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos". *Revista Andina* 10 (1): 107-134, Cuzco.

GORDON, A.

1987 "El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche". *Actas de la Lengua y la Literatura Mapuche*, pp. 215-224. Temuco.

MEGE, P.

1987 "Un análisis semiótico de la iconografía textil mapuche". *Boletín Museo Regional*

de la Araucanía 2: 25-31. Santiago: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

- 1989 "Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuche". *Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 81-114, Santiago.

MURRA, J

- 1989 "Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos". *Arte Mayor de Los Andes*, pp. 9-19, Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

SIMMEL, J.

- 1939 "Disgregación sobre el adorno". *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa - Calpe, S.A.

WILSON, A.

- 1993 "Textilería Mapuche". *Memoria y Cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales*. Santiago: CEDEM, FONDEC, Ministerio de Educación.

LA SIMBOLICA DEL AMOR: LA VIDA DE TRES MANTAS EN UNA COMUNIDAD MAPUCHE (COLLICO BAJO, IX REGION)

**Mauricio Osorio P.*

Con los datos obtenidos en un trabajo etnográfico realizado durante el año 1991, en la comunidad de Collico Bajo, IX Región, construimos tres historias en las que las mantas desempeñan un rol protagónico en las relaciones sociales de los mapuche.

Cada historia posee una dinámica particular en la que se construye la simbólica amorosa:

I. El amor maltratado: la manta tejida por la Abuela Encaña.

II. El amor recordado: la manta del Abuelo Simón.

III. El amor y la muerte: la manta de Pichi Quiñinao.

Nuestra propuesta surge de la necesidad imperiosa de "conservar" los textiles etnográficos, pues ellos tienen una participación real en la vida actual del pueblo mapuche.

LAS HISTORIAS

I. El amor maltratado: la manta tejida por la abuela Encaña

Sentados frente al fogón, donde se cocía una enorme tortilla al rescoldo, escuchábamos la historia que la abuela nos contaba:

"Este Nino hartó que me ha hecho sufrir. Yo lo he criado desde chico, él es nieto mío. Cuando se va a trabajar fuera y quedo sola aquí, sufro mucho, pero siempre vuelve a acompañarme; yo le agradezco a él que se halla quedado a vivir conmigo.

* Artesano Textil, Licenciado en Antropología Social,
Universidad de Chile.

Pero hartas veces me ha salido con unas cosas este diablo...

Fíjese que una vez perdió la manta que le tejí para el invierno. Era una manta bonita, me costó mucho tejérsela, ve que yo sufro de las manos, de eso que le llaman... romatismo creo que le llaman y estar sentada, después ya me cuesta pararme, me queda un dolor en la espalda cuando paso mucho tiempo tejiendo. Bueno le regalé la manta: "Está bonita la manta abuela, le agradezco", me dijo contento.

Habrá pasado una semana y este cabro se va al juego de fútbol, y como en esas cuestiones todos estos hombres se ponen a tomar, terminan todos curados; por eso a mí no me gusta eso del fútbol, porque el hombre va el domingo y a veces ya es lunes y se olvida del trabajo, o también se les calienta la jeta y dejan una semana botada la siembra o la cosecha. Es muy perjudicial la chicha, la cerveza.

Llegó curado aquí, curado total, y ya no traía puesta la manta, ni siquiera la traía en la mano. No sabe la tristeza que me dio ver que no traía la manta.

—Y dónde está la manta Nino?— le pregunté.

No me contestó nada, algo dijo entre dientes y fue directo a la cama. Despertó como a las cuatro de la tarde y ahí le volví a preguntar por la manta.

—No sé na' donde quedó la porquería. Se me debe haber caído por la cancha allá.

Después de un tiempo vinimos a saber que en la curadera un hombre le había robado la manta. Como no le quedaba ya un cinco en los bolsillos, el cristiano ese le robó la manta. Pucha que era bonita esa manta...

Fíjese que yo la vine a encontrar, entre unos matorrales que había en una de las lomas cercanas a la cancha. Fue el día del pago, yo tenía que ir al pueblo, para hacer la cola en el banco. Estaba quemada en varias partes, negra, churrascada estaba. Cuando la vi, así, maltratada y todo, casi se me caen las lágrimas. Estaba toda sucia además, como si la hubieran arrastrado. Yo la tomé con cuidado, tenía tanta pena de verla tan maltratada y me la traje para la casa. Ahora la tengo debajo de la cama; descansando está esa manta."

II. El amor recordado: la manta del abuelo Simón

Llegamos a casa de Don Simón Quiñinao cerca de las cinco de la tarde. Antes y por un error de información fuimos a parar al patio de la casa de Pichi Quiñinao. La niña que nos recibió, nos indicó dónde estaba la casa de Don Simón.

El anciano nos recibió contento, le gustaban las visitas. Nos condujo a la cocina para servirnos un poco de café con tortilla. En la pared, cerca de la puerta de la habitación, colgaba una manta muy raída. Se le notaban los años a esa manta.

Varias veces, al amanecer, vi a Don Simón tomar la manta, colocársela y partir con rumbo desconocido. Era una imagen sobrecogedora, pues la pieza presentaba orificios por todas partes, estaba deshinchada, la lana brillaba de vieja, pero podría afirmarse que al abuelo aún lo protegía del frío.

Cuando volvía, se sacaba la manta y la colgaba en el mismo lugar donde la vimos el primer día. "Fuí a lo de mi hija", nos decía.

Visitar a la hija era casi un rito para él.

En la vida de esa casa se dejaba sentir la ausencia de la mujer. La esposa de don Simón había muerto a los 44 años. El abuelo no buscó otra mujer, prefirió seguir solo en la vida.

Aquella vieja manta se la había tejido ella. Aunque don Simón tenía la posibilidad de encargar una manta a cualquier tejedora de las cercanías o comprarla en el pueblo, nunca lo hizo, prefirió conservar aquella; era como si quisiera mantener a su mujer en el tejido. La manta había envejecido con él.

III. El amor y la muerte: la manta de Pichi Quiñinao

A la mañana siguiente de haber llegado a casa de don Simón, un niño de unos doce años, con el rostro inundado de tristeza, llegó a dar la noticia de la muerte de su padre. Lo había encontrado camino a la escuela, atravesado en un pequeño canal de unos 25 cm de profundidad, a la orilla del camino.

El muchacho vivía en la casa a la cual habíamos arribado por primera vez el día antes.

Nadie había visto el cuerpo esa mañana. Ni Carlos Altamirano, un chileno que vivía junto a su familia, al lado de don Simón; ni la abuela Encaña, que salió temprano, porque iba a pagarse al pueblo. Ni siquiera un grupo de hombres que se dirigía a un aserradero vecino.

Sólo lo vino a encontrar Julio, que reconoció la manta de Pichi Quiñinao. Era aquella que había visto en el telar de su madre algunos años antes.

Mientras caminábamos a ver al muerto, don Simón dijo: "anoche soñé con abejas". Mi pareja comentó al instante que había soñado con filas de hormigas negras. Desde distintos puntos del paisaje se divisaban grupos de personas que se acercaban al lugar.

Cuando llegamos, observé que el cuerpo yacía de espalda, la cabeza y medio tronco en el canchillo, la manta le cubría el rostro y las botas daban hacia el camino. La imagen de la manta me pareció increíble, pues parecía que alguien hubiese subido el textil con la intención de cubrir el rostro del difunto. Pero el Julio nos decía que tal como estaba lo había visto momentos antes.

Mi pareja, no quiso mirar más y se fue. Me contó después, entre sollozos, que ella había visto cómo murió ese hombre y no pudo hacer nada. Había tenido un sueño en donde veía a un hombre obedecer el llamado de hermosas mujeres del agua, de cabellos ondeantes, que a través de cantos y danzas seducían el alma del sujeto. Las mujeres emergían de un estero de muy poca profundidad, en el cual el hombre se ahogó.

Durante el velorio, observamos que el difunto estaba vestido con la misma manta que llevaba al morir. Supimos además, que en realidad era abuelo de Julio, pero el niño le decía papá porque lo había criado a él y a su hermana después que sus verdaderos padres murieron.

La comunidad de Collico Bajo presenta una economía de subsistencia, basada en la producción de cereales, leguminosas y tubérculos y en la ganadería ovina. La tenencia de la tierra es familiar, impera el parentesco y la migración a los centros poblados es importante, siendo igual entre hombres y mujeres.

El *mapudungun* es hablado por la mayoría de la población adulta e incluso es enseñado a los niños en las casas.

En este contexto, nuestros personajes mantienen relaciones de parentesco bastante cercanas. Es así, como la abuela Encaña es cuñada de don Simón, y éste a su vez es tío de Pichi Quiñinao. Las edades de estas personas fluctúan entre los cincuenta y cinco y los ochenta años.

El análisis del material expuesto, está basado en la propuesta teórico-metodológica del antropólogo Clifford Geertz, quien plantea que "...el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones" (1987: 20).

En principio, nuestro trabajo etnográfico estaba dirigido a recabar información concreta en torno al mundo textil, como por ejemplo, montaje de telares, proceso de producción de una prenda, calidad del hilo utilizado. Este objetivo no se cumplió como hubiésemos querido, pues dicha información parecía no existir en el lugar. A lo más, llegamos a saber que la abuela Encaña era tejedora, pero que no sabía tejer *ñimin*. Volvimos con algo de decepción. Pero al revisar nuevamente la información general de la comunidad, nos dimos cuenta que sí había datos sobre textilera y que se podía hacer mucho con ellos.

Habíamos anotado todo lo referente a la muerte de Pichi Quiñinao; en la descripción de la casa de Don Simón aparecía la imagen de aquella vieja manta; por último, teníamos el testimonio de la Abuela Encaña.

Entonces, comenzamos a darle un sentido a esta información y en esa labor Geertz resultó de suma utilidad.

La manta como prenda textil, se encuentra mediando una relación genérica. Es un objeto que nace en el mundo femenino pero que transita hacia el masculino. Este tránsito, se hace posible en un contexto privado, familiar, que permite darle sentido: la mujer confecciona la manta pensando en su marido, en su hijo, en su nieto. Cada paso de la trama a través de la urdimbre va cargado de cariño. Y aún antes, en la elección y preparación de la lana, se observa esta situación. La lana es la mejor que las ovejas puedan

dar, la más larga, la más firme. El hilado es realizado con esmero.

Si comparamos una manta que tiene por destino el contexto familiar, con una tejida para el comercio, apreciamos la diferencia: aquella que transita al mundo público, está mal tejida, la calidad del hilo es pobre, el objeto está vacío.

Observamos claramente cómo, al realizar la actividad textil, se va construyendo la simbólica amorosa que permitirá otorgar a la manta una carga valórica muy fuerte: las mujeres, cuando tejen, ya sea para sus esposos, hijos o nietos, están pensando en cobijar, proteger, cuidar el cuerpo de esos hombres. Este gesto amoroso va plasmando cada uno de los hilos del tejido; así, la manta se convierte en la prolongación del ser femenino. En adelante será ella la compañera, la encargada de proteger y cuidar al hombre, mientras éste ande los caminos, abra surcos, siembre o coseche.

Cada una de nuestras historias nos proporciona una mirada distinta para apreciar la simbólica amorosa. En el caso de la manta tejida por la Abuela Encaña observamos cómo un acto irresponsable, provocado por el consumo de alcohol, maltrata el cariño que ella depositó en el textil. Ese cariño significaba cobijo para el nieto, pero también familia, es decir, cualquiera que viera al muchacho, sabía que tenía una familia, no importaba que sus padres no estuvieran, tenía a su abuela, tenía su manta.

Pero la manta es maltratada y es como si la Abuela hubiese sido la maltratada, quemada, abandonada. El nieto desprecia el amor de la abuela, lo abandona a su suerte en manos ajenas.

Cuando la abuela encuentra la prenda, comprende que el dolor era pasajero, que aún es reparable. Es por eso que la recoge y la lleva a la casa, luego la guarda debajo de su cama en un intento por devolverle el cariño que ha perdido y con ello reparar el dolor de su propio corazón.

La historia de don Simón nos permite entrar en el mundo del amor conyugal. El aún conserva la manta que su esposa le tejiera; a través de esa prenda mantiene vivo el recuerdo de su mujer y

la mejor expresión de ello es la condición del objeto: está raído, gastado, deshilachado. En otras palabras, está usado. El abuelo se coloca la manta en las mañanas frías, porque siente que aún en ese estado, lo protege.

Pero a la vez, el objeto textil actualiza la ausencia de la esposa, pues su deplorable estado no lo sería posible si esa mujer viviera; es más, si así fuera, el hombre tendría otras mantas.

Todos sabemos que la mujer mapuche debía saber tejer para casarse. El conocimiento textil era requisito básico para el matrimonio. Aquella mujer que no demostraba habilidad era devuelta a la familia. Una vez casada, la mujer debía confeccionarle una manta al marido y seguir haciendo tantas como quisiera él o ella misma.

La tercera historia nos remite al plano mágico. Aquí la simbólica amorosa trasciende el orden humano, pues el objeto textil aparece realizando un acto increíble: se vuelve sobre sí mismo, y esconde el rostro del difunto, lo cobija a la espera de que un familiar, el hijo-nieto, los encuentre. Es la manta la que da a conocer al niño la tragedia. Pero este acto de volverse sobre sí ocurre gracias a la carga amorosa que posee el objeto textil, capaz de comprender el tránsito del alma del muerto y de acompañarla en dicho viaje.

Es por eso que el difunto es velado y enterrado con su manta, pues ella lo cobijó aún en la muerte. La lectura será entonces que, aquella prenda cargada de amor, lo seguirá acompañando en el viaje hacia el "oeste".

Las tres mantas que aparecen en estos relatos, corresponden a las llamadas "**mantas de diario**" o *kachu makuñ* que son aquellas que sirven para el trabajo de todos los días, para la vida cotidiana. Esto resulta interesante, ya que a simple vista una manta de diario es una prenda tosca, de lana cruda, sin teñir, en general sin diseños; a lo más puede tener listas de otro color. Entonces, si estas prendas están hechas con una carga de amor como la que hemos apreciado a través de nuestras historias, pensamos que aquellas mantas que sí presentan decoración y un mayor colorido poseen una carga aún mayor.

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Nuestra exposición ha pretendido abordar el mundo textil mapuche desde la interpretación de un conjunto de datos etnográficos. Siguiendo a Geertz (op.cit.), debemos decir que lo que hemos realizado son interpretaciones de segundo orden o quizás de tercer o cuarto orden.

El trabajo interpretativo puede resultar en ocasiones demasiado irreal, sobre todo cuando manejamos información dura en relación a los objetos textiles, como por ejemplo, calidad de fibras, estructuras, técnicas de decoración, de teñido, entre otros. Pero debemos decir que la maravillosa capacidad que el ser humano tiene de otorgar vida a las cosas a través de sus propias emociones e imaginación es infinita.

Sin embargo, el contexto cultural de cada grupo entrega cierta estructuración a dichas capacidades, podríamos decir que las guía.

Con la idea de reconocer ese contexto cultural, proponemos generar una "conservación discursiva" de los textiles etnográficos. Tenemos la posibilidad de rescatar el sentido y el valor de los textiles al interior de la cultura, a través de los discursos que los individuos van construyendo en relación a ellos. Las prendas van cobrando vida en cada relato en que están presentes; en ellos las encontramos desempeñando roles con respecto a otras prendas y con respecto a las personas; la característica de espacialidad de los objetos textiles, les permite desempeñarse como soporte comunicativo entre los individuos, quienes pueden "leer" los mensajes culturales presentes en el tejido. En el caso de las mantas, encontramos un discurso de género que las define como objetos mediadores entre el mundo femenino y el masculino. La simbólica amorosa presente en estos objetos sería una forma del discurso de género al que aludimos. Así, al conocer los aspectos discursivos presentes en la existencia de cada textil, estamos conociendo su lugar en la cultura.

Entendemos que la imagen de un hombre mapuche en cualquier pueblo o ciudad del sur, usando una manta común, no es atractiva para la mayoría de las personas, pero nos hemos dado cuenta que lo que rodea aquella imagen es un mundo simbólico y estético impresionante.

En esta ocasión, hemos utilizado el concepto de amor, entendido como la entrega gratuita de una parte de mi propio ser al otro que resulta ser parte de mi vida. Esto nos ha permitido conocer una parte de la discursividad presente en el mundo textil, pero sabemos que hay otros lugares por los cuales transitar esa discursividad y nos gustaría recorrerlos.

EPILOGO

Años atrás, le comentaba estas historias a una profesora de la facultad y ella me relató lo siguiente: "Una joven mapuche que trabaja acá en Santiago, me contó que hace poco se le murió su abuelo. Durante el velorio, los hijos del difunto discutían si enterrar al padre con su manta o guardar ésta de recuerdo. Se decidió lo último y el padre de la muchacha se quedó con la manta. Luego que enterraron al anciano, el hombre soñó con su padre que le preguntaba muy afligido y tiritando: ¿por qué me has dejado sin mi manta hijo?"

BIBLIOGRAFIA

- GEERTZ, C.,
1987 *La interpretación de las culturas*. México: Editorial Gedisa.

CHAMANTOS DE DOÑIHUE: RESTABLECER UNA ARTESANIA PARA SER PROYECTADA AL SIGLO XXI ¹

**Verónica Guajardo R.*

***María Luisa Gruzmacher G.*

INTRODUCCION

Bienes culturales es la expresión general utilizada para abarcar toda clase de objetos materiales creados por el hombre y asociados con su tradición cultural. Son considerados como la manifestación material y expresión de la esencia del ser humano, que es su capacidad de abstracción para llegar al concepto, inherente a toda manufactura.

En todas las culturas, ciertos objetos son portadores de un valor significativo, que trasciende al de sus materiales y al trabajo requerido para su elaboración. Esta asignación de valores culturales a objetos materiales es la base de la conservación, disciplina dedicada a la tarea de resguardar estos objetos de los deterioros ambientales y humanos, para lo cual tenemos normas, sistemas y planteamientos, los cuales intercambiamos y discutimos cada año con el fin de alcanzar una excelencia en nuestro desempeño.

Hemos querido, en esta publicación, enfocar nuestro trabajo a un aspecto diferente de la conservación textil, el registro de una artesanía, mediante una investigación bibliográfica y en terreno, la que fue presentada al concurso del Fondo de Desarrollo de las Artes 1995 (FONDART), con el nombre: "Chamantos de Doñihue: restablecer una artesanía para ser proyectada al siglo XXI". El proyecto fue seleccionado ese año y recibió el aporte financiero para su desarrollo. El fundamento principal del proyecto era que siendo estos chamantos una artesanía inherente a nuestra identidad, no existía una investigación acerca de ellos.

* Diseñadora Textil. Pontificia Universidad Católica de Chile.

** Museo Regional de Rancagua, Rancagua.

Las artesanías llevan un sello de identidad, de pertenencia, que nos identifica, hablan siempre del entorno en el cual se realizan, comunican la vida de las personas, sus quereres, sus tristezas y sus necesidades. Desde sus inicios los textiles han cubierto necesidades utilitarias, religiosas y ornamentales, dentro de las cuales se ubica el **chamanto**, que al pertenecer a nuestra artesanía tradicional, tiene influencias indígenas e hispanas.

Difícil es determinar con exactitud su origen. Al ser un testimonio anónimo de la vida de una nación, es por lo tanto variable, dinámico y vivo, pero asentado en raíces permanentes. Es coincidente que sea producto de la zona Central de Chile, si aceptamos sus vinculaciones con las camisas prehispánicas inca, los ponchos mapuches y la textilería española.

EVOLUCION DE LA PRENDA

Sorprendente ha sido para nosotras, el seguimiento de la trayectoria de este textil ornamental. Condicionadas por la antigüedad atribuida al chamanto y por la iconografía característica de las prendas más antiguas, retrocedimos hasta la llegada de los jesuitas a Chile, en 1593, comprobando que si bien, tienen el mérito de haber reactivado la industria textil en Chile, se dedicaron a la manufactura de telas para uso doméstico y textiles como complemento de la imaginaria religiosa. Entre ellos se destacó el aporte de los hermanos "coadjutores brosladores", venidos con el Padre Haymbhausen, en el año 1748 (Hanisch 1973, 1974).

Importante es el registro, tanto bibliográfico como fotográfico, de los cronistas y viajeros J. M. Guillis (1855), Gabriel Lafond de Lurcy (1822), John Miers (1826), Peter Schmidtmeier (1822), Edmond Smith (1855) y W. B. Stevenson (1829), quienes hacen referencia escrita e ilustrada de una prenda usada a mediados del siglo XIX, descrita como un poncho listado, de colores fuertes y adornado con flores, usado por hombres relacionados con la tierra, como complemento de su vestimenta. Con esta información comprobamos la existencia de un posible antecedente del objeto de esta investigación. Debido a la disminución de viajeros en la segunda mitad del siglo XIX, la información referente a la vestimenta tradicional, es escasa, no encontrándose referencias escritas o ilustradas que permitan determinar con exactitud el paso del poncho

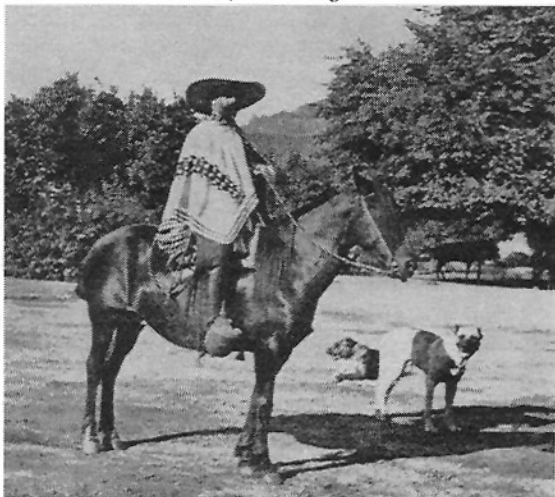
ornamental al denominado "chamanto". Se verifica además en esta época una fuerte inmigración inglesa, la que se refleja en las costumbres de nuestra sociedad. La vestimenta pierde colorido, los medios de transporte se mecanizan mediante la llegada del ferrocarril, disminuye el uso del caballo y las entretenimientos más destacadas son las carreras de caballos a la usanza inglesa.

Este registro se complementó con la revisión y fotografía de las siguientes colecciones de revistas:

- *Boletín de la Sociedad Nacional de Agricultura*, 1869 - 1900 (publicada de 1869 a 1933).
- *Luz y Sombra*, 1901 - 1902 (publicada de 1901 a 1902).
- *Sucesos*, 1902 - 1932 (publicada de 1902 a 1932).
- *Zig Zag*, 1905 - 1935 (publicada de 1905 a 1964).
- *El Campesino*, 1934 - 1980 (publicada de 1934 al presente).
- *Criadores de Caballares*, 1949 - 1988 (publicada de 1949 a 1990).
- *Rodeo*, 1989 - 1995 (publicada de 1989 al presente).

Sería posible sustentar que el poncho listado es el antecesor de la actual "manta corralera". El poncho, por una razón práctica, disminuye progresivamente su tamaño, adquiriendo un diseño estructurado sólo en campos y listas. El primer registro fotográfico de una prenda diferente aparece en 1903, en el que las listas tienen "la-

Figura 1. Primer registro fotográfico del chamanto. Administrador de la Hacienda de Aculeo, 1903. (Wright 1903).



bor", su huincha es listada y la postura de la boca es vertical. Su antecedente sería el poncho ornamentado con flores (Fig. 1).

En esta investigación se comprobó que el uso del chamanto ha sido de lenta propagación, ya que en fotografías tan determinantes como las que corresponden a la celebración del Centenario de la Independencia, no figura ningún huaso, siendo la vestimenta netamente inglesa. Esto ha quedado registrado en fotografías de "carreras a la chilena" (Revista Sucesos 1904), de celebración de Fiestas Patrias en Playa Ancha, Valparaíso, en las fotografías de rodeos, en las que el jurado está vestido también a la inglesa (Revista Sucesos 1911), y en un rodeo en Rancagua (Revista Sucesos 1913).

En el año 1911, conjuntamente con las últimas corridas de toros, se instala en Rancagua, frente a la Estación de Ferrocarriles, la tienda "La Doñihuana" fundada por don Francisco Martínez de Pablo, de nacionalidad española, casado con doña Ana Rosa Acevedo Espinoza, originaria de Doñihue. Doña Rosa, a través de su contacto con mujeres tejedoras de su lugar de origen, inicia la primera etapa de comercialización del denominado chamanto. Su esposo recorría diferentes ciudades del país, ofreciendo aperos, tanto de su fabricación, como de artesanos que le vendían sus productos, contribuyendo al inicio de la masificación de esta prenda. Se ha logrado rescatar la fotografía que sirvió durante largo tiempo como publicidad de la tienda, en la cual figura su dueño luciendo un chamanto largo, con escasa labor y con la boca en postura vertical, al igual que los ponchos.

Con el correr del tiempo, se empieza a recargar de "labores" (dibujos), apareciendo incluso chamantos con "labor" en el campo (una sección de la manta), recreando la iconografía de la tapicería europea. Su tamaño permanece estable, su colorido es de tonalidades suaves, siendo su estructura más compleja debido a la gran densidad de "labores" y a la finura del hilado utilizado.

Alrededor del año 1930, cambia su estructura. Desaparece la "labor" del campo y se simplifican los diseños. Los colores se hacen más intensos, llegando a mezclarse rosados, verdes, amarillos y burdeos en un mismo chamanto.

Un violento cambio se produce al acercarse 1935, reaparece la "labor" del campo, se acorta dra-

máticamente, adquiriendo una forma semejante a un barril, denominándose **embarrilado**. Su colorido sigue siendo intenso y debido al cambio de materia prima, adquiere el brillo característico de algodón mercerizado. En forma paralela surge una nueva iconografía, basada en el entorno doméstico de las tejedoras. El usuario determina una nueva postura para la boca, ya que de vertical gira a la posición horizontal, independizándose el chamanto como prenda.

Junto a estos cambios profundos en el chamanto, surge el segundo impulso comercial que le da doña María Romero Romero, originaria de Doñihue, hija de tejedora y tejedora a su vez, pero sólo de tejido llano. Doña María reactivó el tejido, agrupó a las tejedoras, a quienes pagaba por su trabajo; les llevaba urdidos preparados y muestras de labores, pues ella decidía la materia prima, el color, el diseño y tamaño de los chamantos. Asistía a gran cantidad de rodeos promocionándolo y fue quien le dio el impulso final al uso del algodón mercerizado como materia prima, siguiendo la iniciativa de su madre, doña Amalia Romero. Los principales divulgadores de este chamanto corto fueron conjuntos musicales folclóricos como "Los Cuatro Huasos" y "Los Huasos Quincheros". Esta nueva tendencia induce a los propietarios de chamantos tejidos con anterioridad, a acortarlo, llegándose al extremo de eliminar los dos campos externos.

Durante una década coexisten chamantos embarrilados y recortados, empezando en 1950 a tejerse cortos, pero ya sin forma de barril y manteniendo su iconografía.

A mediados de la década del 60, empieza a aumentar su tamaño, su iconografía doméstica no sufre cambios y recupera su dimensión original de 0,90 por 1,40 m, en los años 70. Sin embargo, en las fotografías de la época, aún pueden verse huasos con chamantos embarrilados o cortados, junto a los largos. La característica distintiva de estos años es el colorido: campos beige, "listaduras" negras y rojas, "acompañados" verdes o amarillo.

Permaneciendo los chamantos durante los años '80 sin mayores variaciones, con iconografía doméstica, coloridos saturados y brillantes, llega a la década actual, en la cual resurgen iconografías que nos regresan a sus inicios, aunque las tejedoras han simplificado las "labores".

Los cambios detectados en las diferentes etapas de su evolución, no podrían ser atribuidos a otra razón distinta que el dictamen de sus propios usuarios.

INSTRUMENTOS TEXTILES

El telar utilizado en Doñihue es similar al indígena vertical de cuatro palos, que puede observarse en la zona Centro y Sur de Chile, diferenciándose fundamentalmente por el hecho de ser totalmente vertical y estacado, inicialmente en el suelo y luego en una tarima de madera. Las piezas verticales tienen el nombre de bastidor y las horizontales quilvos. Estas últimas son móviles, al igual que en todo telar de cuatro palos y se ajustan mediante cuñas de madera al bastidor. Se utilizan tres tonones (Fig.4), un tonón largo y dos grupos de tonones chicos, además de dos quilvillos.

El urdido se realiza entre dos personas, cada una maneja un color y en vez de ser en ocho, como tradicionalmente se hace, es sin fin (Fig.2). Este concepto de urdido se ha registrado en Chile, sólo en Doñihue. Para pasar la trama por la calada, se utiliza simplemente una varilla corta o un trozo de caña delgada, denominado husillo. La chamantera usa una paleta de corazón de espio para apretar las pasadas de trama, la que adquiere su brillo característico al ser heredada por las sucesivas generaciones de tejedoras de una familia.

MATERIA PRIMA

En la época en que surge esta nueva prenda, a comienzos del presente siglo, las tejedoras hilaban su propia lana, la retorcían, y la teñían con tinturas vegetales, extractadas de plantas de los alrededores de sus casas en Doñihue. A esta época corresponden los chamantos con gamas de color beige y rosados suaves.

Alrededor de 1920, este tejido popular se transforma en artesanía, cuando comienza la primera etapa de marcada comercialización del chamanto. La firma alemana Slaudt y Cía. importaba las primeras marcas de lana de título muy fino (13.000 m por kg); posteriormente, se importó lana andaluza, de título 6.000. En Chile, Maino Orlandino, fundador de la fábrica de lanas "El Progreso", fabricó lana tipo alemana de títulos 8.000, 10.000 y 12.000. Estas eran de uno, dos y

tres cabos. Los hilados de dos cabos se usaron en chamantos y los de tres, en mantas. Era necesario retorcer esta lana antes de tejerla, trabajo que era hecho por las mujeres de más edad, que ya no tejían. Durante esta época, la tienda "La Doñihuana" no siempre entregaba la lana teñida, por lo que usualmente era teñida con tinturas vegetales por las mismas chamanteras, quienes mandaban a sus hijas al cerro a recolectar hierbas, como la calchacura y el quilo, la cáscara verde de la nuez o la cáscara del nogal.

En 1935 aproximadamente, por iniciativa de doña Amalia Romero y de la tienda "La Doñihuana", comienza a utilizarse el algodón mercerizado, teñido en fábrica y manufacturado por Hilos Cadena. Podrían aventurarse dos razones para este cambio, ambas sugeridas por las propias tejedoras. Una de ellas es la crisis económica de los años 30, que habría provocado una escasez de lana importada; la otra, es la dificultad del tejido en lana, por la pelusa que se suelta al tejer, siendo el tejido en algodón más rápido y más liviano.

El hilo utilizado en los años 40, es conocido como "filiseda"; según las tejedoras, porque tenía un porcentaje de seda natural en su composición, pero se trataba de un hilo con un baño químico especial lo que le daba un brillo más intenso que el mercerizado común.

Con la aparición de los chamantos de hilo, desaparecen gradualmente los tejidos en lana. Desde los años 40 al presente, se ha seguido utilizando el algodón mercerizado, de título 1.200, fabricado por Hilos Cadena. El nombre comercial del hilado es "Hilo Chamantero" y es elaborado sólo para las tejedoras de Doñihue. En otros lugares donde se tejen chamantos, por inmigración de tejedoras originarias de Doñihue, se utiliza hilo "Carmencita", también de Hilos Cadena, pero de inferior calidad. En contadas ocasiones, a petición de los usuarios, algunas tejedoras hacen chamantos en lana, cuya principal dificultad es encontrar lana 100 % natural, de fabricación industrial y con un título de hilado adecuado, la que luego debe ser retorcida en huso para disminuir su grosor.

ESTRUCTURA TEXTIL

El chamanto de Doñihue es tejido en técnica doble faz, con faz de urdimbre. Esta estructura está compuesta de dos urdimbres complementa-

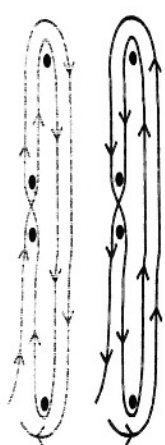


Figura 2.
Urdido sin fin.

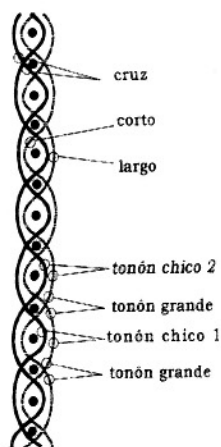


Figura 3. Organización de las cuatro capas de hilos.

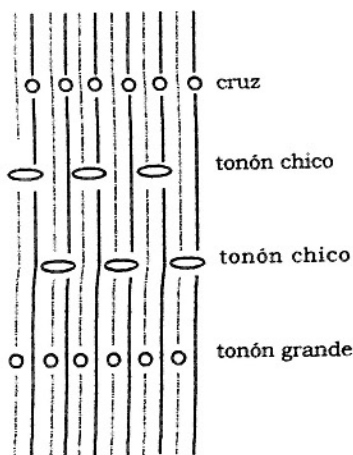


Figura 4. Colocación de los tonones.

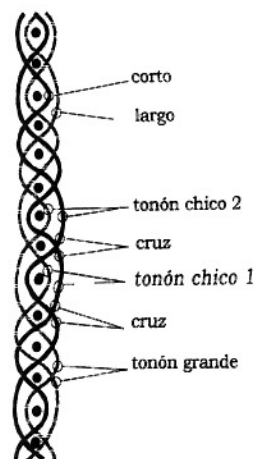


Figura 5. Cambio de color.

rias, lo que significa que ambas urdimbres forman parte de la estructura del tejido, más una trama. La característica distintiva de esta técnica de tejido, es el hecho de que se produce un efecto negativo-positivo entre ambas caras del tejido (Fig.5).

Ambas faces se diferencian en los bordes de la "labor", como llaman las tejedoras a la iconografía: el derecho presenta labores de bordes pulidos y el revés, bordes irregulares.

Los hilos se distribuyen en cuatro capas (Fig.3), las dos capas internas se entrelazan 2/2 y las capas externas 3/1. Durante el tejido los hilos son manipulados mediante tres tonones y la cruz (Fig.4), los dos tonones chicos forman el cruce interno 2/2 y el tonón grande, el entrelazamiento 1/3. La cruz se utiliza para dibujar.

A la complejidad de esta técnica se agrega el hecho de que para realizar la "labor", la tejedora debe utilizar hilos de distintas capas, dependiendo de si el dibujo se va abriendo o cerrando. Las chamanteras le dan los nombres de "largos" y "cortos": los largos corresponden a los hilos de la capa exterior y los cortos a la capa interna. Si la "labor" se va cerrando, la tejedora deja un corto en el borde del dibujo y un largo en el borde del fondo adyacente. Si la "labor" se va abriendo, se deja un largo en el borde de ella y un corto en el fondo. No pueden quedar dos largos o dos cortos juntos. El desconocimiento de esta técnica es la causa de que el tejido quede por ambas caras con dibujos de bordes irregulares. Si bien todas las tejedoras dicen utilizar los largos y los cortos, al observar con detención un

tejido, se reconoce si la tejedora realmente sabe o no aplicar la técnica.

El hecho de que resulte fácil encontrar los largos y los cortos, depende del sentido en que se haya colocado el primer hilo del urdido, ya que éste da la pauta para el tejido. Si la tejedora empieza el urdido en sentido contrario, resulta difícil realizar la "labor".

Otro punto importante en la elaboración del tejido, es la densidad de hilos de la urdimbre, alrededor de 50 hilos por centímetro, para el hilado utilizado actualmente. No todas las tejedoras tienen una noción clara de la densidad de hilos que se precisa. Algunas se guían por muestras antiguas, tejidas con hilados distintos, por lo que el tejido queda con una densidad poco apropiada.

Sin tener la costumbre de crear su propia iconografía, la habilidad que realmente distingue a la artesana de la simple tejedora, es la capacidad de llevar un dibujo al tejido directamente, sin una muestra tejida de por medio, en la que pueda contar hilos y pasadas. La verdadera artesana tiene la capacidad de traspasar al tejido dibujos que ve en telas o en fotos de chamantos antiguos, así como de variar el tamaño de la "labor" según sus necesidades. A todo esto se suma la sensibilidad para combinar colores, "matizar" como dicen ellas, a diferencia de sólo una buena tejedora que necesita muestras de otras artesanas para lograr su objetivo.

Lamentablemente, no son más de 10 artesanas, de un total de 45, las que conocen y manejan el "secreto" completo de esta compleja técnica de tejido. Hay tejedoras que sólo tejen huinchas,

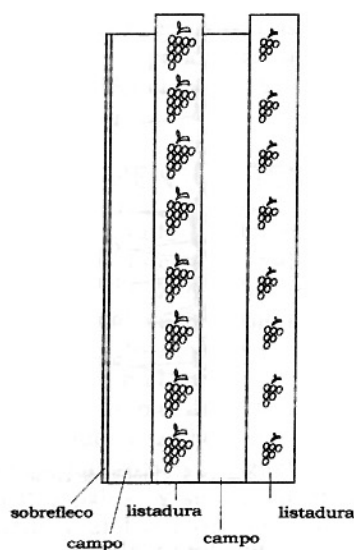


Figura 6. Urdido con crecidura.

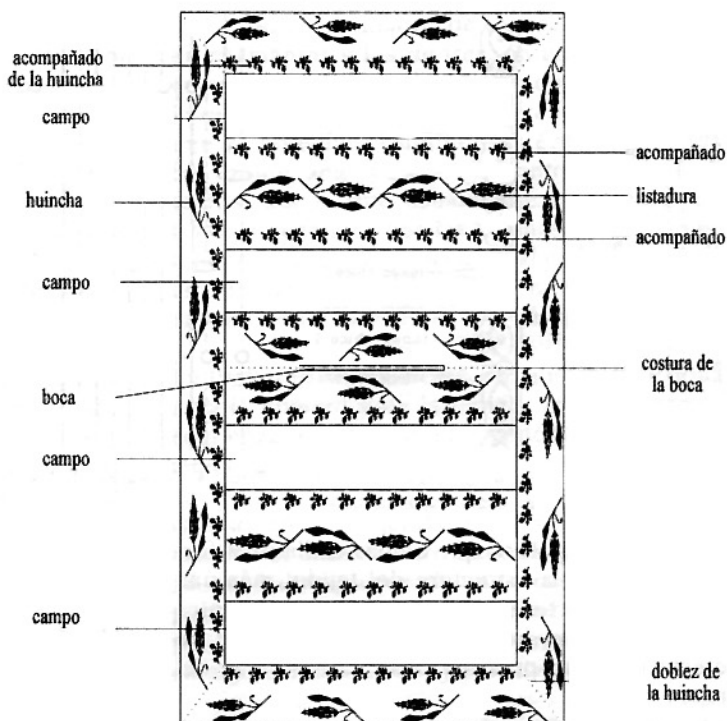


Figura 7. Composición de superficie del chamanto.

otras sólo tejen llano o solamente la parte central del chamanto o manta. También las hay quienes no saben urdir o necesitan muestras. Sin embargo, esta realidad no parece ser muy distinta a lo sucedido en épocas pasadas, pues las tejedoras de más edad aseguran que el número total es similar al que había en su juventud.

Actualmente se teje una pieza de 0.65 m de ancho por 1.20 m, por lo que se corta en dos y se cose. Antiguamente se tejía al ancho, es decir, una pieza de 1.30 m de ancho por 0.70 m de largo, por lo que el chamanto no llevaba costura. Para impedir que se abriera la boca, a dos centímetros de su abertura, se hacía una pasada de torzal doble, al que llamaban "trencilla".

Alrededor de 1930, se empezó a tejer el chamanto con otra técnica. Se urdía el campo en tejido liso o llano y las listaduras en doble faz. Aparentemente, según lo expresado por una artesana, se hizo así para facilitar el aprendizaje. Curiosa explicación, si se piensa en la complicación de dar distintos largos al urdido del campo y al de los listados. Al tejer, las dos zonas avanzan distinto, por lo que hay que colocar más pasadas de trama en la zona labrada. A esta técnica se le llamó "crecidura" y se dejó de hacer cuando se volvió a colocar "labor" en el campo, alrededor de 1940

(Fig. 6). Los chamantos con "crecidura" se tejieron únicamente en lana.

COMPOSICION DE SUPERFICIE

El chamanto tiene una composición de superficie característica y distintiva de otros ponchos o mantas. Está compuesto por cuatro zonas horizontales llamadas **campos**, las que habitualmente no llevan dibujos o "labor"; tres zonas de **labor**, entre los cuatro campos, las que se subdividen en **listaduras** y **acompañados**. La zona de la listadura del centro incluye la boca. Los cuatro campos y las tres listaduras son rodeados por la **huincha**, que siempre es con "labor" y se teje aparte (Fig.7). Visualmente, esta composición de superficie es igual a la del *sobremakun* mapuche, pero la estructura interna de ambos textiles es distinta.

El color es diferente en ambas caras del textil, una de las caras es oscura, la que es usada habitualmente en el día y la otra que es clara, en la noche.

Tradicionalmente, los **campos** no llevan "labor", pero cuando la llevan se le llama **campo de labor**, siendo pequeña y discontinua. Asimismo, las listaduras pueden ser guías de "labores" continuas o discontinuas, y normalmente inclu-

yen el **acompañado**, llamado así “porque acompañar a la labor”. La huincha tiene la misma estructura de “labor” y “acompañado” de la listadura, pero el dibujo es normalmente discontinuo, pues “la huincha no puede llevar guía”. En ocasiones, las chamanteras no respetaban la estructura de cuatro campos y tres listaduras. Por esta razón, en el año 1968, la Federación Chilena de Rodeo, dictó un reglamento a fin de evitar que se desvirtuara la tradición.

En los chamantos tejidos en la década del 20, el campo es de “labor” y la iconografía de las listaduras es muy similar a la de las telas de tapicería europea del siglo XVIII. Debido a que el siglo XIX se caracterizó por el resurgimiento de estilos pasados como el neoclásico, el neogótico y el neorrocó , es posible que estos motivos “dieciochescos” sean producto de ese “revival” de fines del siglo pasado. Las labores de las listaduras son muy intrincadas y al compararlas con los tejidos actuales, queda en evidencia que implicaban un tiempo mucho más largo de elaboración del que se emplea hoy en día (Fig. 8).

Por un período aproximado de 10 años, se tejieron los chamantos con “crecidura”, luego, según lo explican las chamanteras, el huaso vuelve a pedir “labor” en el campo, por lo que se empieza a tejer todo en doble faz.

Alrededor de 1938, aparece una iconografía distinta, la que tiene su origen en el entorno doméstico de las propias tejedoras. Nos referimos

Figura 8. Listadura de chamanto de lana alemana 1919-1925 aprox. Colección privada.



a las guías de parra, fucsias, copihues, guía de pajaritos, patitas de diuca, entre otros. Al adoptar estos motivos, se simplificaron las labores, resultando los chamantos más sencillos.

La iconografía doméstica es utilizada hasta la actualidad, sin embargo, en los últimos cinco años se ha detectado un interés en los huasos por la iconografía rescatada de piezas antiguas. Las chamanteras afirman que los clientes llegan con muestras o fotos de chamantos antiguos y piden que copien las labores, pero ellas reconocen no estar dispuestas a tejer labores tan intrincadas, por lo que habitualmente las simplifican. Otra razón para no reproducir fielmente las labores, es el hecho de que parte importante de su tradición, es no hacer chamantos iguales. Cada tejedora aspira a elaborar uno exclusivo y cada huaso corresponde esta aspiración con el deseo de lucir una prenda única.

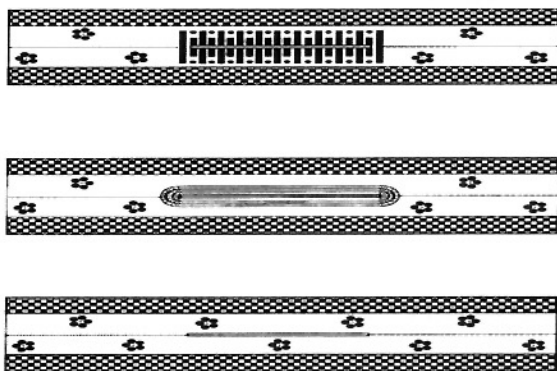
En la zona de la boca, se han producido variaciones en su demarcación, distinguiéndose tres tipos diferentes:

1. Boca marcada: la listadura incluye palotes, en sentido transversal a la abertura (Fig.9). A veces, estos palotes son acompañados de puntos. Se tejió hasta la década de los 30 y hoy es actualizada a petición de los usuarios.

2. Boca acordeón: consiste en una huincha de tejido liso (Fig. 9), que se aplica sobre todo el contorno de la boca, formando pliegues en sus extremos. Su uso en los chamantos fue efímero y ocasional, correspondiendo al fin de la etapa de los chamantos con crecidura y principios del denominado embarrilado.

3. Boca simple: la listadura correspondiente a

Figura 9. Boca acordeón y boca marcada.



la boca tiene la misma labor de las otras listaduras, pero generalmente es cortada, siguiendo la misma regla de la huincha.

CONCLUSION

Doñihue, situado en la Sexta Región, a 22 km de Rancagua –su capital regional–, ha tenido un destino diferente a los muchos centros textiles existentes en la zona Central, que por su lejanía o por no producir objetos de la importancia del chamanto en nuestra cultura, permanecen olvidados o simplemente han desaparecido. Las tejedoras de Doñihue tuvieron el mérito de lograr reunir en esta prenda toda una tradición histórica, la que en forma instintiva se reflejó en la elaboración del chamanto, que mediante su lenguaje tácito logró que el hombre de la tierra, el huaso, lo adoptara como su emblema máspreciado y representativo.

Sería importante que estas artesanas permanecieran ajenas a influencias comerciales que distorsionen este diálogo oculto entre productora y usuario, que es la esencia para que Doñihue continúe produciendo chamantos, por lo tanto con su tradición.

Hemos logrado con esta investigación, recopilar antecedentes de la historia de un textil, pero la recompensa más importante ha sido, mediante las conversaciones en terreno con cada una de las tejedoras, encender en ellas el verdadero sentido de su oficio, no sólo por una artesanía que incrementa su presupuesto, sino como portadoras, a través de sus manos, de raíces que trascienden su tiempo.

NOTA

¹ El aspecto técnico de esta investigación fue financiado por el Fondo para el Desarrollo de las Artes (FONDART), 1995.

BIBLIOGRAFIA

- GUILLIS, J.M.,
1855 *The U.S. Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere*. Washington.
- HANISCH ESPÍNDOLA, W.,
1973 *El padre Carlos Haymbbausen*, Köln: Jahrbuch für Geschichte.

- 1974 *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, 1ª Edición, Buenos Aires: Ed. Francisco de Aguirre.

- LAFOND DE LURCY, G.,
1970 *Viaje a Chile*, Santiago: Editorial Universitaria.
[1853]

- MIERS, J.,
1826 *Travels in Chile and La Plata*, 2 Vol. Londres: Printed for Baldwin, Chadock & Joy.

- SCHMIDTMEYER, P.,
1947 *Viaje a Chile a través de los Andes*. Buenos Aires: Editorial Claridad (traducción de E. L. Semino).

- SMITH, E.R.,
1855 *The Araucanians, or notes of a tour among the indian tribes of southern Chili*. New York: Harper & Brothers Publishers, Franklin Square.

- STEVENSON, W.B.,
1829 *Historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America*. Londres.

- WRIGHT ROBINSON, M.,
1903 *The Republic of Chile, the growth, resources, and industrial condition of a great nation*. Philadelphia.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la información brindada por las artesanas: Nelly Beltrán Soto, Yolanda Bravo Bravo, Jerenalda Caicedo Campos, Carmen Carrasco Zamora, Estrella Céspedes Valdivia, Inderina Núñez Acevedo y Juana Soto Acevedo.

EN LA BUSQUEDA DEL SENTIDO DE LAS ESTRUCTURAS Y TECNICAS TEXTILES: EL TORZAL¹

**Paulina Brugnoli B.
Soledad Hoces de la Guardia Cb.

INTRODUCCION

La trayectoria del hombre como creador técnico es indisociable de todos los aspectos de su desarrollo cultural. Este recorrido nos muestra la increíble cantidad de energía e inteligencia empleadas para desarrollar complejas tecnologías textiles, hecho especialmente notorio en las culturas precolombinas andinas.

La investigación² que hemos realizado sobre la colección de textiles pertenecientes al Museo Chileno de Arte Precolombino abarca desde textiles tempranos hasta del Período Intermedio Tardío y la bibliografía referente al Arte Precolombino Andino en colecciones textiles de otros museos, nos revelan que estos textiles son testimonio de un alto grado de evolución tecnológica, dada su complejidad estructural y la sofisticación de sus técnicas decorativas y terminaciones.

La riqueza y exhuberancia de las estructuras, aplicaciones y terminaciones son determinantes en la percepción de los textiles y testimonian su capacidad para comunicar proyectos de fertilidad y de fidelidad a la vida. Esta virtuosidad técnica y expresiva no es posible de comprender sin investigar el largo proceso que debieron seguir las tradiciones textiles a través de siglos de experimentación. Estas tecnologías están en correspondencia con los proyectos de vida de cada cultura.

Los orígenes de las tecnologías textiles aparecen ya en ciertas estructuras básicas existentes en el Prececerámico como: anudado, anillado, trenzado

¹Diseñadoras Textiles, Museo Chileno de Arte Precolombino.

y torzal, que generan múltiples variaciones técnicas. Es importante realizar el seguimiento de una estructura, búsqueda de sus orígenes y su evolución que logra, a veces, cambios mutantes, intentando comprender cómo de soporte icónico pasa a cumplir las funciones de ornamento o de terminación (Bird 1963).

Esto nos motiva a presentar la estructura de torzal o apareado y sus variaciones técnicas. El torzal, primera estructura de dos sistemas de elementos organizados ortogonalmente, es observable en esteras como cobertores de pisos y muros, o cubriendo fardos (Guitarrero, 8000 a.C., Chinchorro, 6000 a.C., La Paloma, 5000 a.C. y los textiles de Huaca Prieta, 3100 a.C.).

El torzal, considerado como una de las técnicas de cestería, se manufactura al enlazar dos elementos horizontales móviles llamados tramas alrededor de elementos verticales estáticos, llamados urdimbres. En el proceso de manufactura del torzal, las tramas son activas mientras las urdimbres son pasivas (Adovasio 1977).

La incorporación de elementos confeccionados con fibras más cortas, flexibles y suaves origina las técnicas de hilatura. Estos hilados hacen necesario el uso de un marco o telar para fijar y tensar los elementos verticales o urdimbres. Así el concepto de ortogonalidad aportado por la estructura torzal y realizado con hilados ordenados y fijos a un marco va a posibilitar la multiplicidad de estructuras y técnicas del tejido a telar (Doyon-Bernard 1990).

El modo de estructurar el tejido permite distintas formas de manufactura al alternar el papel activo o pasivo de los sets de elementos, urdimbre -vertical- y trama -horizontal- diversificando las combinatorias posibles. Así podemos definir un torzal por trama (Fig. 1), o un torzal por urdimbre (Fig. 2).

Esta posibilidad determinará luego tres líneas constructivas:

1. Estructuras de elementos pareados activos en la trama.

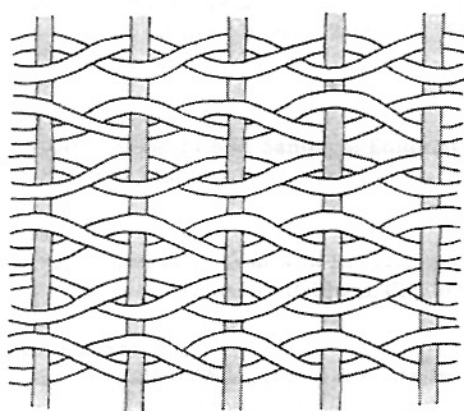


Figura 1.

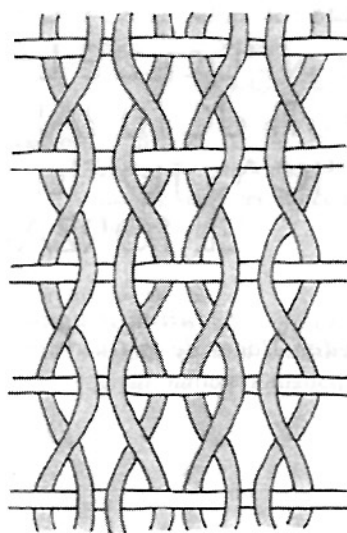


Figura 2.

2. Estructuras de elementos pareados activos en la urdimbre.

3. Estructuras de elementos pareados activos en la urdimbre y trama.

Intentaremos comunicar a través de un seguimiento gráfico estas líneas constructivas y algunas de sus variantes.

1. Estructuras de elementos pareados activos en la trama

Las esteras más antiguas realizadas en elementos vegetales más bien planos como el junco, tenían sus elementos verticales gruesos y los elementos pares de la trama que la envuelven, más delgados (Fig.3).

En el traspaso de la experiencia adquirida en la confección de las esteras a fibras más flexibles y el simultáneo uso de un marco rígido a modo de telar, se logra el torzal tejido con una urdimbre y dos tramas y dos urdimbres y dos tramas, siendo esta última la opción más utilizada en los textiles tempranos (Bird et al. 1985).

La combinatoria básica de una urdimbre y dos tramas pareadas tendrá múltiples variantes, determinadas por los cambios de densidad (Fig. 4), de direccionalidad (Fig. 5), de color (Fig.6) y doble torsión de las tramas pares (Fig. 7).

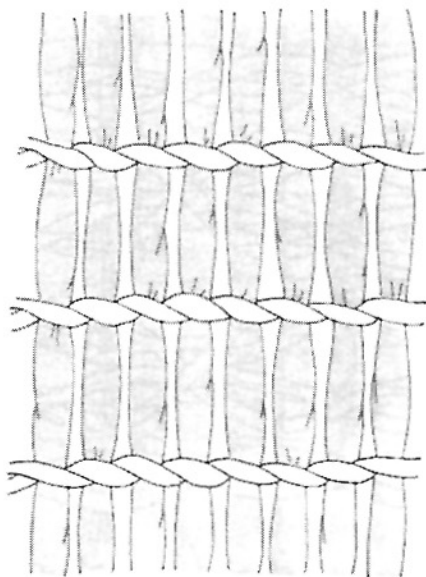


Figura 3.

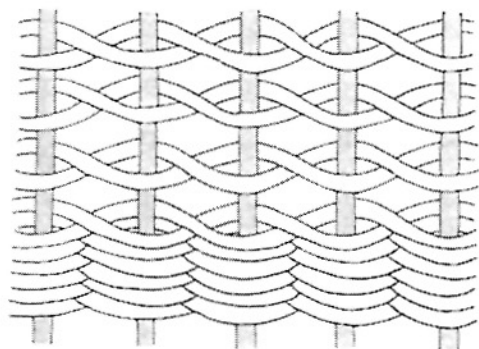


Figura 4.

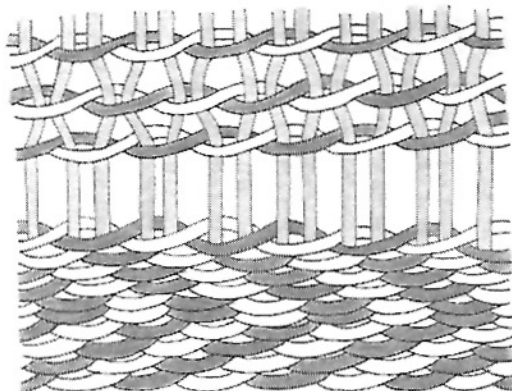


Figura 6.

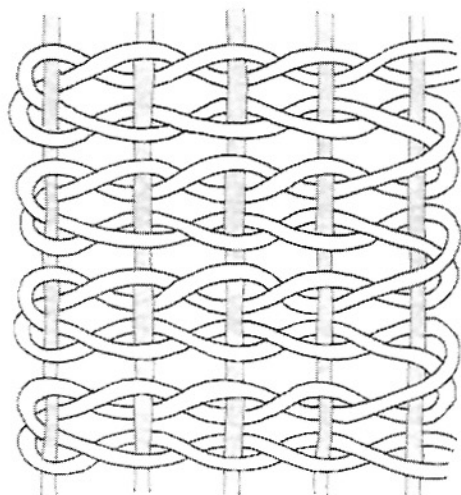


Figura 5.

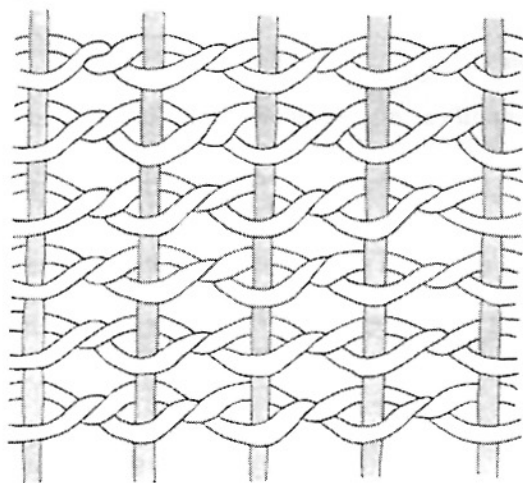


Figura 7.

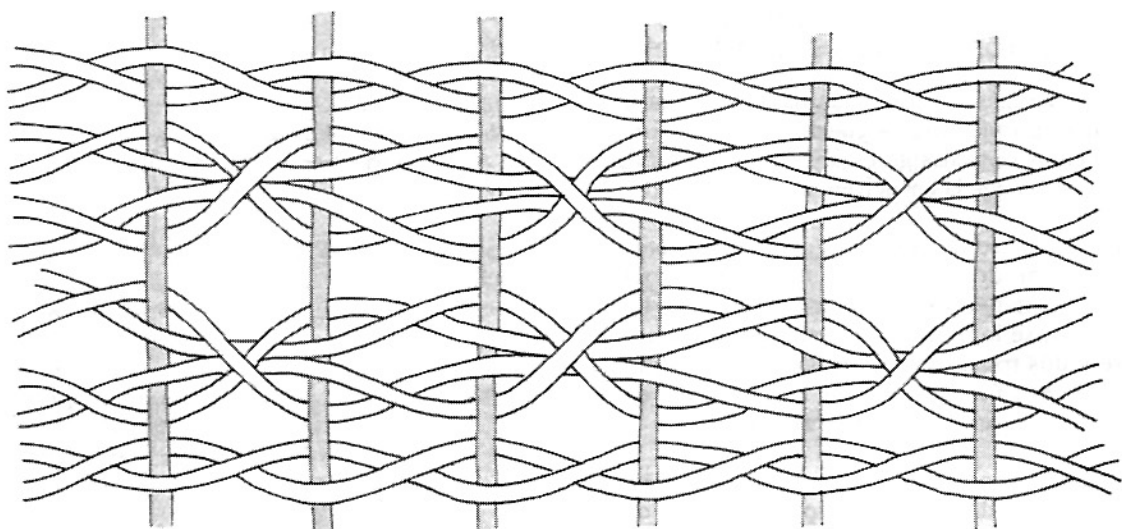


Figura 8.

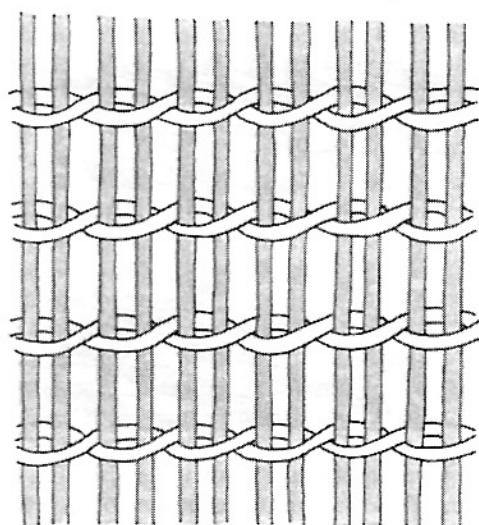


Figura 9.

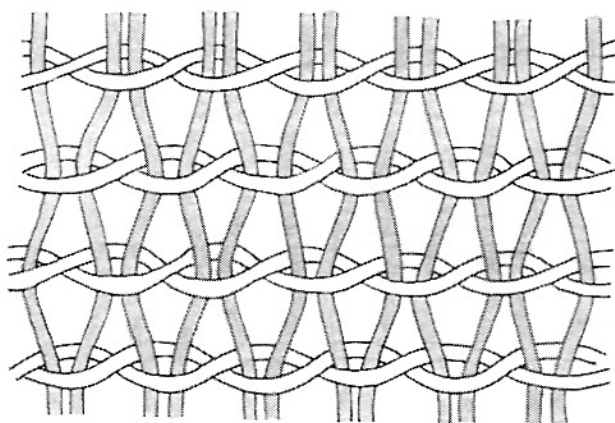


Figura 10.

La modificación del recorrido de las tramas pares, cambiando de pasada, origina alteraciones de la estructura y el color, formando figuras en el sentido de la trama (Fig.8).

En la estructura construida con urdimbres pares también es posible tener variantes determinadas por el alineamiento (Fig. 9) o alternancia de los pares de urdimbres seleccionadas en cada pasada (Fig. 10).

La menor o mayor densidad en la estructura de pares de urdimbres alternadas dará lugar a calado (Fig. 10) o un textil denso de lectura similar a una sarga (Fig. 11).

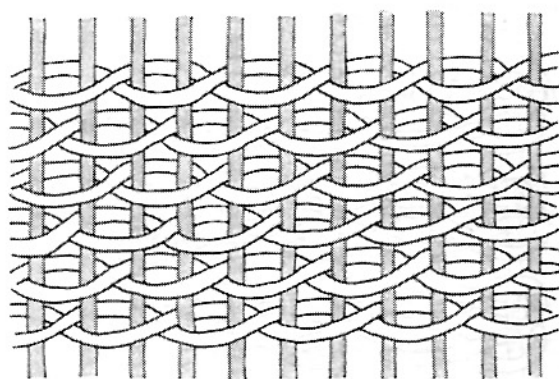


Figura 11.

2. Estructuras de elementos pareados activos en la urdimbre

Cuando los elementos pareados en la urdimbre tienen un papel activo, éstos deben tener libertad de movimiento para envolver el elemento del sistema opuesto. En este caso, la concepción de estas estructuras sólo es posible cuando la trama es rígida como sucede en el caso de la manufactura de cierto tipo de esteras (Fig. 12). Esto es observable también en algunas estructuras de extremos de urdimbre libres como trenzados. Sin embargo, cuando esta forma constructiva, de urdimbres pares activas, es llevada al telar, necesariamente sufre cambios y cada cruce se opone al anterior para evitar la torsión de la estructura e ir neutralizando un cruce con el siguiente. La estructura a la que nos referimos es la "gasa vuelta" (Fig. 13).

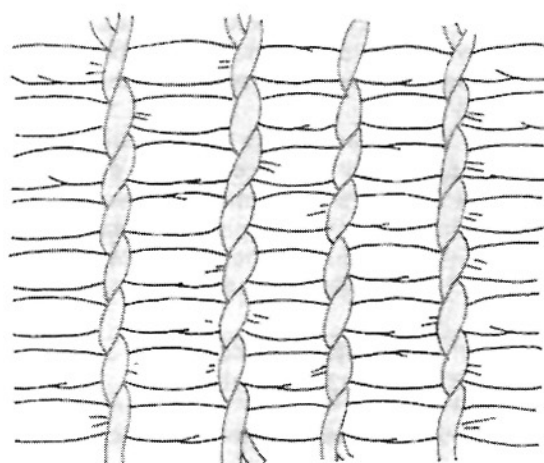


Figura 12.

3. Estructuras de elementos pareados activos en la urdimbre y trama

Al incorporar el uso de urdimbres de distinto color y la opción de desvío de recorrido de las mismas, se inicia el camino de posibilidades de dibujo por urdimbre en la estructura, caso inverso al explicado en la figura 9. Su origen está vinculado a los desvíos de elementos de urdimbre y sobreposición de los mismos ejemplificados en la figura 14.

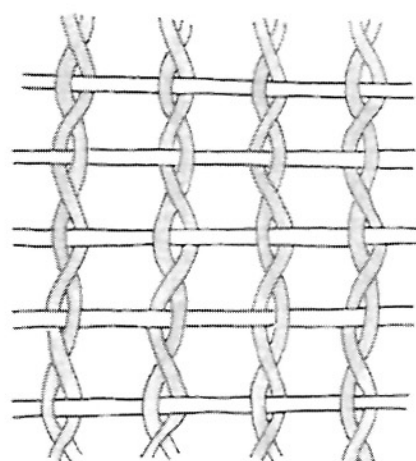


Figura 13.

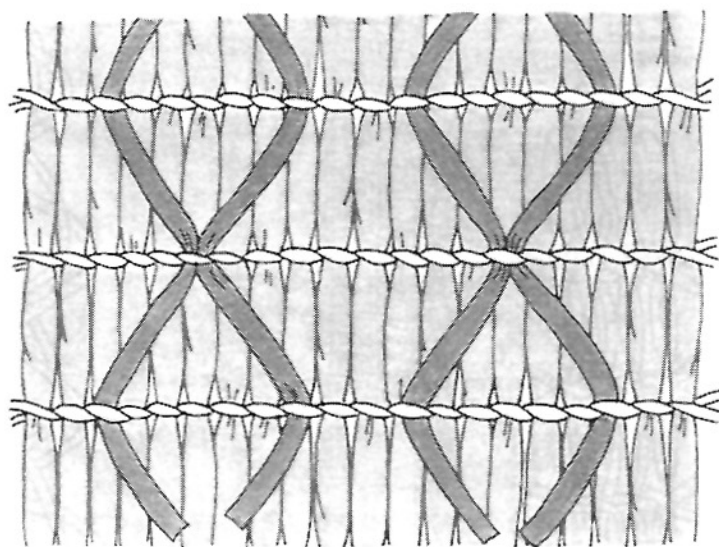


Figura 14.

El control de estas desviaciones llevará a construir telas de dos caras, a su vez, esta experiencia pudo ser uno de los orígenes de las doble-telas (Figs. 15 y 16).

Otro caso posible, es la presencia de torsión tanto en los pares de la urdimbre como en los pares de la trama. Esto supone los extremos de ambos sistemas libres de modo que no es vinculable al uso del telar (Fig. 17).

Torzal en estructuras de recorrido diagonal

Un caso aparte, que no responde exactamente a nuestra clasificación inicial, pero que sin embargo no podemos dejar de mencionar y relacionar,

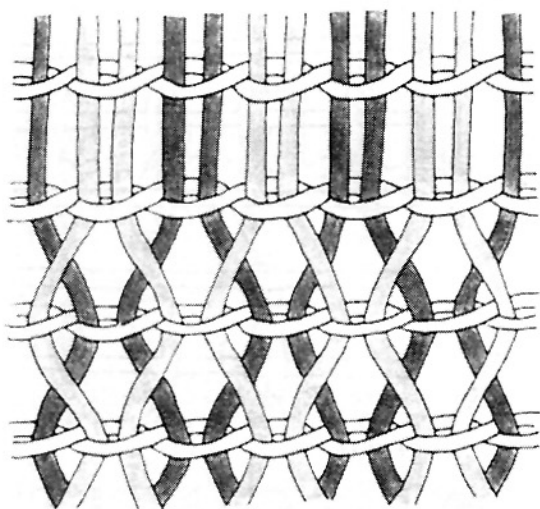


Figura 16.

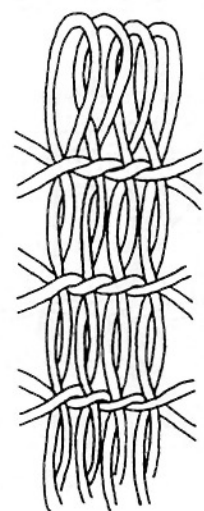


Figura 17.

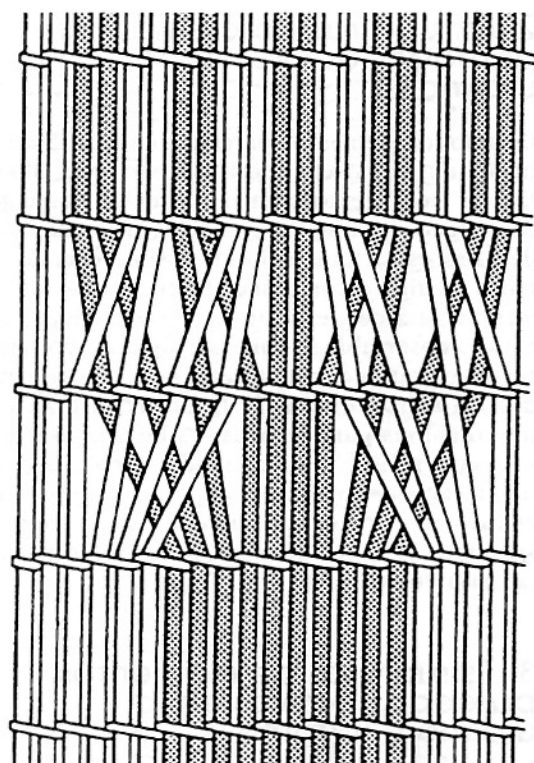


Figura 15.

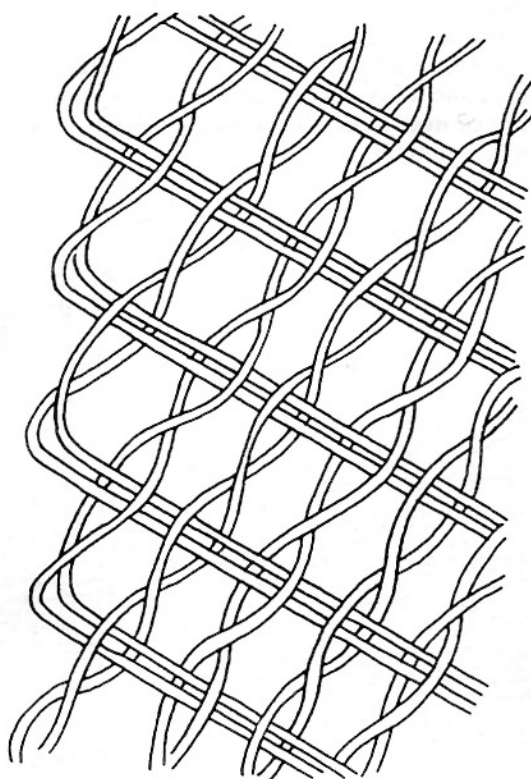


Figura 18.

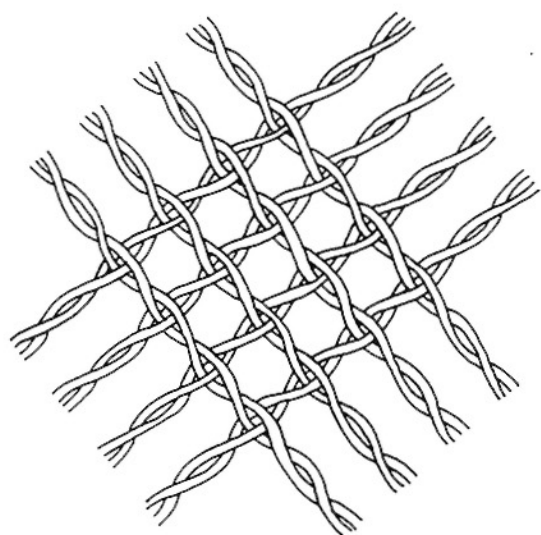


Figura 19.

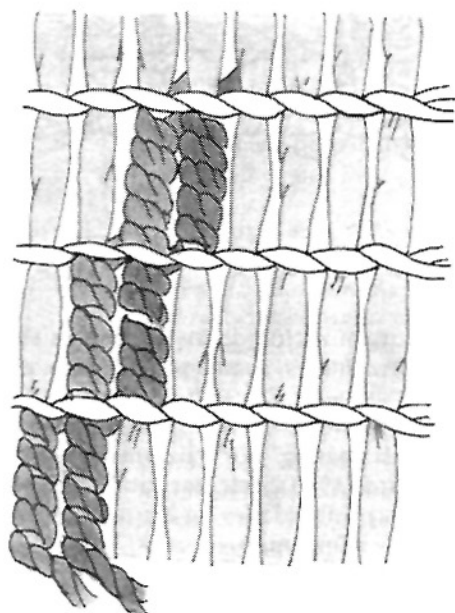


Figura 20.

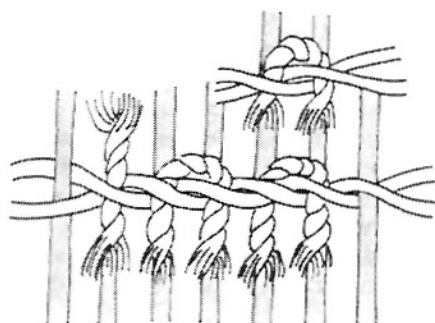


Figura 21.

son las estructuras de *sprang* tejidas en torzal. Se trata de un caso diferente, ya que los elementos pertenecen a un mismo sistema de elementos de urdimbres que luego se separan en dos juegos de elementos que se entrelazan en diagonal. Encontramos en estas estructuras: el torzal de pares alineados contra pares activos (Fig. 18) (relacionar con Fig. 9), el torzal entretretejido oblicuo (Fig. 19) (relacionar con Figs. 15 y 17) y el torzal entretretejido oblicuo doble (Frame 1986).

TECNICAS DECORATIVAS

Las técnicas decorativas en la estructura de torzal se pueden clasificar en estructurales y supraestructurales. Se observan decoraciones estructurales: por densidad en la Fig. 4, por cambio de color en la Fig. 6, o por desviación en las figuras 8 -14 -15 y 16. Las tramas discontinuas en torzal también permiten lograr definir imágenes como en la tapicería.

Algunas técnicas decorativas son el uso de tramas discontinuas envolventes, como método para modificar el color en algunos sectores de la urdimbre y producir una figura (Fig. 20). Otros casos son la incorporación de mechas al momento de envolver las urdimbres (Fig. 21), o la cadeneta a dos colores ornamentando el comienzo de la flecadura (Fig. 22).



Figura 22.

TERMINACIONES

Finalmente, otro uso de la técnica de torzal es observado en algunas terminaciones, como es el caso de algunos textiles Chavín que tienen una única cadeneta en las orillas de urdimbre (Fig. 23), que cumple una función estructural de remate y ordenadora de hilos (Fig. 23), o el tejido en torzal de los excedentes de urdimbre cambiando de función a tramas para este efecto (Fig. 24).

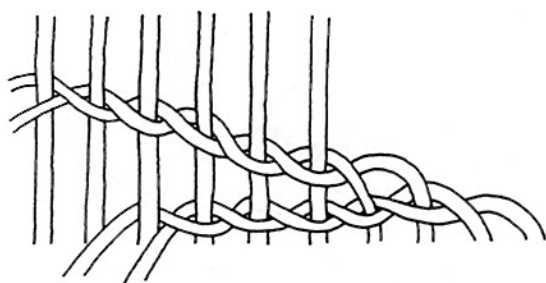


Figura 24.

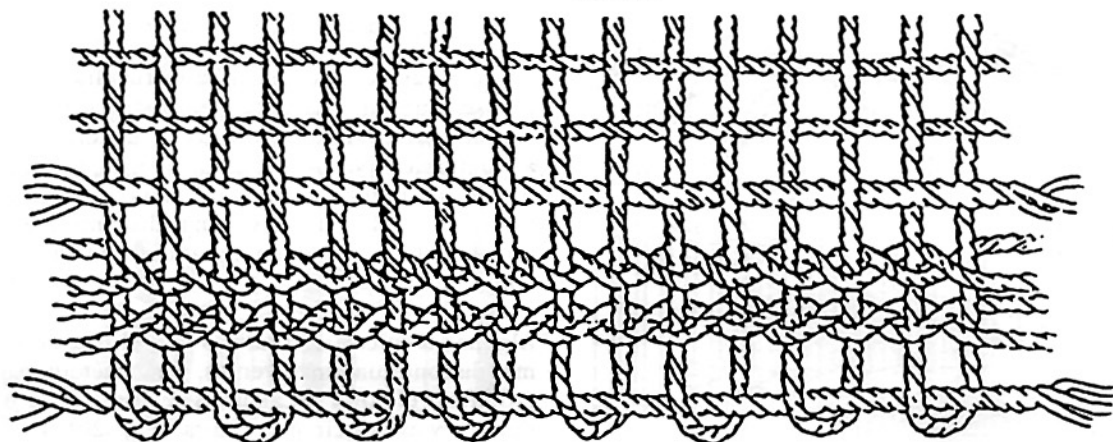


Figura 23.

CONSIDERACIONES FINALES

1. Nuestro propósito ha sido realizar una primera recopilación de las estructuras y técnicas decorativas que nacen de las posibilidades del torzal. La organización del registro no sigue necesariamente un orden cronológico, sino una lógica estructural.

2. El torzal, estructura profusamente usada en el Período Inicial, ya que alrededor del 71,3 % de los textiles excavados por J.B. Bird en Huaca Prieta (2800 a.C.) estaban realizados en esta técnica, origina una verdadera revolución tecnológica, quedando relegado posteriormente a funciones de ornamento y/o terminaciones en el Horizonte Temprano.

3. En la experimentación realizada con la estructura de torzal se registran gran parte de las variantes básicas que posteriormente se desarrollarán en otras estructuras a telar como son: el dominio de la urdimbre o dominio de la trama, variaciones de densidad y consecuentemente, el uso del calado y las tramas discontinuas.

4. Con la organización de los elementos en verticales y horizontales, sumados la hilatura, el uso incipiente del telar y la tintorería, se inicia un explosivo desarrollo de la textilería andina, calificado de "dramático" por Baizerman (1985) y Doyon-Bernard (1990). Este desarrollo va enriqueciendo las posibilidades de los textiles en cuanto soportes icónicos.

5. El primer aprendizaje en estructura de torzal para definir un icono por cambios estructurales en pequeñas superficies rectangulares, permanece como un logro en el dominio de percepción visual, al que se le conjugan otras posibilidades técnicas y expresivas.

6. El tratamiento de las imágenes en torzal da origen a iconos que se representan posteriormente en otros soportes, con las características de aserrado propias de la técnica (Bird 1963). Rasgos técnicos del torzal pasan a ser rasgos iconográficos en las representaciones tejidas a telar.

NOTAS

¹ Torzal: *twisted warp or weft* (D'Harcourt 1962), *twining-warp twining* (Emery 1966): técnica de amarra (Ulloa 1985).

² Investigación realizada en el marco de los Proyectos Fondecyt N°s. 910602 y 1940091.

BIBLIOGRAFIA

- ADOVASIO, J.M.,
1977 *Basketry Technology. Analysis of twined basketry*, pp.15-24. Washington D.C.: Taraxacum Ed.
- BAIZERMAN, S.,
1985 *Double-woven treasures from Peru*. St.Paul, Minnesota: Dos Tejedoras.
- BIRD, J.B.,
1963 "Technology and Art in Peruvian Textiles". *Technique and personality in Primitive Art*. M. Mead, J. B. Bird and H. Himmelheber (Eds.). Pp.45-77. New York: The Museum of Primitive Art, Lecture Series N° 3.
- BIRD, J. B., J. HYSLOP Y M.D. SKINNER,
1985 "The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Perú". *Anthropological Papers*, 62 (Part 1). New York: American Museum of Natural History.
- D'HARCOURT, R.,
1962 *Textiles of ancient Peru and their techniques*. Grace G. Denny and Carolyn M. Osborne. (Eds.). Translated by Sadie Brown. Seattle: University of Washington Press. (Revision and translation of 'Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques', Paris, 1934).
- DOYON-BERNARD, S.J.,
1990 "From twining to triple cloth: experimentation and innovation in ancient Peruvian weaving". *American Antiquity* 55 (1).
- EMERY, I.,
1966 *The Primary Structures of Fabrics*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- FRAME, M.,
1986 "Nasca Sprang Tassels: Structure, Technique, and Order". *The Textile Museum Journal* 25, Washington D.C.
- ULLOA, L.,
1985 "Vestimentas y adornos prehispánicos en Arica". *Arica, Diez Mil Años*. Pp. 15-23, Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

TEXTILES DEL NORTE DE CHILE EN LA COLECCION ECHEVERRIA Y REYES DEL MUSEO ETNOGRAFICO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**Isabel Iriarte*
**Susana F. Renard*

*Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de
Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

RESUMEN

Se presenta en este trabajo una breve descripción de textiles y elementos relacionados con esa actividad, de la Colección Echeverría y Reyes del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires. Esta colección incluye, entre otras cosas, un interesante grupo de tocados representativos de varias épocas y zonas del norte de Chile. Además se destacan un *unku* azul, dos adornos plumarios y una gran variedad de bolsas. Esta colección fue adquirida por compra en 1915 al Dr. Aníbal Echeverría y Reyes durante la gestión de Juan B. Ambrosetti, fundador y primer director del Museo Etnográfico.

INTRODUCCION

En 1916 ingresa al Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, una colección arqueológica procedente del norte de Chile. Esta incorporación se produce por compra al señor Aníbal Echeverría y Reyes, de Antofagasta¹, documentada mediante correspondencia que va de 1912 a 1915. Estas cartas actualmente se encuentran en el archivo de la Institución.

Para esta colección el catálogo del Museo registra el ingreso –como procedentes genéricamente de San Pedro de Atacama– de 426 objetos, entre textiles, calabazas, cestería, madera, hueso, cuero, caracoles, cerámica, metal y piedra sin especificar el lugar de hallazgo de cada una de las piezas.

En este trabajo se dará a conocer exclusivamente el material textil –que representa aproximadamente el 25 % de la colección– mediante una breve descripción de cada espécimen.

La heterogeneidad de las piezas y la presencia de dos tejidos etnográficos sugieren que el coleccionista reunió ejemplares de procedencias diversas. La comparación de algunos textiles de esta colección con otros semejantes que han sido ilustrados en publicaciones, nos ha permitido sugerir cronología y procedencia sólo en algunos casos.

DOCUMENTACION

La documentación contenida en el legajo de la colección Echeverría y Reyes (Legajo Nº 62) consiste en un total de once cartas: una del Cónsul argentino Sr. Bossi al Decano de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; seis de Echeverría y Reyes a Ambrosetti; dos de Echeverría y Reyes al Cónsul argentino, Sr. Casal, y dos del Cónsul argentino, Sr. Casal a Ambrosetti. El legajo no incluye ninguna de las respuestas de este último (ref. Documentos de Colecciones Nº III).

Los primeros contactos que reflejan las cartas consisten en la noticia del obsequio que hace Echeverría y Reyes al Museo Etnográfico de dos momias, en 1912. De la primera hay constancia de que llegó a Buenos Aires ya que fue ilustrada en la Memoria del Museo de 1912, y Echeverría y Reyes comenta que ha visto la ilustración (Ambrosetti 1912: 30)². En cambio, de la otra sólo se desprende que fue enviada vía Montevideo y que Echeverría y Reyes está preocupado por su posible extravío. No hay más referencias que permitan saber su destino final.

La primera mención de la colección que nos ocupa, data de 1915. La carta del 2/12/1915 de Echeverría y Reyes al Cónsul acompaña la entrega de los tres cajones con la colección vendida al Museo en “mil trescientos ochenta nacionales argentinos”. Declara la procedencia de las piezas vendidas: “Esta colección arqueológica la he recogido en la Quebrada de Chunchuri cerca de Calama; los objetos menudos, en San Pedro de Atacama, la alfarería, tejidos y piezas grandes, en los jentilares hoy agotados de esos puntos”. En la misma carta ofrece en venta, una segunda

colección “...de los jentilares de Chunchuri, Chiu-Chiu i ribera del Loa, es decir en los alrededores de Calama”. En las siguientes cartas se sigue hablando de esta oferta, se adjunta una lista de su contenido y se fija un precio. Se aclara que alguna de las piezas ya han sido ilustradas en varias publicaciones. En la última carta que figura en el legajo dirigida por Echeverría y Reyes a Ambrosetti, se insiste en la oferta y se advierte sobre la posibilidad de una ley prohibiendo la exportación de antigüedades etnográficas y arqueológicas.

Lamentablemente no hay en el legajo un listado original de las piezas que integraban la colección al momento de la compra. La única referencia son las entradas correspondientes del Catálogo del Museo, que van del Nº22298 al Nº 22724.

Extractos de la correspondencia

1. 12 de diciembre de 1912.

Carta del Sr. Horacio Bossi Cáceres, Cónsul argentino (¿en Antofagasta?) al Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Bs. As. Anuncia que ha remitido al Decano un cajón con una momia que ha recibido “del Doctor Aníbal Echeverría Reyes, con el especial encargo de enviarla a esa Facultad, destinándola a su Museo Etnográfico”. Transcribe luego una carta dirigida por Echeverría y Reyes al Consulado en la que habla de la momia: “...momia extraída en el antiquísimo cementerio indígena que hay a menos de dos leguas al Oriente de San Pedro de Atacama. El cadáver se encontró enterrado verticalmente, envuelto en paja solamente, con el casquete que lleva en la cabeza y seis utensilios en alrededor. Luego me daré el gusto de remitirle otro ejemplar que aún no recibí”.

2. 27 de febrero de 1912.

Carta de Aníbal Echeverría y Reyes al Dr. Juan B. Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Hace referencia a que a fines del año anterior entregó una momia al Cónsul y espera que haya llegado a su poder. El resto de la carta es para pedirle publicaciones.

3. 23 de agosto de 1912.

Carta de Aníbal Echeverría y Reyes al Dr. Juan B.

Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Hace referencia al viaje al Congreso de Londres que Ambrosetti acababa de realizar. Luego cuenta: "El Dr. Uhle, que servía el cargo de Director del Museo de Lima, lo tenemos ahora de Jefe de la Sección Etnográfica i Arqueológica de la Universidad, en Santiago, i ha venido por estas tierras en exploración, con tan buen resultado, que se ha encontrado una verdadera mina en el lugar denominado Chunchurí, cerca de Calama, de donde ha extraído como 800 objetos de plata, metal, madera etc, de esquisito gusto." Vuelve a pedirle publicaciones ya que sólo ha recibido la Memoria del Museo Etnográfico "en la que figura la momia que me di el placer de enviarle. Acabo de entregar otro espléndido ejemplar al Sr. Vice-Cónsul, que lo hará llegar a sus manos".

4. 21 de diciembre de 1912.

Carta de Aníbal Echeverría y Reyes a Juan B. Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Acusa recibo de carta de Ambrosetti, del mes anterior. Se refiere a otra momia que ha entregado para el Museo Etnográfico: "Vi al Sr. Cónsul i ha quedado de hacer llegar a su poder la momia que me di el placer de obsequiar al Museo de su digno cargo. Insistiré en la remisión".

5. 19 de marzo de 1913.

Carta de Aníbal Echeverría y Reyes a Juan B. Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Se lamenta de la falta de respuesta de Ambrosetti a pesar de las cartas y postales que le ha mandado. Hace referencia al envío de una momia. Parecería ser la segunda, de la que se hablaba en las cartas del 23 de agosto y del 21 de diciembre de 1912.

"Con su Cónsul, Dr. Bossi, le envié una momia de San Pedro de Atacama i tengo tres más comprometidas para usted".

6. 27 de junio de 1913.

Carta de Aníbal Echeverría y Reyes a Juan B. Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Se refiere a la "segunda momia" que ha sido enviada vía Montevideo y teme que se pierda. "...por una casualidad, acabo de saber que, hace tiempo, el Vice Consulado argentino envió la segunda momia que he tenido el agrado de remitir a ese Museo, i la remitió destinada a la oficina de los

Transportes Unidos, en Montevideo, donde debe estar. Sentiría que se pierda ese ejemplar por ser muy bueno, según lo verá Ud. Ojalá que lo reclame; es lástima que nada le hayan avisado a ud, siendo que al entregarla, hace cerca de un año, di todas sus indicaciones."

7. 2 de diciembre de 1915.

Carta de Aníbal Echeverría y Reyes al Sr. Cónsul argentino en Antofagasta Sr. Casal, fechada en Antofagasta. Esta carta acompaña la entrega de los cajones con la colección que había vendido al Museo el 20 de noviembre.

"...entrego a Ud tres cajones cerrados i retobados que contienen todo lo que vendí el 20 del pasado, al Museo de la Facultad de Filosofía i Letras de Buenos Aires, en mil trescientos ochenta nacionales argentinos, por intermedio del Dr. Ambrosetti. Esta colección arqueológica la he recogido en la Quebrada de Chunchurí cerca de Calama; los objetos menudos, en San Pedro de Atacama la alfarería, tejidos y piezas grandes, en los jentilares hoy agotados de esos puntos. (...) el interés principal de estos materiales consiste en su comparación con especie similares, de Salta i de Jujui, para establecer el dominio que en este Litoral tuvo la raza Calchaquí, acerca de lo que tengo la mas íntima convicción".

Luego hay un párrafo donde habla de una colección que aparentemente no es la que ya vendió al Museo sino otra que quiere ofrecer en venta. "Voi a formar una lista de muchos ejemplares que poseo en madera, como ídolos, jarros, vasos, campanillas, tabletas, cajitas y tubos para colores, escarificadores, platos, espátulas, estuches, husos, torteras, frenos de llamas, cucharas, amazon de corazas etc. i la remitiré a ese Museo, por digno conducto de Ud, por si le interesase su adquisición. Todo esto lo he sacado de los jentilares de Chunchurí, Chiu-Chiu i ribera del Loa, es decir en los alrededores de Calama."

8. 4 de diciembre de 1915.

Carta del Cónsul Casal al Dr. Juan B. Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Se la manda a Washington, donde está Ambrosetti en ese momento y es una nota a la que le adjunta copia de la carta de Echeverría y Reyes a Casal del 2 de diciembre que acompañaba la entrega de la colección.

9. 9 de diciembre de 1915.

Carta de Echeverría y Reyes al Cónsul argentino Sr. Casal, fechada en Antofagasta. Le envía una lista de 260 objetos que constituyen la colección que ofrece al Museo "...lo entrego en la suma de £ 250, oro, bien embalado i retobado, puesto en mi casa, Condell 813". La lista discrimina por tipo de objetos: tabletas, escarificadores, platos, vasos, etc. "...piezas de madera i hueso, recogido por mi en los jentilares de Chunchuri, Chiu-Chiu, i ribera del Loa, lugares todos, cercanos a la ciudad de Calama."

Compara esas piezas con otras análogas en publicaciones de Ambrosetti, de Debenedetti, y de Lehman-Nistche, y dice que se ve que pertenecen a una misma civilización. Dice que: "En el tomo 2º de la obra de Antiquités, de la Rejion Andine de la République Argentine, et du Desert d' Atacama, 1908 del doctor Boman, pueden verse varios de los objetos que forman parte de mi colección". Y agrega que, "Para poder formarse una idea de esta colección, mui escogida, me refiero a la página 454 del tomo 8º de La Revista Chilena de Historia i Jeografia, en la que sale un artículo del Doctor Don Max Uhle, con ilustraciones de algunas de mis tabletas(...) Aguardo la pronta resolución acerca de mi oferta, pues tengo desde el extranjero, pedido pendientes de estos objetos, pero no quiero deshacerme de ellos, sino en un solo lote."

10. 22 de mayo de 1916.

Carta dirigida por el Sr Cónsul Casal a Ambrosetti, fechada en Antofagasta. Le remite copia de la propuesta de venta hecha por el Dr. Echeverría y Reyes, ya que le había enviado una copia a Washington pero Ambrosetti no la había recibido.

11. 12 de junio de 1916.

Carta de Echeverría y Reyes a Ambrosetti, fechada en Antofagasta.

Le aclara la procedencia de unos tembetás: "...los saqué yo mismo de un jentilar mui cerca de la laguna de Chiu-Chiu, en el interior de esta provincia." Vuelve a referirse a la oferta que le ha hecho de venta de una colección: "Espero su pronta resolución, tanto por tener pendiente una propuesta del Dr. Pastor de Barcelona, como porque temo se dicte luego una lei prohibiendo la exportación de objetos etnográficos u arqueológicos."

DESCRIPCION DE LAS PIEZAS

Se incluyen en esta descripción un total de 71 piezas que se han podido localizar en los depósitos del Museo Etnográfico. En la actualidad parte de los tejidos (quince piezas) de la colección Echeverría y Reyes se encuentran en el Museo "Eduardo Casanova" de Tilcara.³ Esas piezas no serán consideradas acá ya que no hemos tenido aún acceso a ellas y sólo contamos con la descripción del catálogo de ese museo.

Las piezas que se presentan han sido agrupadas en tres rubros: vestimenta, bolsas e implementos del tejedor. Las descripciones más detalladas corresponden a las piezas que se consideraron de mayor interés.

Gorro rígido acupulado. Nº 22608 (Fig. 1)

Medidas: diámetro de la base: 21,5 cm; altura: 18,5 cm. Escotadura en el frente: 12 cm x 2 cm. Ancho varillas: la más ancha: 2,4 cm. Círculo central de comienzo: 8 mm. Ancho del espiral: 5-7 mm.

Materia prima: fibras vegetales y de camélido, hilados: Z/S.

Estado de conservación: bueno.

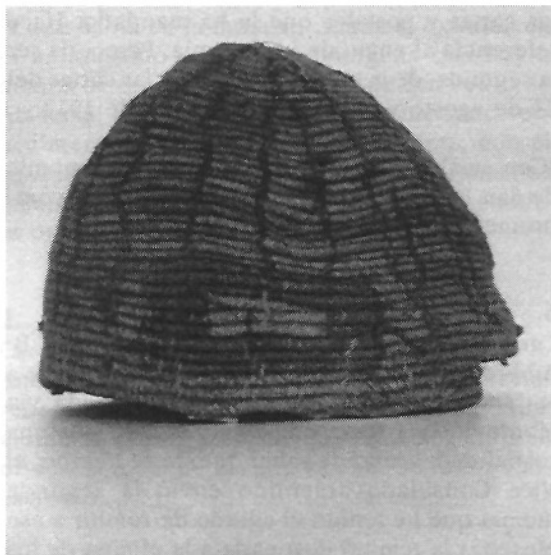


Figura 1. Gorro rígido acupulado Nº 22608.

Gorro cónico con estructura de varillas, rígido y acupulado, comunmente descrito como "casco". Su aspecto es de confección poco prolija. El perímetro circular está algo deformado. La estructura consiste en un armazón de doce varillas: dos de recorrido completo, y el resto más cortas. Sobre ese armazón, un haz de fibras vegetales recubierto por embarrilado de hilos de camélido color ocre, va realizando un recorrido en espiral. Cada vez que cruza alguna de las varillas, es sujetado a las mismas por un hilo marrón independiente que en la cara exterior se acusa como líneas de puntadas verticales, y en la interior, horizontales. El gorro presenta en el frente una escotadura rectangular que se ha logrado haciendo volver sobre sí mismo al haz embarrilado. En ambos laterales hay un diseño de dos rectángulos concéntricos, el exterior azul y el interior, rosa. El embarrilado azul y el rosa recubren un embarrilado previo color ocre. Posiblemente el embarrilado ocre se preparó antes de dar forma al gorro. Sobre uno de los laterales, dos hilos blancos, uno en el centro de uno de los rectángulos y otro llegando casi a la cúspide, pudieron haber sujetado algún aditamento. Gorros semejantes a éste se encuentran en Arica durante el Período Medio, Fase Cabuza (Museo Chileno de Arte Precolombino 1985: 67); y durante el Período Intermedio Tardío, en Pica-Tarapacá (Museo Chileno de Arte Precolombino 1993: 45 y 47).

Gorro tronco-cónico de fibra vegetal. N° 22640

Medidas: diámetro del disco: 12,5 cm, diámetro de la base: 17 cm, altura: 7 cm.

Materia prima: haces vegetales, hilos de algodón y fibra de camélido. Hilados: Z/S; los cordones de sujeción, Z/S/Z.

Confeccionado en técnica cestera en espiral, de haces vegetales sin recubrir, sujetos con puntadas espaciadas de hilos amarillos de camélido. Al disco superior lo cruzan dos cuartas cañas sujetas en el centro con hilos de algodón. La tapa está sujeta al cuerpo sólo en un punto con un hilo amarillo, y es imposible determinar cuál de sus caras iba hacia afuera. Sobre los laterales, cordoncitos de lana marrón para sujeción.

Gorro tipo boina con pelo. N° 22641 (Fig. 2)

Medidas: diámetro de la tapa: 14,5 cm, diámetro: 17,5 cm, altura: 7 cm.

Materia prima: fibra de camélido, hilados: S/Z.

Estado de conservación: muy bueno.

Gorro de cuerpo cilíndrico con guarda geométrica y parte superior circular plana bicolor, con pelo corto. Está realizado en punto de enlace simple con sujeción de hilos de lana en todas las hileras para formar el pelo. El disco es de dos colores formando semicírculos, uno marrón y otro azul. La guarda del cuerpo presenta dos motivos distintos, uno de cruces concéntricas escalonadas, y el otro con rombo central de bordes aserrados y volutas rectilíneas completando las esquinas. Estos se repiten, alternadamente, cuatro veces cada uno, combinando azul, marrón, rojo, ocre y blanco. El tercio inferior del cuerpo lleva una banda lisa dividida en dos sectores que repiten invertidos los colores del disco. El cuerpo disminuye su diámetro en el último medio centímetro anterior al borde, quizás debido al ajuste producido por el bordado en *cross-knit loop stitch*, que cubre el extremo inferior del gorro. El máximo diámetro no está en el límite de la tapa, ya que el área bicolor tiene un diámetro de 14,5 cm y el diámetro máximo es de



Figura 2. Gorro tipo boina con pelo N° 22641.

17,5 cm y se lo alcanza en el tercio superior del cuerpo. En el cuerpo se detecta un ensanchamiento que hace que las unidades de diseño midan 5,5 cm en el borde superior, y 6,6 cm en el inferior. La cantidad de puntos en el borde superior es de 26 contra 29, en el inferior. Es difícil determinar si está hecho de una sola pieza. Hay una línea vertical en el cuerpo que podría corresponder a costura: un leve desfasaje en el límite inferior de la unidad de diseño, también una diferencia en la altura del pelo y un borde irregular en la cara interna. Sobre esa línea hay tres presillas situadas una sobre la otra, formadas por un único hilo marrón oscuro que se anuda consigo mismo. Tal vez su función fuera sujetar algún aditamento que pasara verticalmente por ellas. A ambos lados de las presillas, a una distancia de 90°, se observan cordones marrones que actualmente están incompletos, que pudieron haber servido para sujeción. Este gorro sobresale por la intensidad de sus colores y la perfección de su realización. Además resulta extraordinaria la densidad de pelo que se ha logrado, dando lugar a una textura afelpada sumamente suave. En la publicación del Museo Chileno de Arte Precolombino (1988: 67), se ilustra un gorro muy similar a éste perteneciente a la "Cultura San Pedro, 300-1000 d.C."

Gorro tipo fez. N° 22642 (Fig.3)

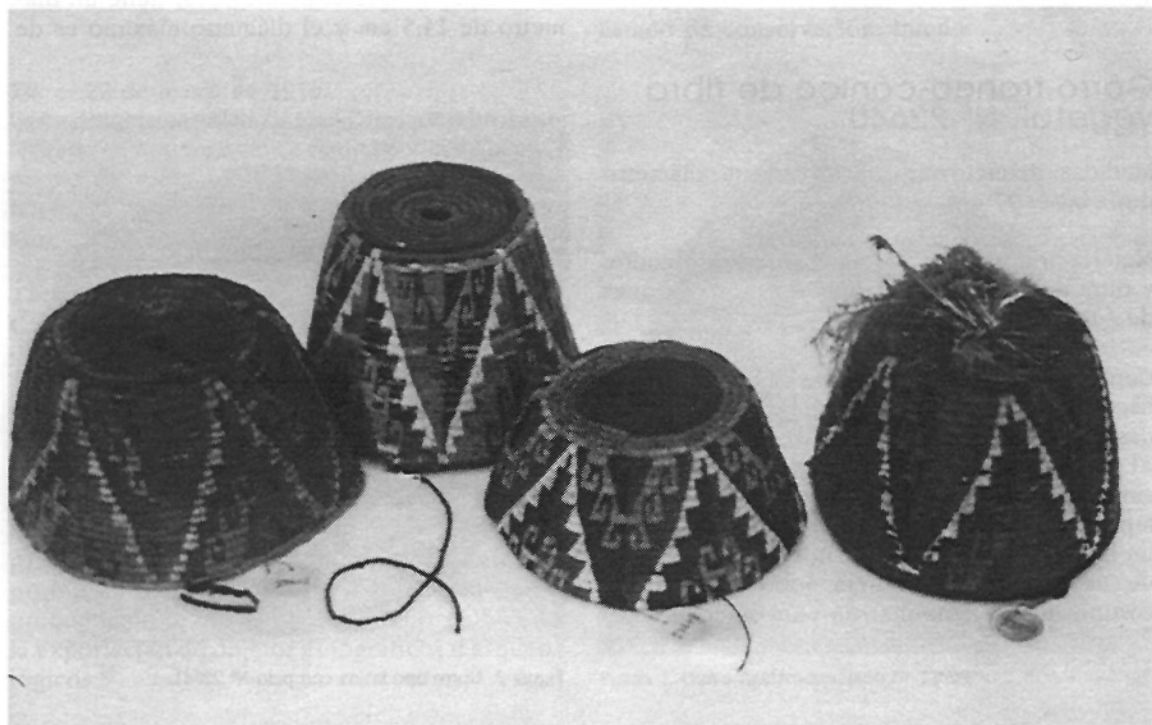
Medidas: diámetro del disco: 11 cm, diámetro de la base: 17 cm, altura: 10,8 cm.

Materia prima: fibra de camélido, hilados: Z/S.

Estado de conservación: bueno, desgastado por el uso.

Gorro rígido tronco-cónico con parte superior plana y cuerpo con diámetro inferior mayor que el superior. En el cuerpo presenta diez triángulos bicolores escalonados con ganchos en su interior —cinco con la base hacia arriba y cinco con la base hacia abajo. Los colores son azul, ocre, rojo, verde y blanco. El disco superior es marrón oscuro. En la línea que separa el disco del cuerpo se observa un anillo de flecos dirigidos hacia afuera, sujeto con puntadas. De este anillo quedan actualmente sólo dos tercios. Estos flecos recuerdan al círculo de flecos N° 22645.

Figura 3. Gorros tipo fez, N° 22642, 22643, 22644 y 22646.



Gorro tipo fez. N° 22643 (Fig. 3)

Medidas: diámetro del disco: 11 cm, diámetro de la base: 17 cm, altura: 11,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido, hilados: todos son Z/S, salvo el rojo que es S/Z.

Estado de conservación: bueno, desgastado por el uso.

El diseño y los colores son iguales a los de la pieza N° 22642; el disco superior es marrón claro y oscuro. Conserva un par de cordones para sujeción marrón oscuro.

Gorro tipo fez. N° 22644 (Fig.3)

Medidas: diámetro del disco: 11 cm, diámetro de la base: 16 cm, altura: 8 cm.

Materia prima: fibra de camélido, hilados: Z/S.

Estado de conservación: muy bueno.

El diseño del cuerpo es igual al del N° 22642. Los colores son marrón oscuro, marrón rojizo, beige, gris y blanco. El disco superior presenta un centro marrón oscuro (de 7 cm de diámetro) rodeado de un área marrón claro (de 3 cm de ancho). Todos los colores corresponden a tonos naturales de la fibra. Es interesante destacar que este gorro está inconcluso, lo que se deduce porque en el último de los espirales del cuerpo se observa el extremo del haz interno, que es de pelo, sin recubrir aún con los hilos que van uniendo los espirales, y porque para completar el diseño faltarían tres vueltas de espiral. Corrobora esta idea la altura menor -8 cm- de este gorro, contra la de 10 a 11,5 cm de los restantes gorros de esta colección.

Gorro tipo fez. N° 22646 (Fig. 3)

Medidas: diámetro del disco: 10,9 cm, diámetro inferior: 17,5 cm, altura: 11 cm.

Materia prima: fibra de camélido, hilados: Z/S.

Estado de conservación: muy bueno, plumas deterioradas.

El diseño es el mismo que el de N° 22642. En el disco tiene un penacho de plumas rosadas y grisáceas grandes muy deteriorado. Las plumas se han fijado mediante el embarrilado de los cálamos a cordeles de fibra vegetal rígida mezclada con pelos. Los extremos de los cordeles, luego de ingresar por el agujero central del disco, están trabados en la cara interna con una espina de cardón. A ambos lados, en el borde inferior, sujeto al último espiral que es de color verde, se observa un ojal recubierto con embarrilado del mismo tono, que posiblemente servía para atar cordones de sujeción.

Si bien los gorros tipo fez ya se dan en el Período Intermedio Tardío en el Norte de Chile, los que llevan diseño de triángulos y ganchos son característicos del Período Inka (Berenguer 1993: 59).

Unku azul con pompones y plumas. N° 22615 (Fig.4)

Medidas: 90 cm x 80 cm, materia prima: fibra de camélido, hilados: Z/S.

Estado de conservación: bueno, roturas en los extremos de la abertura de cabeza, pérdida parcial de plumas.

Hecho de una sola pieza doblada sobre sí misma y cosida sobre los laterales. Abertura para la cabeza obtenida por tramas discontinuas. El cuerpo es azul y sólo lleva decoración sobre ambos orillos de trama en un sector que no excede el 10 % del ancho total. Esta consiste en tres guardas en urdimbres complementarias formando "S" alternadas con rayas anchas rojas y azules, y grupos de rayas angostas rojas, azules y verdes. La trama utilizada en toda la pieza es de marrón algo rojizo. A cada lado de la abertura central, sobre la línea del hombro, se han fijado un pompón rojo de aproximadamente 8 cm de diámetro, y dos grupos de plumas blancas. Los pompones están, uno a 4 cm de la abertura y el otro a 2,5 cm, y las plumas de un lado, a 10 cm y

a 14 cm y del otro, a 9 cm y a 12,5 cm. Las costuras laterales están realizadas en puntada de ocho, con hilos pareados, uno verde y el otro azul. Hay un refuerzo horizontal en el extremo inferior de las aberturas de brazos, consistente en una línea de puntadas azules. Las plumas recuerdan a las de los colgantes de la pieza N° 22626.

Bolsa-faja. N° 22619 (Fig. 5)

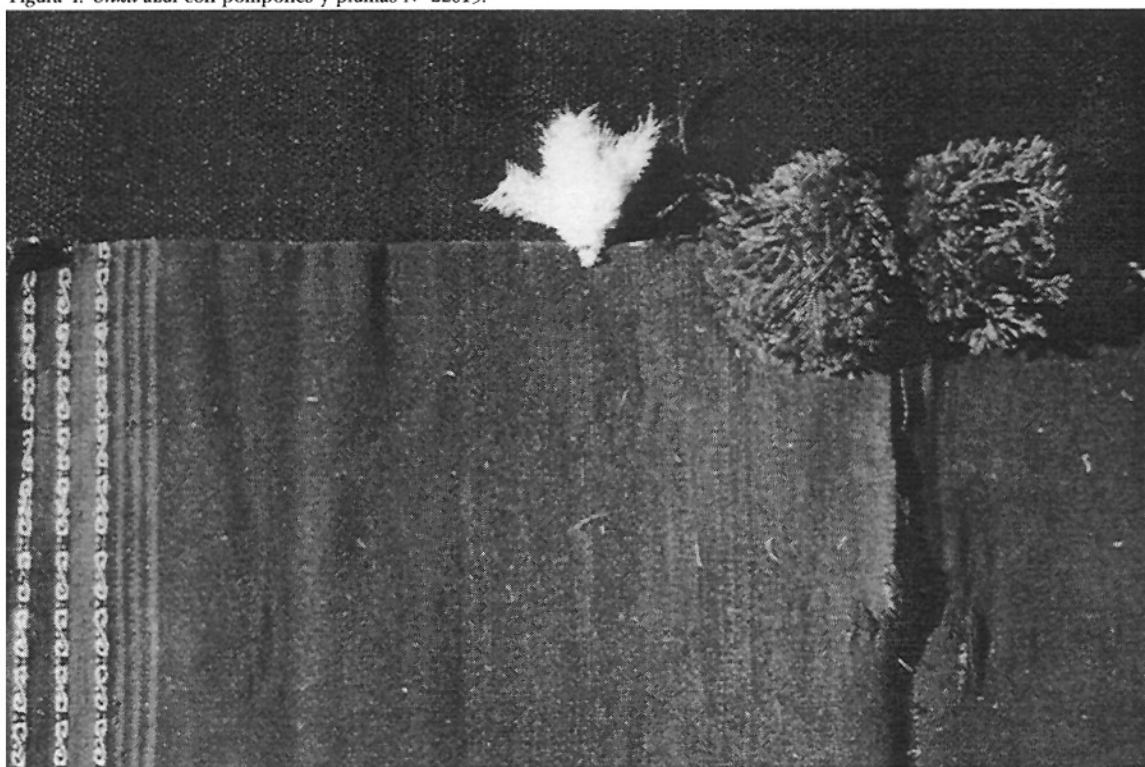
Medidas: largo: 61 cm, ancho: 31 cm, ancho de la boca: 13,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido, hilados: Z/S, el cordón marrón está formado por tres cabos, Z/S y replegado final en Z.

Estado de conservación: bueno.

Faja ancha con abertura superior a modo de bolsa, con la urdimbre horizontal. Formada por una pieza doblada sobre sí misma, y cosida sobre los orillos de urdimbre. Los orillos de trama han sido cosidos parcialmente para formar la abertura central. El paño es un cuadrado con dos sec-

Figura 4. *Unku azul con pompones y plumas N° 22615.*



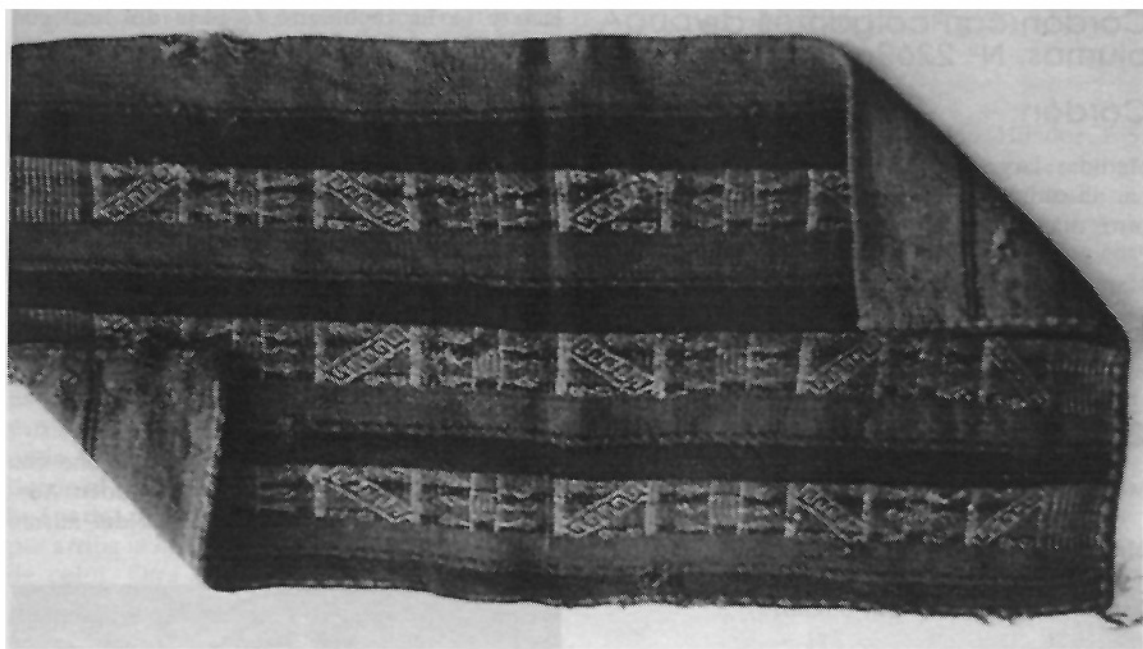


Figura 5. Bolsa-faja N° 22619.

tores de urdimbre bien diferenciados correspondientes a la cara anterior y a la posterior. En la cara anterior, tres guardas en urdimbres complementarias presentan motivos geométricos en blanco sobre fondo de rayas en rosa, azul y ocre, intercaladas con bandas anchas rosas, y azules. Cada una de las tres guardas con motivos presenta áreas terminales sobre ambos orillos de urdimbre. El sector correspondiente a la cara posterior es beige oscuro atravesado por tres pares de finas rayas de urdimbre en marrón oscuro. Un bordado de *cross-knit loop stitch* en azul y marrón, cubre los laterales y el borde superior. En este último, toma ambas capas salvo en el sector de la boca que sólo está bordado en su cara anterior. En los ángulos superiores hay cordones marrones. Sobre un lateral hay dos puntos desgarrados. Pudieron haber correspondido a la fijación de un cordón.

Según Liliana Ulloa, en el norte de Chile, la bolsa faja se usó desde la Fase Cabuza del Período Medio hasta el Período de Desarrollo Regional y desaparece en el Período Inka (Ulloa 1985: 22).

Taparrabos trapezoidal. N° 22621

Medidas: largo: 57 cm, ancho: de 36 cm a 44,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Hilados: Z/S

Estado de conservación: bueno, algunas roturas.

Panel trapezoidal beige de faz de urdimbre con rayas sobre los orillos laterales azules y rojas. La variación en el ancho parece haber sido obtenida mediante el agregado de urdimbres ya que se detectan cinco líneas que nacen sobre el orillo de urdimbre más ancho, a intervalos desparejos en las que se ven urdimbres pareadas. Las líneas se van perdiendo a distintas alturas. Según Liliana Ulloa (op.cit.: 20), el taparrabos trapezoidal comienza a usarse en el norte de Chile, en el período de influencia Tiwanaku. En la misma publicación, (p. 84, N° 004), se ilustra un taparrabos del Período de Desarrollo Regional, muy similar a éste.

Cordón con colgantes de plumas. N° 22626

Cordón:

Medidas: largo: 169 cm, sector con colgantes: 20 cm ubicado a 64 cm de un extremo y a 85 del otro, diámetro: 5 mm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilados: Z/S.

Estado de conservación: bueno, no conserva los extremos originales.

Colgantes:

Medidas: largo: 77 cm, diámetro: 1,7 cm.

Materia prima: fibra de camélido y plumas blancas.

Estado de conservación: bueno.

Consiste en un cordón horizontal que "enhebra" los lazos terminales de los colgantes verticales. Todo el sector de fijación de los colgantes se ha cubierto con *cross-knit loop stitch* para mantenerlos en su lugar, a intervalos que van de 5 a 7 mm. Cada colgante fue armado en forma independiente. El núcleo consiste en un cordón, que en algunos casos es de tres cabos y en otros, de dos, algunos con plegado final en Z y otros en S. La mayoría de los núcleos presentan hilos en tonos de marrón y en algunos hay hilos azules. Las plumas se sujetan al cordón enrollando el cálamo en vueltas muy apretadas casi horizontales, de inclinación Z, y en forma densa, quedando en parte aprisionadas las barbas por las vueltas de los cálamos. Se podría pensar que al momento de enrollarlos los cálamos estaban más flexibles, quizás por haber sido humedecidos. Del orden de superposición de las plumas se deduce que el recubrimiento del cordón comenzó desde el extremo inferior. Hay una intención evidente de que todos los colgantes tengan el mismo largo y el mismo grosor, salvo los últimos 5 cm inferiores donde todos están engrosados por mayor cantidad de plumas. También el mayor grosor correspondería a que el cordón que hace de núcleo, al llegar a la punta se lo dobla sobre sí mismo por un trecho. Se observa un corte horizontal de las plumas del extremo inferior en dos de los colgantes; los restantes están desgastados. En cuanto al extremo superior, el cordón ha sido doblado para formar un

lazo y se ha recubierto la base del lazo con embarrilado para sujetar su punta. Conserva 17 colgantes de los cuales, dos nacen de un mismo embarrilado, y a su vez, a un embarrilado le falta el colgante de plumas. Además hay cuatro colgantes sueltos que posiblemente pertenecieron a la misma pieza. Dos son del mismo largo que los que están sujetos, y dos son más cortos, quizás por rotura.

Cordón con colgantes de plumas con dos áreas de color. N° 22627 (Fig. 6)

Dos fragmentos de cordón horizontal, uno con cuatro colgantes sujetos, y otro, con doce. Además, hay catorce colgantes sueltos del mismo

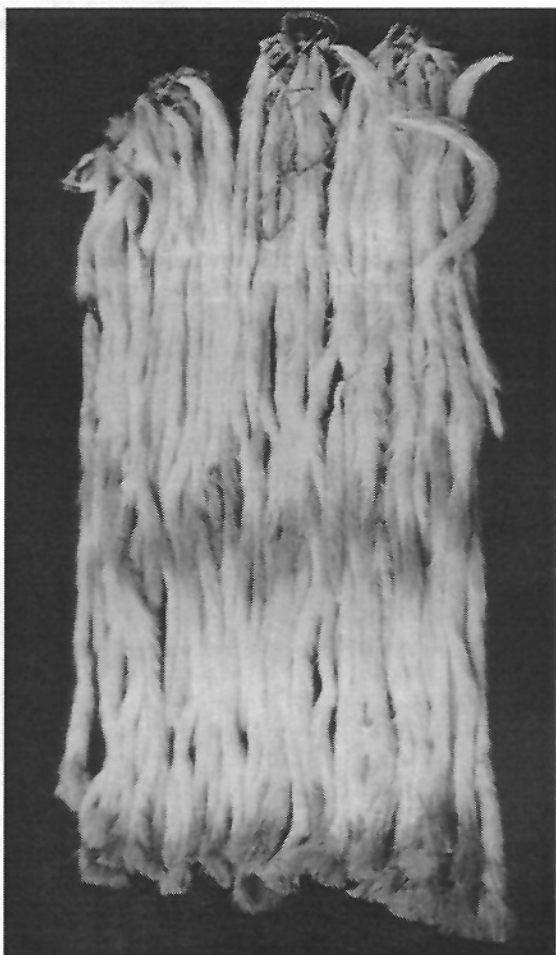


Figura 6. Cordón con colgantes de plumas con dos áreas de color N° 22627.

largo que los sujetos, y otros dos más cortos. Las diferencias con el N° 22626 consisten en: a) los colgantes presentan dos áreas de color ocre, de 5 cm, que se ubican regularmente en el extremo inferior, y luego de 21 cm a partir del extremo inferior. Es dudoso si el color de las plumas es original o responde a alguna forma de teñido, ya que sobre todo en los raquis tiene una apariencia de película superficial. b) el largo promedio es menor que el de los anteriores: 72 cm. Las demás características son muy similares en las dos piezas.

Es posible que las piezas N° 22626 y 22627 hayan formado parte de un mismo objeto. Su uso pudo haber sido como tocado o peluca, enrollando el cordón horizontal a la altura de la frente. Las dos piezas irían superpuestas, ubicándose por arriba la más corta, que es la que tiene áreas de color. Otra posibilidad es que hayan sido usadas a modo de faldellín o taparrabos.

Aguayo. N°22617 (Fig. 7)

Medidas: 96 cm x 86 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilados: Z/S.

Estado de conservación: bueno, muy sucio.

Formado por dos paños iguales unidos con costura central. Campo rosa y guardas con ganchos en urdimbres complementarias combinadas con rayas azules, rosas y verdes. Bandas en verde azulado sobre los orillos de trama. Parecería tratarse de una pieza etnográfica.

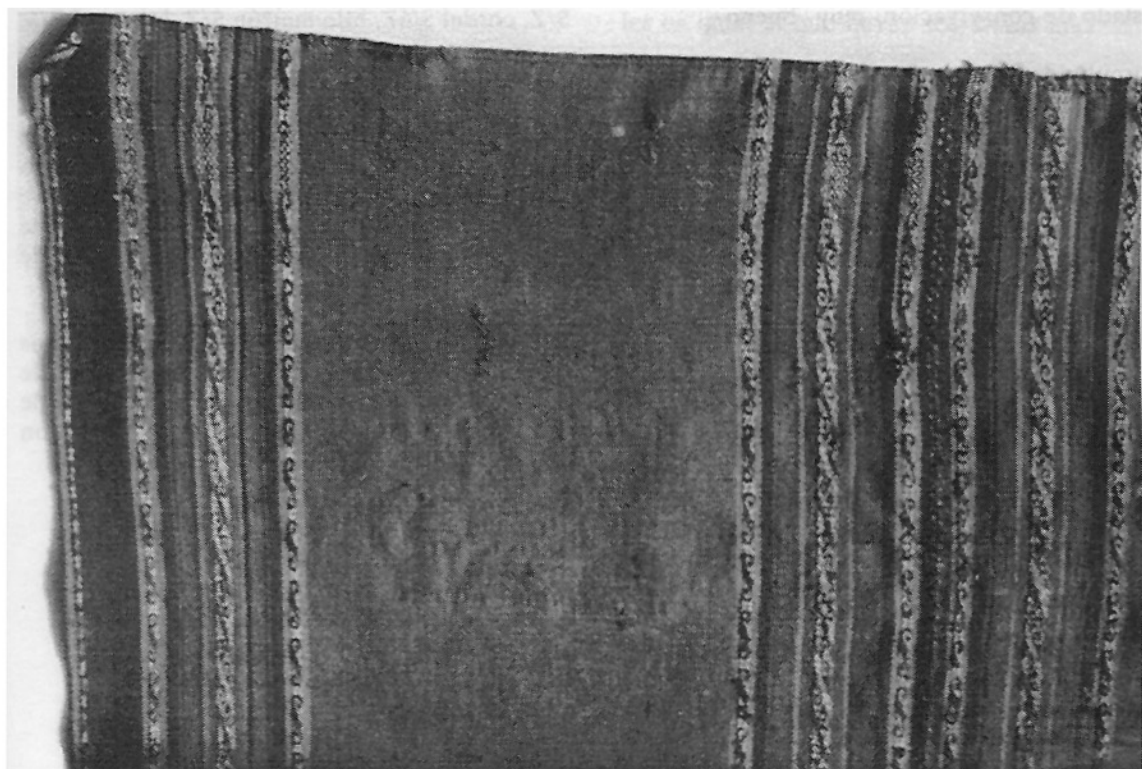


Figura 7. Aguayo N° 22617.

Pompones rojos. Nº 22630/22631 (Fig. 8)

Medidas: 8 cm x 3,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilado: Z/S.

Estado de conservación: bueno.

Manojo grueso de hilos rojos cortados en sus extremos y sujetos fuertemente en un sector de 2 cm, hacia el medio, con una lana marrón oscuro. Por encima, se ha enrollado un hilo blanco en forma más suelta. Podrían ser pompones aún sin abrir, similares a los que lleva el *unku* Nº 22615 ya que el ancho es muy parecido y la estructura y el hilado también.

Círculo de flecos. Nº22645 (Fig. 8)

Medidas: diámetro exterior: 11 cm, diámetro interior: 4,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilados: Z/S.

Estado de conservación: muy bueno.

Círculo de flecos con sectores de diferentes colores, en la secuencia: rojo ancho, amarillo, azul y amarillo, angostos, rojo ancho. Los grupos de flecos han sido fijados mediante punta-

das a un cordón cuyos extremos están unidos formando un anillo. Con este mismo número de inventario se incluye en la Colección Echeverría y Reyes, un gorro cónico descrito en el catálogo como "Sombrero cónico de lana con plumas (flecos)". Esta descripción sugiere que estos flecos pertenecerían a dicho gorro, lo que no se ha podido constatar dado que éste actualmente integra el patrimonio del Museo Arqueológico de Tilcara, Jujuy.

Otro gorro tronco-cónico tipo fez, el Nº 22642, tiene en el borde entre el disco y el cuerpo, restos de un anillo de flecos muy similar a éste, aunque de diámetro mayor y con una secuencia de color algo distinta: sector rojo ancho, verde y amarillo angostos, rojo ancho. Estos flecos son cortos y están muy desgastados.

Cordel con fleco corto rojo. Nº 22582 (Fig. 8)

Medidas: largo: 222 cm, largo flecos: 3 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilado: fleco S/Z, cordel S/6Z, hilo marrón S/Z, hilo azul Z/S.

Estado de conservación: bueno.

Cordel con flecos rojos, unidos ambos extremos con un hilo azul. El cordel ha sido recubierto con mechones de lana hilada que pliegan sobre sí mismos y están sujetos con hilo marrón. Este envuelve cada mechón junto con el cordel de base.

En el Museo de San Pedro de Atacama tuvimos oportunidad de ver un tocado procedente de Quitor 6 (Nº 2532) formado por un anillo de fibra vegetal al que se había fijado un cordel con flecos rojos, muy similar a éste.

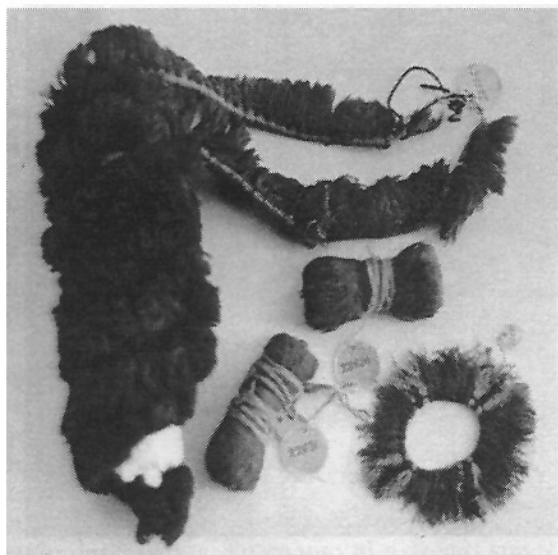


Figura 8. Pompones, círculo de flecos, cordel con fleco, Nº 22630, 22645, 22582.

**Cordón teñido con *ikat*.
Nº 22584**

Medidas ovillo: largo 16 cm, ancho 6 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilados: Z/2S/3Z.

Estado de conservación: muy bueno.

Cordón plano de 0,6 cm de ancho fabricado en base a tres cordones unidos transversalmente por puntadas cada 2,5 cm. El cordón ha sido teñido mediante *ikat* en marrón oscuro sobre fondo natural y ha sido originariamente ovillado sobre un palito.

**Círculo de fibra vegetal.
Nº 22408**

Medidas: 25,5 cm x 12,5 cm.

Materia prima: fibra vegetal. Hilados: 3Z/S.

Estado de conservación: bueno.

Parece ser el armazón de un tocado sobre el que se sujetarían piel o flecos.

Bolsa. Nº 22618 (Fig. 9)

Medidas: 18,5 cm x 24,5 cm, asa o correa: 72 cm x 3 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilados: Z/S.

Estado de conservación: excelente.

Formada por una pieza doblada sobre sí misma y cosida en los laterales. Sobre la costura lateral se ha realizado un bordado de terminación en *cross-knit loop stitch* de bloques rojos, azules y verdes con grupos de rayas en amarillo, rojo, verde y azul. Sobre la boca, puntadas envolventes en rojo. El cuerpo de la bolsa tiene tres guardas en urdimbres complementarias formando motivos de hexágonos y ojos, en amarillo y verde, y en amarillo y rojo, separadas por bandas lisas rojas y azules. La correa de suspensión, en tela doble con trama continua, lleva motivos de rombos y triángulos en azul, ocre, rojo y verde. Una bolsa casi idéntica pero con una correa de suspensión diferente, se ilustra en Cahlander y Baizerman (1985: Lám. 10), y se la ubica en el Horizonte Tardío. El bordado de terminación sobre laterales es igual al que llevan los *unkus* inka.



Figura 9. Bolsa Nº 22618.

Bolsa alargada con rayas y peinecillo. N° 22579

Medidas: 28 cm x 19 cm.

Materia prima: fibra de camélido. Hilado: Z/S.

Estado de conservación: bueno, algunas roturas.

Formada por un paño doblado sobre sí mismo y cosido en los laterales. Rayas de urdimbre y peinecillo en ocre verdoso, blanco, negro, rojo, amarillo y morado. Dos sectores de bordado en la boca en *cross-knit loop stitch*, en rojo y azul, con los colores invertidos de un labio al otro. Puntada envolvente sobre las costuras laterales, la mitad inferior en azul y la superior en rojo.

Dos bolsas unidas por tiras de cuero. N° 22576 (Fig. 10)

Medidas: 25 cm x 29 cm (c/u); tiras: 35 cm.

Materia prima: fibra de camélido y cuero. Hilados: Z/ S.

Estado de conservación: muy bueno.

Las dos bolsas son iguales entre sí. Están formadas por un paño doblado sobre sí mismo y cosido sobre los laterales. Tres guardas de urdimbres complementarias separadas por rayas anchas en rojo y verde. En las guardas, motivos de águilas bicéfalas y "equis" en blanco, sobre fondo de rayas azules y rojas. Terminación tubular verde con ojitos rojos, en laterales y boca. Para unir las tiras de cuero a las bolsas, se han recubierto los extremos con un pedazo de género de algodón liso beige, el cual es envuelto y atravesado por las puntadas que los fijan a la bolsa. Posiblemente se trate de una pieza etnográfica.

Bolsa pequeña. N° 22442

Medidas: 8 cm x 6,5 cm.

Materia prima: fibra vegetal (?).

Estado de conservación: bueno.

Realizada en enlazado sobre elemento horizontal. Triángulos opuestos por la base en beige y marrón. Restos de contenido que podrían ser hojas.

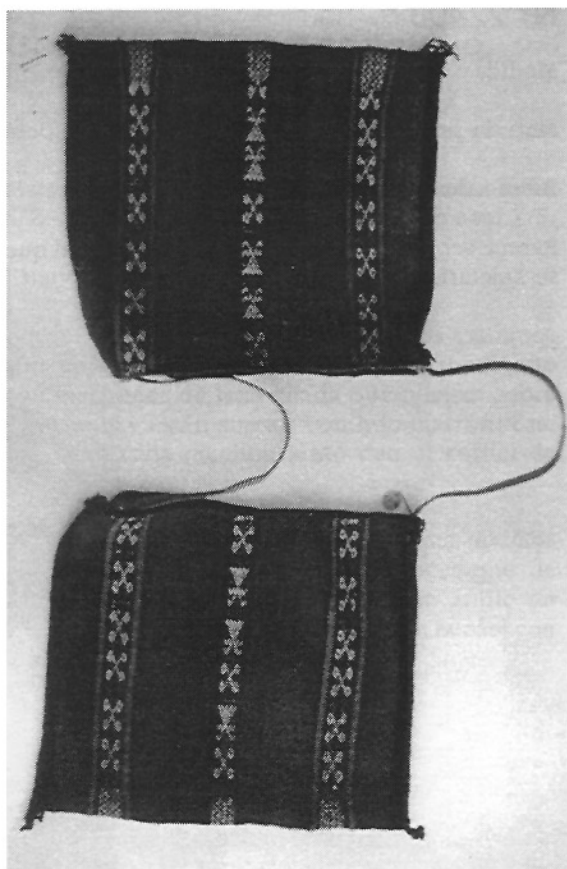


Figura 10. Bolsas unidas por tiras de cuero N° 22576.

Bolsa pequeña. N° 22526

Medidas: largo: 11 cm, ancho: 4 cm.

Materia prima: cuero con pelo.

Estado de conservación: bueno.

Pieza de cuero con el pelo hacia afuera, y cordón blanco enrollado sobre la boca.

Bolsa. N° 22578

Medidas: 44 cm x 25 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno, deterioro en una cara.

Rayas de urdimbre y peinecillo. Bordados laterales en azul, rojo y ocre en puntada envolvente.

Bolsa. N° 22580

Medidas: 29 cm x 19 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno, suciedad y remiendo.

Rayas de urdimbre y peinecillo, en colores natural y rojo. Bordado de distinto color en las costuras laterales.

Bolsa. N° 22585

Medidas: 15 cm x 12 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Faz de urdimbre en color blanco. Boca cerrada con puntadas. Rellena.

Bolsa. N° 22586

Medidas: 18 cm x 10 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: malo.

Faz de urdimbre; fondo marfil con rayas en amarillo, blanco, rojo, azul y amarillo. Contiene granos de maíz. Boca cosida.

Bolsa. N° 22587

Medidas: 14 cm x 19 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Faz de urdimbre; fondo beige y rayas amarillas. Boca cerrada con puntadas. Rellena.

Bolsa pequeña. N° 22588

Medidas: 7 cm x 7 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: regular.

Rayas de urdimbre de igual ancho en rojo y azul.

Bolsa. N° 22589

Medidas: 19 cm x 20 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: malo.

Rayas de urdimbre y peinecillo en blanco, marrón oscuro, marrón rojizo.

Bolsa. N° 22590

Medidas: 31 cm x 25 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: malo, remiendos antiguos.

Rayas de urdimbre y peinecillo en marfil, ocre, marrón claro, marrón oscuro y rosa. Hecha a partir de otra pieza. Doblez hacia adentro en la boca. Los zurcidos parecen originales.

Bolsa. N° 22591

Medidas: 26 cm x 20 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: malo.

Rayas de urdimbre y peinecillo en blanco, marrón, beige, azul y rojo. Restos de contenido apolillado.

Bolsa pequeña. N° 22592

Medidas: 8 cm x 7,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: regular.

Rayas de urdimbre en azul, rojo y beige. Está rellena de granos de maíz. La boca ha sido cosida.

Bolsa con ovillos. N° 22601 (Fig. 11)

Medidas: diámetro 24 cm, altura: 14,5 cm.

Materia prima: fibra vegetal.

Estado de conservación: regular.

Bolsa de boca circular, realizada en enlazado de fibra vegetal, con diseño de dos rayas horizontales. Un hilo blanco de fibra de camélido toma el encabezamiento en la boca. El borde superior, doblado hacia afuera 3 cm. Contiene 12 ovillos: cinco beige, uno color vicuña, uno verde, uno azul, uno rojo, uno blanco, uno jaspeado marrón grisáceo y blanco, y uno marrón oscuro. Además, un conjunto de hilos de colores.

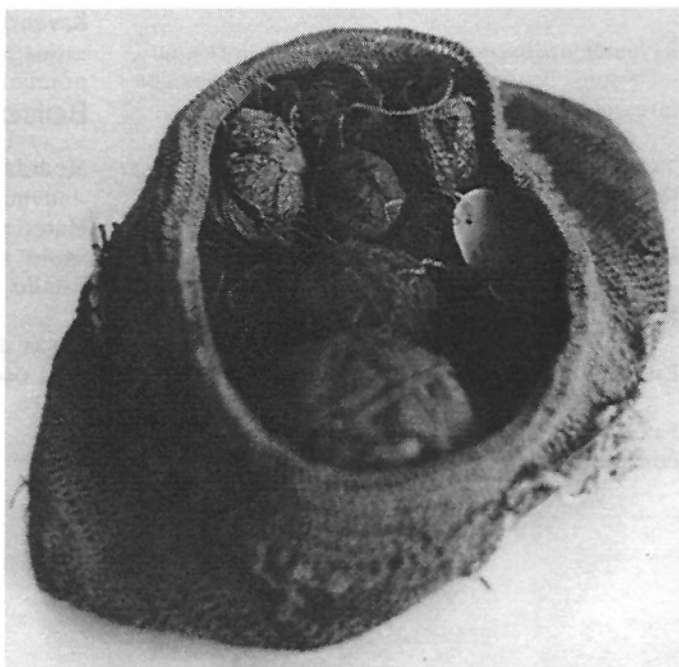


Figura 11. Bolsa con ovillos N° 22601.

Bolsa de red. N° 22624

Medidas: largo bolsa 112 cm, largo correa 42 cm.

Estado de conservación: bueno, completa.

Bolsa alargada con ajustes corredizos en ambos extremos. Sectores naturales y marrones.

Bolsa. N° 22628

Medidas: 16 cm x 15 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Rayas de urdimbre azules y rosas sobre fondo marrón claro. Le quedan restos de contenido.

Bolsa pequeña. N° 22629

Medidas: 8 cm x 7,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Rayas de urdimbre en azul, rojo y beige. Está rellena de granos de maíz. La boca ha sido cosida.

Bolsa. N° 22647

Medidas: 17 cm x 17 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Rayas de urdimbre azules y rojas. Bordado en boca. Contiene mucho polvo amarillento que podría ser ocre.

Bolsa. N° 22648

Medidas: 15 cm x 18 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Rayas de urdimbre espaciadas en rojo y amarillo sobre fondo blanco. Una cuerda enrollada cierra la boca. Llena de contenido blanco de naturaleza mineral.

Bolsa pequeña. N° 22649

Medidas: 9 cm x 6 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: regular.

Rayas de urdimbre en rojo, azul y verde. Contiene "hierro oligistus especular" según descripción del Catálogo.

Trenza. N° 22632

Medidas: 62 cm x 8 cm.

Materia prima: fibra vegetal.

Estado de conservación: regular. A 4 cm de un extremo, presenta un ojal de 2 cm. El otro extremo, roto.

Fragmento de red. N° 22625

Medidas: largo: 38 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: regular.

Portahilos de madera y aguja. Nº 22374

Medidas: largo 33,5 cm, diámetro 3 cm.

Materia prima: madera de cardón, espina de cactus y fibra de camélido. Hilados: Z/S todos, salvo el azul que es hilado Z simple, sin plegar.

Cilindro de madera de cardón sobre el que se han enrollado cinco sectores de hilos de colores blanco, ocre oscuro, azul, verde, rojo. Lleva prendida un aguja de espina rota, de 13 cm de largo.

Portahilos de madera y punzón. Nº 22375

Medidas: largo 25 cm, diámetro 2,8 cm.

Materia prima: madera de cardón, espina de cactus y fibra de camélido. Hilados: Z/S, todos salvo el blanco que es hilado Z simple, sin plegar.

Estado de conservación: muy bueno.

Cilindro de madera de cardón transformado en carretel debido al rebaje de la madera a partir de 0,5 cm de cada extremo. Se le han enrollado siete sectores de hilos de colores rojo, azul, blanco, ocre, azul, verde amarillento, rojo. Lleva también prendido un punzón de espina de 13 cm de largo.

Portahilos de madera y punzón. Nº 22376

Medidas: largo 21 cm, diámetro 3 cm.

Materia prima: madera de cardón, espina de cactus y fibra de camélido. Hilados: Z/S.

Estado de conservación: muy bueno.

Cilindro de madera de cardón sobre el que se han enrollado cinco sectores de hilos de colores borraño, marrón claro, verde, azul y rojo-ladrillo. Tiene prendido un punzón de espina de 8,5 cm de largo.

Portahilos de madera y aguja. Nº 22377

Medidas: largo 35 cm, diámetro 2,8 cm.

Materia prima: madera de cardón, espina de cactus y fibra de camélido. Hilados: Z/S.

Estado de conservación: muy bueno.

Cilindro de madera de cardón sobre el que se han enrollado ocho sectores de hilos de colores ladrillo rosado, ocre, rojo, blanco, verde botella, azul, verde y rojo. Tiene prendida una aguja de espina con la punta rota, de 15,5 cm de largo, enhebrada con hilo ocre.

Resulta sugestiva la coincidencia en estos cuatro objetos entre el tipo de hilado, el grosor y los colores de los hilos, y los de los usados en los gorros tronco-cónicos de esta colección. Un ejemplar idéntico a los descritos está ilustrado en el libro Museo Arqueológico de Santiago (1991: 57). Se lo atribuye al Período de Desarrollos Regionales de Arica.

Ovillo negro. Nº 22599

Medidas: diámetro 6 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Ovillo negro. Nº 22600

Medidas: diámetro 5,5 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Madeiras rojas. Nº 22634

Medidas: largo 64 cm.

Materia prima: fibra de camélido.

Estado de conservación: bueno.

Parece tratarse de cinco madejas grandes. En algunos sectores pequeños el tinte no ha penetrado y se ve el hilo blanco.

Ovillo alargado. N° 22717

Medidas: 23 cm x 2 cm.

Materia prima: fibra vegetal.

Estado de conservación: bueno

Huso con tortero cónico. N° 22348

Medidas: diámetro tortero 4,5 cm, alto 1,5 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: palito roto; tortero completo.

Huso con tortero circular plano. N° 22350

Medidas: diámetro tortero 4,5 cm, alto tortero 6 cm, largo palito: 29 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: bueno.

Huso con tortero cónico. N° 22354

Medidas: diámetro tortero: 3,8 cm, alto tortero: 1,8 cm, largo palito: 20 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: palito roto, tortero completo.

El palito está roto en el extremo inferior. Allí quedan restos de hilo de fibra de camélido.

Tortero. N° 22343

Medidas: largo 8 cm, ancho: 2 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: muy bueno.

Rectángulo plano con extremos redondeados y muesca angular en laterales. Agujero central.

Tortero. N° 22344

Medidas: largo 7 cm x 2 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: bueno.

Rectángulo con sector central circular y el resto, con bordes dentados. Orificio central.

Tortero. N° 22345

Medidas: diámetro 4,3 cm, alto 1,5 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: bueno.

Tortero cónico con perforación central.

Tortero. N° 22346

Medidas: diámetro 3 cm, alto 1,6 cm.

Materia prima: cerámica.

Estado de conservación: bueno.

Forma tronco-cónica.

Tortero. N° 22355

Medidas: diámetro 4,5 cm, alto 1 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: bueno.

Forma cónica.

Tortero. N° 22383

Medidas: diámetro 4,3 cm, alto 1,5 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: bueno.

Forma cónica.

Tortero. N° 22458

Medidas: largo 8,5 cm, ancho 2 cm.

Materia prima: hueso.

Estado de conservación: bueno.

Ovalo chato con diseño de círculos con punto central en una sola cara que es levemente cóncava. Orificio central.

Tortero. N° 22460

Medidas: largo 5 cm, ancho 1 cm, espesor 0,3 cm.

Materia prima: hueso.

Estado de conservación: bueno.

Plaqueta rectangular con diseño de círculos con punto interior. Tiene en cada extremo sendas perforaciones que lo traspasan en su ancho de lado a lado. En la parte central la perforación, hecha en forma oblicua, sale en la cara anterior a 0.2 cm del borde.

Tortero. N° 22461

Medidas: 4 cm x 2,5 cm.

Materia prima: madera.

Estado de conservación: bueno.

En forma de ocho, con agujero central. Círculos concéntricos incisos en ambas caras.

Tortero. N° 22462

Medidas: largo 3 cm, ancho 1,5 cm.

Materia prima: hueso (falange).

Estado de conservación: bueno.

Con orificio central.

Tortero. N° 22463

Medidas: largo 3,5 cm, ancho 1 cm.

Materia prima: hueso.

Estado de conservación: bueno.

Tortero de falange alargado con escotaduras en los extremos y diseño de círculos con punto central en la cara cóncava. Con orificio central.

Instrumento aguzado en un extremo. N° 22368

Medida: largo 20 cm.

Materia prima: hueso.

Estado de conservación: bueno. Muy pulido por el uso.

Instrumento aguzado en un extremo. N° 22370

Medida: largo 16 cm.

Materia prima: hueso.

Estado de conservación: bueno. Muy pulido por el uso.

Ocho agujas de espina de cardón con ojo. N° 22507/22508/22509/22510/ 22594/22595/22596/22597

Medidas: van de 11,7 cm a 20,5 cm.

COMENTARIO FINAL

El importante desarrollo que han tenido los estudios textiles en los últimos años y la divulgación del material chileno a través de excelentes publicaciones, nos alentaron a dar a conocer textiles arqueológicos de ese origen que durante más de 80 años habían permanecido en los depósitos del Museo ignorados por la mayoría de los estudiosos.

Al publicar noticias de estos materiales, confiamos en que su difusión de lugar a que otros investigadores puedan aportar nuevos datos y relaciones que completen la información obtenida hasta el presente.

NOTAS

¹ En el N° 3, 1966, de la Revista "Ancora", Revista de Cultura Universitaria, Universidad de Chile, Antofagasta, se publica un trabajo del Doctor Aníbal Echeverría y Reyes, "La Lengua Atacameña". En una nota se lo describe como "...un prestigioso abogado que vivió por muchos años en Antofagasta a comienzos de este siglo..." Se destacan también sus numerosas contribuciones al estudio de temas regionales.

² Momia N° 12156, actualmente en el Museo "Eduardo Casanova" de Tilcara, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

³ En el año 1968, con la creación del Museo de Tilcara por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, parte de las colecciones arqueológicas que integraban el patrimonio del Museo Etnográfico de Buenos Aires, pasaron a aquel repositorio de la provincia de Jujuy. Entre los quince textiles que pasaron a ese museo se encuentran un gorro tipo fez, un gorro tipo casco y un *unku*.

BIBLIOGRAFIA

AMBROSETTI, J.B.

- 1912 "Memoria del Museo Etnográfico, 1906-1912". *Publicaciones de la Sección Antropología*, 10. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

BERENGUER R., 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*. Pp. 41-64. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

CAHLANDER, A.Y S. BAIZERMAN

- 1985 *Double-Woven Treasures from Old Peru*. St. Paul, Minnesota: Dos Tejedoras.

DOCUMENTO DE COLECCIONES N° III

- 1915 *Antecedentes de la compra de la colección de Antigüedades de San Pedro de Atacama (Chile) del Doctor Aníbal Echeverría y Reyes*. 1915. Legajo 62, Archivo del Museo Etnográfico (Manuscrito).

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SANTIAGO

- 1991 *Chile Indígena*. Santiago de Chile: Museo Arqueológico de Santiago.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

- 1985 *Arica, Diez mil Años*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

- 1988 *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

- 1993 *Identidad y Prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

ULLOA T., L.

- 1985 "Vestimentas y adornos prehispánicos en Arica". *Arica, Diez mil Años*. Pp. 15-23. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

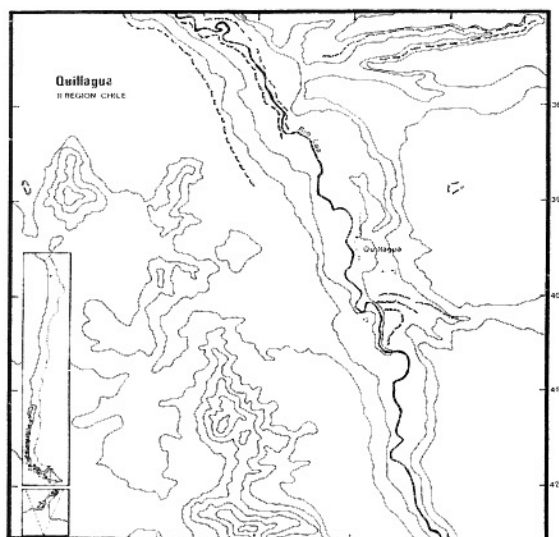
TRADICIONES TEXTILES DE ATACAMA Y TARAPACA PRESENTES EN QUILLAGUA DURANTE EL PERIODO INTERMEDIO TARDIO

**Carolina Agüero P.*

Este trabajo forma parte de un proyecto amplio que intenta investigar **etnicidad** en Quillagua durante el Período Intermedio Tardío, principalmente a través del material textil.¹ Son numerosas las referencias en fuentes documentales que avalan la propiedad de este material para adentrarnos en ese tipo de estudios, así como también investigaciones anteriores han indagado en la relación entre textiles y grupos étnicos realizando con ella inferencias arqueológicas (p.e. Oakland 1992). Por otro lado, tanto la etnohistoria como la arqueología proveen información respecto a que Quillagua constituye un enclave en el cual convergen (y comparten) desde épocas tempranas, grupos humanos de tradiciones culturales diferentes, entre las que podemos rastrear antecedentes tanto de Atacama como de Tarapacá, entre otros. No obstante lo auspicioso de lo dicho en el párrafo anterior, nos encontramos con obstáculos impuestos por la naturaleza del material que tenemos entre manos. Este proviene de los cementerios Oriente y Poniente de Quillagua y está formado fundamentalmente, por **material textil fragmentario**, recuperado de depósitos saqueados.

Ahora bien, para recuperar el valor diagnóstico de éste, tuvimos que diseñar una metodología que, en primer lugar, nos permitiera atribuirle **forma** para hacerlo comparable lo que, al carecer de referentes, nos condujo a registrar colecciones Intermedias Tardías de Tarapacá (Pica 8) y de Atacama (Solor 3) depositadas en la Universidad de Antofagasta y Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige, respectivamente.

*Arqueóloga. Museo Arqueológico de Santiago.
Santiago de Chile.



Mapa 1. Cementerios: 1) Oriente, 2) Oriente Alto, 3) Poniente.

Aquí daremos cuenta de este trabajo e informaremos sobre los tipos textiles identificados en una de las formas más representativas, constituidas por las camisas.² Al mismo tiempo, el análisis de estos tipos pondrá en evidencia la existencia de tradiciones textiles diferentes para las áreas de Arica/Pica-Tarapacá por una parte y, Loa/San Pedro por otra, distribuyéndose diferencialmente en los cementerios de Quillagua durante el Período Intermedio Tardío.

ANTECEDENTES

En el Período Intermedio Tardío, el valle de Quillagua se ha considerado como un área intermedia y marginal en relación a Arica, Pica/Tarapacá y Loa Medio/San Pedro, y como un espacio en el que habrían coexistido dos tradiciones culturales hasta ese momento representadas por la presencia de cerámica diagnóstica de las regiones antes mencionadas (Latham 1938, a y b, Núñez 1965, Cervellino y Téllez 1980). Los sitios arqueológicos utilizados como referentes para afirmar lo anterior han sido los cementerios Oriente, Oriente Alto y Poniente (Mapa 1), este último asociado a la aldea La Capilla. Hace unos pocos años atrás, Gallardo y Cols. (1993) situaron cronológicamente más temprano al Oriente y Oriente Alto (700 - 1000 d.C) que al Poniente (1000 - 1400 d.C). Los cementerios con fechas más tempranas indicaron ocupaciones multicomponentes de acuerdo a la presencia de cerámica San Miguel, Dupont, Ayquina y Rojo Violáceo,

Charcollo y Chiza. Sin embargo, la presencia de tipos Gentilar y Saxamar los vincularían también a épocas tardías. Por su parte, el cementerio Poniente, tendría un componente único caracterizado por los tipos cerámicos Rojo Violáceo, Ayquina y Dupont (Gallardo op.cit.)³ Hasta aquí, se había tomado como principal indicador a la cerámica para identificar la presencia de distintas tradiciones culturales. Veremos lo que podemos aportar con nuestro trabajo a lo que se sabe hasta ahora sobre la ocupación Intermedia Tardía de Quillagua.

MATERIAL Y METODO

La muestra de los cementerios Oriente, Oriente Alto y Poniente incluye material de superficie recolectado por Gallardo y Cols. en 1988⁴ y, en el caso del Oriente y Oriente Alto, material excavado por nosotros en Junio de 1995. Para San Pedro de Atacama contaremos con un referente textil inédito, ya que allí el Intermedio Tardío está pobremente representado en los contextos de los sitios Solor 4 y Yaye donde, por problemas de conservación los tejidos no se han mantenido. Sin embargo, este hecho pudo subsanarse al indagar Solor 3, tradicionalmente entendido como exponente del Período Medio en San Pedro de Atacama (Le Paige 1957-58), y encontrar en él un componente Intermedio Tardío inicial conocido como fase Yaye (Tarragó 1989). En sus notas de campo, Le Paige (1958 Ms) se refiere a este sitio funerario ubicado en el nivel superior del Túmulo Norte donde,

"ya no existe la alfarería negra pulida ni el cobre y casi han desaparecido las tabletas para rapé. El ajuar es muy pobre: alfarería común, arcos y flechas, collares de liparita, calabazas, saquitos-amuletos etc... Aquí tenemos lo característico de la primera parte de la tercera fase del agroalfarero de San Pedro de Atacama."

En efecto, a diferencia de los niveles inferiores con presencia de cerámica Negra Pulida utilizados en la definición cronológica-cultural del sitio, los entierros marcados por postes del nivel superior, los integran fardos de individuos sentados, vestidos con camisas, taparrabos sujetos por fajas y escasas ofrendas (además de las nombradas) de patas de camélidos, pocos ejemplares de cerámica Gris Alisada y *tejnes* o "cuchillones", contextos que sitúan al sitio hacia el final del Período Medio e inicios del Intermedio Tardío.

Para el área tarapaqueña hemos elegido, por los antecedentes históricos y arqueológicos que registra Pica en Quillagua, a la colección de Pica 8.

Por tanto, la muestra textil analizada comprende un total de 181 camisas de los sitios Solor 3, Pica 8, Cementerios Oriente (Qui01), Oriente Alto (Qui02) y Poniente (Qui03) de Quillagua, que fue complementada con 11 piezas de la Colección Latcham de Quillagua, depositada en el Museo Nacional de Historia Natural.

Como mencionábamos anteriormente, uno de los mayores problemas en el estudio de los textiles de Quillagua es que éstos, corresponden en su mayoría a fragmentos, mal conservados y difíciles de proyectar a sus formas originales. Para salvar esta dificultad, enfatizamos el estudio de colecciones, donde al ordenar un universo mayor de piezas completas obtuvimos una amplia base de datos que se constituyó en un sólido referente para analizar la textilería de Quillagua, haciendo posible la adscripción de fragmentos a tipos por medio de la identificación de conjuntos de atributos relacionados, posibles de reconocer en cualquier pieza que presente orilla o bien, un espacio decorado. Lo anterior nos permitió asignar formas, grupos y tipos a fragmentos de tamaño reducido, logrando una aproximación bastante acertada a piezas completas. La clasificación de camisas se realizó considerando piezas completas de Solor 3, Pica 8 y cementerios de Quillagua y piezas que, estando incompletas pudieron completarse con fragmentería a medida que se amplió la muestra. De este modo, también pudimos ir estableciendo subtipos o variedades presentes en los textiles de Quillagua. Es así como la clasificación tipológica de CAMISAS se realizó agrupándolas de acuerdo a criterios de: 1) técnica de manufactura (o ligamento), 2) forma, 3) técnicas decorativas y 4) motivos decorativos generales, en tanto los subtipos o variedades se definieron por variaciones en el patrón decorativo general.⁵

En los análisis textiles, los atributos ligamento y forma han sido recurrentemente utilizados como indicadores cronológicos y espaciales. En relación al segundo atributo, la muestra presenta dos formas de camisas, cuadradas o rectangulares y, semitrapezoidales o levemente semitrapezoidales, obtenidas por procesos y técnicas de construcción diferentes.⁶ Para fabricar camisas cuadradas o rectangulares no es necesario sumar ninguna técnica al clásico método de tejeduría andina, sin embargo, para realizar for-

mas semitrapezoidales o levemente semitrapezoidales, las urdimbres se deben espaciar hacia la mitad del tejido (que luego coincide con los hombros), utilizando probablemente una "barra espaciadora" (W.Conklin, Com.Pers. 1995) al mismo tiempo que, en algunos casos, se insertan algunas urdimbres "de aumento" (Brugnoli y Hoces de la Guardia, Com.Pers. 1995). De este modo, la densidad de urdimbre de la parte superior de la camisa es menor que la densidad de la parte inferior, cercana a las orillas de urdimbre.

Por último, en lo referente a nomenclaturas textiles, para terminaciones fue fundamental la comunicación con Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia⁷, y en técnicas de manufactura y decorativas hemos consultado a Emery (1966) y A.P. Rowe (1977).

Por último, debemos mencionar que las asociaciones contextuales se han perdido en Solor 3. Los códigos asignados por Le Paige⁸ se han cambiado y perdido las referencias, de manera que, sólo las tumbas 24 y 26 (las únicas que incluían cerámica), fueron registradas a tiempo por Tarragó (op.cit.). Los contextos de Pica 8 han sido descritos por Zlatar (1984) y la cerámica tanto de estos sitios como aquella de Quillagua fue analizada por Ayala y Uribe (op.cit.).⁹

DESCRIPCION DE LOS TIPOS DE CAMISAS IDENTIFICADOS

A continuación describiremos los tipos de camisas de acuerdo al sitio en el cual nosotros los identificamos por primera vez.

Solor 3

Todas las camisas de Solor 3 son cuadradas o rectangulares confeccionadas en ligamento faz de urdimbre con hilados de fibra de camélido color beige, 2Z-S. En todos los ejemplares se registró la utilización de 5 tramas realizando el enlace 7 (Fig.38).

El **TIPO 1** presenta las uniones laterales, aberturas para brazos y cuello, y orillas de urdimbre bordadas en puntada satín (Emery op.cit.). En uniones laterales y aberturas de brazos y cuello se realiza una franja vertical de 1.5 cm de ancho con prolongaciones a distancias regulares en forma de "abanico". En ocasiones llevan adyacente al espacio bordado, una lista roja de 3.5

cm de ancho. Los motivos logrados por el bordado consisten en "ojos" y zig zag y, en orillas de urdimbre, se borda una franja horizontal de 1,5 cm de ancho con el borde superior ondulado y motivos de voluta 'S' rectilínea, en posición horizontal y diagonal escalerada. Los bordados se realizan en blanco, azul y rojo, con aplicaciones de amarillo ocre. Cada puntada envuelve de 4 a 6 hilos de urdimbre, siendo más excéntrica que aquella del Período Medio, donde es más rígida y las puntadas más anchas. Encontramos algunas piezas que mostraban variaciones en los motivos del bordado lateral en puntada satín, formando solamente "ojos" y suprimiendo los zig zag; en cuanto a los colores, desaparece el blanco y se incluye el verde claro. No hay lista lateral roja y las orillas de urdimbre presentan un bordado en puntada anillada de 1,5 cm de ancho. Siempre las aberturas de la camisa están terminadas en festón anillado sencillo en rojo y azul por tramos alternados. El vértice de la abertura del cuello se reforzó en puntada satín en blanco, azul y rojo con diseños geométricos u ondulados que varían de individuo en individuo (Figs. 1 y 31).

El **TIPO 2** tiene las uniones laterales y aberturas para brazos bordadas en puntada satín, formando una franja vertical recta de 1,5 cm de ancho. Al igual que en el TIPO 1, algunas de estas camisas llevan cerca de las orillas de trama, una lista roja de 3,5 cm de ancho adyacente al bordado. Este se realiza en colores rojo y azul y, tanto las puntadas como los hilados son más gruesos que los del TIPO 1. Los motivos son 2: a) rombos achatados rojos que en el centro presentan un cuadrado azul y triángulos unidos por el vértice y, b) "ojos" azules de centro rojo y exterior rojo. El vértice del cuello también está reforzado en puntada satín en colores azul y rojo y, los motivos decorativos varían en todos los individuos. No se observaron bordados ni en la abertura para el cuello ni en las orillas de urdimbre (Fig. 2).

El **TIPO 3** presenta una lista lateral roja o concho de vino. Las aberturas para brazos, cuello e inferior están sin terminaciones o, terminadas en un festón anillado sencillo color café oscuro. Las uniones laterales están cosidas con un encandelillado, también café oscuro. La camisa T 1983:24 tiene orillas de urdimbre y dos aberturas en la parte inferior de las uniones laterales, terminadas en un festón anillado sencillo color azul piedra (Fig. 4).

Pica 8

Casi todas las camisas de Pica 8 están confeccionadas en faz de urdimbre y con hilados de fibra de camélido 2Z-S (salvo un caso que utiliza hilados de algodón), sin embargo las formas varían así como el número de tramas utilizadas.

El **TIPO 4** lo componen camisas cuadradas o rectangulares de color beige, con uniones laterales bordadas en puntada satín creando una franja lateral de 6 cm de ancho formada por la repetición de 3 módulos consistentes en cuadrados divididos diagonalmente por un escalerado con un cuadrado cuatripartito en el interior de cada mitad¹⁰. Se utiliza el café para los contornos, el celeste, el "palo de rosa" y el blanco, el ocre y el verde agua para los espacios interiores. Cada puntada satín envuelve 20 hilos de urdimbre, y es siempre bastante rígida. No contamos con orillas de urdimbre o aberturas de cuello y brazos (Fig. 3). Se utilizó 1 trama continua.

El **TIPO 5** está compuesto por camisas cuadradas o rectangulares con un sector lateral de 18 cm de ancho listado y decorado parcialmente, con 3 listas en damero con orillas delimitadas por pequeños círculos ("ojitos") en urdimbres flotantes derivadas de faz de urdimbre (Rowe op.cit.) y bloques de 3,5 cm de listas lisas. Las aberturas están bordadas en puntada satín con motivos de ganchos y escalerados. La secuencia del listado a partir de la orilla de trama es: un bloque de 3 listas lisas en colores café ocre, terracota, amarillo ocre; luego una lista decorada con el centro en damero café oscuro y blanco, delimitado por círculos blancos con centro café (urdimbres flotantes), que en secuencia vertical dan la imagen de una cadena. Siguen 2 listas lisas, terracota y amarillo ocre, una lista decorada similar a la anterior pero con el damero café rojizo y azul piedra, 2 listas lisas café rojizo y amarillo ocre, una lista decorada con damero amarillo ocre y terracota, 2 listas lisas terracota y amarillo ocre, y finalmente una pampa azul piedra, veteada. Las uniones laterales están cosidas y bordadas con 3 hileras de puntada satín en blanco, azul y rojo, formando un zig zag vertical en 1 cm de ancho. Las aberturas para los brazos terminan en un festón simple y un bordado similar que se extiende 1 cm hacia el interior en 5 hileras, realizando un motivo escalerado cuyo interior bipartito rojo/azul muestra en su centro una cruz escalerada. El cuello tiene solamente un festón simple como terminación (Fig. 5).

Camisas similares de Quillagua, muestran que el número de listas lisas que forman el bloque puede variar, pero éste mantiene su dimensión. Así mismo, los colores y su distribución en los bloques de listas lisas también pueden presentar variaciones, agregándose por ejemplo, más verde o azul piedra que terracota y amarillo ocre, sin embargo el patrón decorativo sigue siendo el mismo. El color de la pampa puede ser café veteado, azul veteado o café rojizo (artificial) veteado o liso. Del mismo modo, resulta de interés encontrar en la Colección Latcham, dos camisas de este tipo que en sus orillas de urdimbre llevan un bordado en puntada satín con motivos y colores idénticos a los de los TIPOS 6, 19 y 24, que se realiza sólo en el sector que corresponde a la pampa y un festón anillado sencillo en tramos alternados de colores rojo/café, blanco/café y azul/café. El sector de orillas de urdimbre que corresponde al listado lateral sólo va terminado en festón anillado sencillo (Fig. 33 a, b y c). Se utilizaron 5 tramas con enlace 7 (Fig. 38).

El **TIPO 6** lo constituyen camisas rectangulares color beige, con uniones laterales y aberturas para brazos bordadas en puntada satín, formando una franja de 1,5 cm de ancho. Una franja café oscura (en faz de urdimbre) de 1,5 a 3,5 cm de ancho delimita el espacio bordado, el que se realiza en 5 o 6 hileras verticales en blanco, azul piedra, rojo y café oscuro, incluyendo en algunos casos el verde y el amarillo. Los motivos son ganchos de diagonal escalera en blanco y escalerados. Las orillas de urdimbre en la mayoría de los casos, llevan una franja horizontal de 2,8 cm de ancho bordada en puntada satín con una voluta 'S' rectilínea, en posición horizontal y diagonal escalera (similar a la franja bordada en orillas de urdimbre de las camisas TIPOS 5, 19 y 24), y terminada en un festón anillado sencillo (Fig. 7 y Fig. 32). Se utilizó en Pica una trama continua y en Quillagua, 5 tramas con enlace 7, o 3 tramas con enlace 5.

El **TIPO 7** se compone de camisas semitrapezoidales de color beige, con uniones laterales cosidas y bordadas en puntada satín. Las aberturas para brazos y cuello llevan un festón anillado sencillo en los mismos colores del bordado, alternados por tramos. Las orillas de urdimbre están ausentes lo mismo que el refuerzo del vértice del cuello. El bordado lateral es una franja vertical de 3 cm de ancho formada por 8 a 10 hileras bordadas, en donde cada puntada satín envuel-

ve de 8 a 10 hilos de urdimbre. Los motivos decorativos difieren en los 2 ejemplares de Pica 8 y consisten en a) ganchos y escalerados rectilíneos en hilados terracota, café oscuro, celeste y verde musgo y, b) cuadrado radiado de 6 ejes con la particularidad que los ejes diagonales son escalerados, probablemente debido al estilo rígido del bordado. Los colores utilizados son el café oscuro, rojo anaranjado, celeste, morado y verde musgo (Fig. 12). Se utilizó una trama continua.

El **TIPO 8** lo componen camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas de color café rojizo, con uniones laterales bordadas en puntada satín creando una franja vertical de 1,2 cm de ancho formada por 4 hileras bordadas, cada una de las cuales toma 8 hilos de urdimbre. El bordado se extiende hacia la abertura para los brazos que además tiene como terminación un festón simple café rojizo. El motivo bordado es un gancho en forma de '2' con la diagonal escalera en blanco sobre fondo café oscuro, y de cuya base cuelga una 'U' café rojiza sobre fondo azul piedra. El motivo se repite alternadamente orientado hacia un lado u otro. La franja bordada está delimitada a ambos lados por una lista café negro de 1,2 cm de ancho. El cuello termina en un festón simple azul piedra, y su vértice es reforzado por un bordado en puntada corrida doble lineal de color azul piedra (Fig. 14). Se utilizó una trama continua.

El **TIPO 9** lo conforma una camisa café oscura semitrapezoidal con unión lateral bordada en puntada anillada formando una franja vertical de 1,2 cm de ancho, constituida por 5 hileras bordadas, cada una de las cuales toma 8 hilos de urdimbre. Se reproduce parte del motivo decorativo del TIPO 8, realizándose sólo el gancho en forma de '2' pero orientado siempre para el mismo lado. Los colores son el amarillo sobre café, el rojo sobre azul, el celeste sobre café, y el azul sobre rojo. Faltan las aberturas de cuello y brazos, y las orillas de urdimbre (Fig. 13). No es posible ver el número de tramas utilizadas.

El **TIPO 10** son camisas semitrapezoidales con orillas de urdimbre curvas, color beige, con uniones laterales bordadas en puntada satín o anillada, creando una franja lateral vertical de 1,5 cm de ancho. Esta franja termina donde empieza la abertura para los brazos. Bordeando a ésta se bordó otra franja más ancha, de 3 cm de ancho, y al contrario de la unión lateral, en

todos los casos fue realizada en puntada satín. Las orillas de urdimbre y aberturas para brazos y cuello están terminan en festón anillado sencillo. Los motivos decorativos, difieren en los 3 ejemplares de Pica 8 y consisten en, a) 'S' rectilínea con extremo superior desplazado hacia la derecha en unión lateral y, en la abertura para brazos una 'S' rectilínea con extremo superior desplazado hacia la derecha, doble en sucesión diagonal, de manera que se produce una línea escalonada. Los colores utilizados son el verde y morado sobre fondo café oscuro (Nº1148), b) rombo radiado de 6 ejes en secuencia de 3 módulos: amarillo con centro azul sobre fondo café oscuro, rojo con centro azul sobre fondo azul y azul con centro rojo sobre fondo café oscuro, en las uniones laterales y en la abertura para brazos el mismo motivo de Nº1148, pero esta vez, la parte superior de la 'S' se desplaza completamente a la derecha en relación a la parte inferior. Los colores utilizados son el amarillo, el rojo y el azul sobre fondo café oscuro (Nº0494) y, c) 'S' rectilínea en módulos café oscuro sobre verde, café oscuro sobre azul y azul sobre rosa en las uniones laterales y, en la abertura para brazos módulos de 'S' rectilínea con apéndices de ganchos en colores rosa sobre azul y café oscuro sobre verde (Nº0038).

En el Cementerio Oriente encontramos un ejemplar de este tipo con motivos de 'S' rectilínea con apéndices de ganchos en las uniones laterales y, en las aberturas para los brazos, triángulos de hipotenusa escalera adyacentes y utilización de 5 tramas con enlace 7 al contrario de las de Pica que utilizaron una trama continua (Figs. 22 y 30 a y b).

El **TIPO 11** se compone de camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre curvas, color beige, con las uniones laterales bordadas en puntada anillada creando una franja de 1,5 cm de ancho formada por 4 a 6 hileras. Esta franja tiene como motivo una 'S' que en ocasiones, presenta la parte inferior más pequeña que la superior, o bien, la parte superior desplazada hacia la derecha en relación a la inferior. Las 'S' son de color café oscuro sobre fondo verde botella, azul sobre fondo café oscuro, y verde botella sobre fondo café oscuro. La pieza Nº 0971 tiene sólo las dos últimas combinaciones, la Nº 0773 tiene la 'S' orillada en azul en su parte superior y en verde en su parte inferior, sobre fondo café oscuro. Al llegar al inicio de la abertura para los brazos el bordado se delimita con

una 'U' invertida de color gris en puntada anillada. El bordado no se extiende hacia la abertura para los brazos, que tiene como terminación, al igual que la abertura del cuello, sólo un festón anillado sencillo en los mismos colores del bordado de las uniones. En la Nº0773 el festón anillado de la abertura para los brazos se realizó en color beige, igual al resto del tejido y, en cambio, en la abertura del cuello se hizo en color azul piedra. Las orillas de urdimbre no tienen terminación. El refuerzo del vértice del cuello, la camisa Nº0971 tiene una 'X' curva realizada en algodón en puntada anillada, y luego un rectángulo de 2,5 x 1 cm de largo confeccionado en puntada anillada y dividido en mitades azul/verde a lo ancho. La camisa Nº0773 sólo tiene un refuerzo en color café oscuro en puntada corrida doble (Fig.23). Se utilizó una trama continua. En la Colección Latcham existe un ejemplar que presenta 2 tramas con enlace 3.

Las camisas del **TIPO 12** son semitrapezoidales con orillas de urdimbre rectas. Poseen una amplia pampa de color café rojizo artificial o beige, y un sector lateral de 13 cm de ancho en la parte inferior, y de 18 cm en su parte superior, listado en 6 a 9 colores, la mayoría de origen artificial, entre los que destacan como indicadores el celeste fuerte y un café rojizo artificial. La secuencia del listado es desde la orilla de trama: una lista gruesa del color de la pampa, la sigue un bloque de 3,5 cm de listas finas en todos los colores disponibles, luego un sector central (cuya secuencia de colores constituye lo más diagnóstico de estas camisas, ya que los listados angostos que los bordean pueden variar en sus colores), constituido por 4 listas de 1 a 1,2 cm (medidos en la parte inferior de la camisa) de color celeste fuerte que son más anchas que el resto de las listas exceptuando la lista más próxima a la orilla de trama, intercaladas por bloques de 3 listas angostas más oscuras que conforman una unidad, del mismo ancho que las listas celestes. Estos tres bloques están formados por dos listas laterales oscuras y una central verde o café rojizo. A este sector lo sigue nuevamente un área de listas delgadas más angosto que aquel cercano a la orilla de trama. Los colores utilizados en las listas angostas de los sectores laterales son el negro, el celeste, el café rojizo, el café oscuro, el terracota, el verde musgo, el rojo rosa, y el azul piedra. Las aberturas de brazos y cuello llevan un festón anillado sencillo y las uniones laterales están cosidas con un encandelillado café oscuro o con puntada en '8', en tramos alterna-

dos de los mismos colores del listado. El vértice del cuello está reforzado por un rectángulo horizontal en puntada corrida doble en zig zag. Las orillas de urdimbre no tienen terminaciones (Figs. 15 y 35a). Se usó una trama continua. Existe una variedad de estas camisas que, aunque comparten forma, técnica, densidades, colores de las listas, técnica y colores de terminaciones, la pampa es de apenas 3 cm de ancho, estando el cuerpo completamente listado, sin existir un fondo. Las listas celestes alternadas con el bloque de 3 listas más oscuras, se encuentra dividido en dos partes en cada lado de la camisa, separado por listas de anchos similares (Fig. 35b).

El **TIPO 13** se compone de camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas con pampa color beige, y un sector lateral listado de 13 cm de ancho con listas pares (de 1 cm c/u) separadas por una lista muy delgada. La secuencia del listado es desde la orilla de trama: listas pares café oscuro separadas por una lista verde azulosa, luego sin separación del bloque anterior, listas pares azul piedra separadas por una café medio, listas pares verde azulosas separadas por una lista café oscuro, listas pares azul piedra separadas por una lista café medio, siguen una lista de 1 cm café medio, una lista de 0,2 cm verde azuloso y finalmente una lista más gruesa que el resto (1,5 cm) café oscuro. La unión lateral están cosida en puntada en "8" alternando por tramos los colores azul y rojo, café medio, beige, café medio y azul y rojo (Fig. 16). Se utilizaron 2 tramas con el enlace 3.

El **TIPO 14** lo conforma camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre curvas. Sobre el fondo café oscuro la pieza es completamente listada sin existir pampa. Las listas son muy angostas y su secuencia es: 2,8 cm de fondo café oscuro, una lista verde botella de 0,2 cm, 2,8 cm fondo café oscuro, una lista azul piedra de 0,2 cm, 2,8 cm fondo café oscuro, un bloque de 0,6 cm de 2 listas, una verde y otra azul, separadas por un pequeño espacio café oscuro. Esta secuencia se repite 12 veces. Las aberturas de brazos y cuello no tienen terminaciones y tampoco las orillas de urdimbre. Las uniones laterales están cosidas con un encandelillado color café oscuro (Fig. 24). Se utilizó una trama continua.

El **TIPO 15** está compuesto por camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre curvas con una amplia pampa color rosa pálido y un sector lateral listado de 5 cm de ancho. Sólo los hilados

de la urdimbre que forman el listado lateral son de fibra de camélido, y el resto, tanto el rosa pálido de la pampa como la trama son de algodón. El listado consiste en 4 listas muy delgadas de 0,2 cm distribuidas de forma equidistante sobre fondo café oscuro. Desde la orilla de trama los colores de las listas son: verde, rojo, azul y verde. Sin terminaciones. Sólo la unión lateral está cosida con un encandelillado. Se utilizó una trama continua (Fig. 25).

El **TIPO 16** lo comprende una camisa semitrapezoidal de niño con orillas de urdimbre curvas que como decoración lleva, adyacente a las orillas de trama, un sector de 1,5 cm de ancho con 3 listas angostas sin separación entre ellas de color café rojizo, amarillo y café rojizo. Posee una amplia pampa de color rosa pálido artificial (camélido) y como terminación sólo tiene en ambos vértices de la abertura para el cuello, un sector de 4 cm reforzado en festón anillado en el color del resto del tejido. Las uniones laterales están cosidas con un encandelillado parejo. Se utilizó una trama continua (Fig. 26).

El **TIPO 17** también lo forma sólo un ejemplar de camisa semitrapezoidal con orillas de urdimbre rectas, color café. Como decoración, lleva adyacente a las orillas de trama una lista de 3 cm de ancho color beige. Las aberturas para los brazos terminan en un festón simple café oscuro y las uniones laterales están cosidas con puntada en '8' gruesa, también café oscuro. Los dos vértices del cuello se volvieron a unir en un tramo de 4 cm, en puntada en '8' gruesa, color beige. Se utilizó una trama continua (Fig. 17).

El **TIPO 18** está constituido por camisas semitrapezoidales con orillas de urdimbre curvas, que poseen una amplia pampa color beige y un sector lateral listado de 4 a 5 cm de ancho. La decoración consiste en dos listas del mismo ancho, las que casi siempre están delimitadas por listas muy delgadas de 0,2 cm, de otro color. Las listas son de color azul verdoso y café oscuro y, en ocasiones a la altura de los hombros, los colores de las listas se invierten por medio de la técnica de urdimbres discontinuas. La unión lateral puede estar cosida en encandelillado o en puntada en '8' alternando por tramos los colores de las listas. Las orillas de urdimbre y aberturas para brazos terminan en festón anillado. Cada orilla de urdimbre tiene una mitad azul y la otra café. En la orilla de urdimbre contraria, los colores del festón anillado se invierten. El mismo juego

de colores se produce en las aberturas de cuello y brazos. En otras ocasiones, las mismas terminaciones en festón anillado se realizan en colores alternados café, azul y beige. Los refuerzos del vértice del cuello son en puntada anillada, mitad azul mitad café oscuro, ya sea en sentido horizontal o vertical, o en puntada corrida doble en zig zag. En ocasiones sobre el refuerzo descrito, hay otro de algodón en forma de 'X' curva (Nº0403 y Nº0823). En todos los casos se utilizó una trama continua (Figs. 27 y 34a y b).

El **TIPO 19** lo componen camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas que como decoración llevan una lista lateral de 4 a 5 cm de ancho dividida en tres sectores verticales (azul, rojo y azul), decorada por urdimbres complementarias con motivo de voluta 'S' entrelazada (Horta 1996 Ms), formando figuras geométricas o antropomorfas en colores beige claro y amarillo. Las orillas de urdimbre están terminadas en una franja bordada en puntada satín en colores y motivos iguales a los TIPOS 5, 6 y 24 más un festón anillado sencillo en tramos de colores alternados rojo/café, blanco/café y azul/café. La unión lateral puede estar cosida con un encandelillado, con un festón simple, o bordada en puntada satín con motivos de ganchos y escaleados. Las aberturas para brazos terminan en un festón anillado sencillo, y la abertura del cuello está bordada en puntada satín con apéndices en forma de "abanico" en verde, azul, rojo, amarillo ocre y café oscuro, más un festón simple. El tamaño del "abanico" es más pequeño que aquel del TIPO 1. El vértice del cuello está reforzado por un rectángulo horizontal bordado en puntada satín en azul, blanco y café oscuro. Algunos ejemplares de este tipo presentes en Quillagua, tienen como motivo en la franja lateral a volutas 'S' dispuestas en dos hileras verticales, más una hilera de círculos pequeños ("ojitos") en blanco sobre azul piedra con ausencia de amarillo y rojo (Figs.19 y 36). Se utilizó una trama continua, 2 tramas con enlace 3, 3 tramas con enlace 5, o 5 tramas con enlace 7, en Quillagua.

El **TIPO 20** lo componen camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre curvas, teñidas una vez tejidas. Se le aplicó una flecadura color granate y en algunos casos, plumas blancas cerca de las orillas de urdimbre. Aunque el tejido puede ser de color granate, azul piedra o café, la flecadura es siempre granate. Ésta se realizó insertando cables gruesos en forma tupida en las orillas de urdimbre, torciendo y anudando sus

extremos. Las uniones laterales están cosidas por un encandelillado y las aberturas de brazos y cuello, terminan en un festón simple rojo, azul o café (Fig.28). Se utilizó una trama continua.

El **TIPO 21** consiste en camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas, teñidas por amarra una vez tejidas (*plangi*). Los diseños logrados por este método consisten en rombos con un punto central que se distribuyen en tres corridas horizontales equidistantes, de cuatro rombos, tanto en la parte anterior como posterior de la camisa. Como aplicación tienen una flecadura roja de 17 cm de largo con una lista horizontal blanca también producto de un teñido por amarra. Los flecos se tejieron separadamente en faz de urdimbre, hasta la mitad, dejando la otra mitad sin tejer y soltándola de manera que la urdimbre se tuerce formando los flecos. Posteriormente, la flecadura se cosió con un encandelillado a las orillas de urdimbre de la camisa. Las uniones laterales están cosidas con un encandelillado y las aberturas de brazos y cuello no tienen terminaciones (Figs.20 y 37). Se utilizó una trama continua.

Una variedad de este tipo la constituye una camisa que comparte la mayoría de los atributos mencionados, salvo el color que en este caso es rojo, el tamaño de los rombos que aquí son más pequeños y, la aplicación de plumas de manera similar al TIPO 20.

El **TIPO 22** está formado por camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas, por lo general de color natural beige o café. Las uniones laterales pueden estar cosidas en puntada en '8', en festón simple o, encandelilladas. Las aberturas pueden estar terminadas en festón simple o en festón anillado sencillo, o no tener terminaciones (Fig.21). Se utilizó una trama continua y en Quillagua, 3 tramas con enlace 5.

El **TIPO 23** se constituye por camisas cuadradas o rectangulares confeccionadas en faz de trama. Los motivos decorativos se logran por tapicería *dovetailed* (Emery op.cit.) y consisten en franjas verticales formadas por la repetición de un módulo de diseño, orientado alternadamente hacia arriba y hacia abajo sobre fondo rojo. Se trata de un espiral cuadrado formado por el cuerpo de un ser serpentiforme. Este cuerpo de contornos aserrados (azul y blanco con centro rojo) mide 1 cm de ancho y en sus dos extremos termina en una cabeza bipartita, con ojos alargados.

dos hacia arriba. El extremo de la parte interna del módulo tiene dos brazos doblados hacia adelante con las manos extendidas que terminan en tres dedos y, da la impresión de estar empujando hacia adelante. El espacio situado entre cada vuelta que da este "ser" hacia el centro, está ocupado por rectángulos azules y blancos sobre fondo rojo (Fig.11). En la camisa, la urdimbre se ubica en forma horizontal al suelo.

Quillagua: Cementerios Oriente y Oriente Alto

En estos cementerios la mayoría de las camisas están confeccionadas en ligamento faz de urdimbre (salvo el TIPO 23), con hilados de fibra de camélido 2Z-S, variando las formas y el número de tramas utilizadas. Encontramos tipos no registrados anteriormente y variedades de tipos identificados en otras colecciones.

El **TIPO 24** se compone de camisas cuadradas o rectangulares con un sector lateral de 18 cm de ancho listado y decorado con 4 listas con diseños logrados por urdimbres complementarias y bloques de listas lisas. Tres de las 4 listas decoradas miden 1,5 cm de ancho y están divididas verticalmente en dos mitades azul piedra y roja (o, en tres partes, una azul, una roja y otra azul). La cuarta lista decorada es una banda lateral más gruesa (de 4 cm) dividida verticalmente en 9 sectores iguales (café rojizo, azul piedra, rojo, azul piedra, café rojizo, azul piedra, rojo, café rojizo y azul piedra). Estas cuatro listas están decoradas por urdimbres complementarias en blanco. La secuencia del listado a partir de la orilla de trama es: una lista decorada ancha con motivos de 'V' de contornos aserrados en sucesión vertical, un bloque de 2 listas lisas en colores azul piedra y rojo, una lista decorada angosta con motivo de rombos con apéndices de ganchos rectilíneos, un bloque de 2 listas lisas en colores verde y terracota, una lista decorada angosta con motivo de ganchos alternados en torno a un eje vertical delgado, un bloque de 2 listas lisas de colores azul piedra y rojo, luego nuevamente una lista decorada angosta con motivo de rombos con apéndices de ganchos rectilíneos y finalmente, un bloque de 2 listas lisas de colores verde y terracota al que sigue una pampa azul piedra veteada. Otras camisas llevan listas decoradas con triángulos en sucesión vertical delimitadas por pequeños círcu-

los ("ojitos"), con rombos en sucesión vertical, o con cruces al interior de rombos, en sucesión vertical. Las orillas de urdimbre van bordadas en puntada satén con motivos y colores idénticos a los de los TIPOS 5, 6 y 19, realizándose sólo en el sector que corresponde a la pampa más, un festón anillado sencillo en tramos alternados de colores rojo/café, blanco/café y azul/café. El sector de orillas de urdimbre que corresponde al listado lateral sólo va terminado en festón anillado sencillo (Fig.6). Se utilizaron 5 tramas con enlace 7 o 3 tramas con enlace 5.

Luego registramos una variedad del **Tipo 17** que tiene la pampa color beige y adyacente a las orillas de trama, una lista de 2 a 3 cm de ancho color café oscuro. Las uniones laterales pueden estar cosidas en puntada en '8' o, simplemente encandelilladas. Se utilizaron 3 tramas con enlace 5 o una trama continua.

También registramos una variedad del Tipo 18, que llamaremos **variedad 18B** (Fig.18). Está compuesto por camisas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas que poseen una amplia pampa color beige y, un sector lateral listado de 4 a 5 cm de ancho. La decoración consiste en 2 listas del mismo ancho, de color azul verdoso y rojo, en ocasiones delimitadas en su orilla externa por listas finas (0,2 cm) del color opuesto. Las listas no cambian de color a la altura de los hombros, como en aquellas de Pica y Azapa.¹¹ La unión lateral está cosida por un festón simple, un festón anillado sencillo o puntada en '8' alternando por tramos los colores de las listas. Las orillas de urdimbre y trama terminan en festón anillado. Se utilizó una trama continua.

Así mismo, encontramos dos variedades de camisas del Tipo 6, la **variedad 6A**, que tiene una decoración más simple en el bordado de la unión lateral, y ausencia del bordado en las orillas de urdimbre. El bordado en puntada satén de la unión lateral va delimitado por una franja café oscura a cada lado, y forma una franja de 0,8 cm de ancho, que se realiza en 3 hileras verticales en colores blanco, azul piedra, rojo y café oscuro, incluyendo en algunos casos el verde y el amarillo. El único motivo es una cruz cuadrada con el centro de un color contrastante al de los ejes. Las orillas de urdimbre, a veces, pueden terminar en un festón anillado sencillo en el color de fondo del tejido (Fig.8). Se utilizaron 5 tramas con enlace 7 ó 3 tramas con enlace 5.

La **variedad 6B** en tanto, no tiene listas delimitando el espacio bordado y lleva otro motivo decorativo que consiste en un zig zag escalonado organizado en una franja vertical bordada de 2 cm de ancho, realizada en 5 hileras en colores rosa, amarillo pálido, azul piedra, celeste, café claro y café oscuro. Faltan las orillas de urdimbre. La abertura para el cuello termina en un festón anillado sencillo en tramos alternados rojos y azules, y su vértice está reforzado en puntada satín con un diseño geométrico similar al del TIPO 1 (Fig.9). Se utilizaron 5 tramas con enlace 7.

Otros tipos identificados son el **TIPO 25**, formado por camisas rectangulares de color beige con lista lateral roja de 5 cm de ancho, en ocasiones delimitada por listas angostas azules de 0,1 cm. En su interior lleva una franja con motivos de 'V' o 'W' en sucesión vertical cuyos extremos superiores alcanzan la parte media de la 'V' o 'W' siguiente formando "espigas". Para realizar este diseño se utilizó la técnica de urdimbres transpuestas en colores azul piedra y blanco o amarillo pálido. Las uniones laterales están cosidas con un festón simple, puntada en '8', o encandelilladas y, las aberturas para brazos y orillas de urdimbre no llevan terminaciones, o bien, terminan en un festón simple (Fig.10). Se utilizaron 5 tramas con enlace 7 ó 3 tramas con enlace 5.

El **TIPO 26**¹² se compone, de camisas rectangulares color beige ocre que, a los lados llevan 12 cm de listas de diferente grosor y colores entre los que se cuentan el granate, rosa pálido, azul piedra, amarillo ocre, magenta, verde botella y café oscuro. Las uniones laterales están cosidas con puntada en '8', las aberturas para los brazos llevan un festón simple, y las orillas de urdimbre terminan en un festón anillado sencillo. En Azapa se utilizó una trama continua, mientras que aquí se utilizan 3 tramas con enlace 5.

Por último, registramos el **TIPO 27** compuesto por una camisa semitrapezoidal de orillas de urdimbre curvas. Posee una pampa de color azul petróleo, y un sector lateral listado de 13 cm de ancho en la parte inferior, y 23 cm de ancho en la parte superior, con listas finas (0,2 cm) de color azul y café rojizo (artificial) dispuestas en forma alternada sobre un fondo rojo. La uniones laterales están cosidas en puntada en '8' alternando por tramos los colores azul, rojo y celes-

te. Orillas de urdimbre y abertura para brazos terminan en un festón anillado sencillo café rojizo (artificial), en tanto la abertura para el cuello lleva un bordado en puntada satín en forma de zig zag de color blanco (Fig.29). Se utilizó una trama continua.

Quillagua: Cementerio Poniente

Como novedad se registró una variedad del **TIPO 3** que aquí utiliza sólo colores naturales: beige ocre con lista lateral café oscura o café oscura con lista lateral beige. Las uniones laterales están cosidas con un encandelillado o con un festón simple. Se usaron 3 tramas con enlace 5 o 5 tramas con enlace 7. La trama, en ocasiones, utiliza hilados molinés 2Z-S.

IMPLICANCIAS ARQUEOLOGICAS DE LAS FORMAS DE TEJER

Camisas de Atacama

Para empezar, el grupo de camisas "sanpedrinas" de **Solor 3** muestra una gran homogeneidad repartiéndose los 18 ejemplares analizados en sólo tres tipos de camisas (Cuadro 1). Es posible observar uniformidad de atributos formales, tecnológicos y decorativos generales, en las formas cuadradas de color beige ocre con lista lateral roja (un caso con lista concho de vino, un caso sin lista) y bordado en puntada satín en las uniones laterales, abertura de cuello, brazos y refuerzo del vértice del cuello. Las orillas de urdimbre muestran terminaciones tales como bordados en puntada satín y/o un festón anillado sencillo (salvo el TIPO 2) y, las tramas en todos los casos registrados, son múltiples: 5 tramas con enlace 7. En la urdimbre las torsiones son fuertes, y flojas en las tramas, en tanto los hilados de la urdimbre presentan títulos muy altos (finos y muy finos) y las tramas, siempre de color beige claro, sólo altos o finos. Del mismo modo, los motivos no del todo rectilíneos pero tampoco curvos, son bastante uniformes y entre ellos se cuentan ganchos, escalerados y "ojos". La densidad de urdimbre y trama (DU / DT) casi no varía, siendo de 26 a 28/1 y 8 a 9/1, respectivamente. Encontramos en 2 ocasiones asociación de los TIPOS 1 y 2 a cerámica "gris alisada".¹³

Podemos decir que, en general, se observa poca diversidad de tipos y entre éstos existe un indiscutible "aire de familia".

Las camisas cuadradas o rectangulares, están registradas en San Pedro desde el Período Medio así como también la ausencia de formas semitrapezoidales. De hecho, nuestro TIPO 3 corres-

ponde al Tipo 1 del GRUPO A de Oakland (1992) y, otros elementos que constituyen nuestros TIPOS 1 y 2 también cuentan con antecedentes en el área. Por ejemplo, en Coyo Oriente, Quitur 6 y Solcor 3 entre otros, son frecuentes los bordados laterales en puntada satín, así como también en la abertura para el cuello en forma de apéndices. Estamos ciertos, sin embargo, de la existencia de un grave problema de muestra en el universo del textil del Intermedio Tardío de San Pedro ya que, según nuestros datos no ocurriría lo mismo para la decoración de campos de listas por urdimbre (Oakland op.cit.), que parece ir desapareciendo a medida que nos adentramos en el período que nos ocupa, presentándose en Solor 3 únicamente en listas laterales poco notorias que sirven para delimitar o resaltar visualmente el área bordada de las uniones laterales. No obstante, todos los tipos del GRUPO A de Oakland y en especial su Tipo 5 (presente en Solcor 3 y Quitur 1), comprenden listas laterales lisas y decoradas en urdimbres complementarias, cuya asociación a cerámica Rojo Violácea indicaría "un patrón innovador en el desarrollo local durante el período post-Tiwanaku" y, según postula la autora, ninguno de estos tipos con listas laterales y bordados curvilíneos en puntada satín se han registrado fuera del oasis, por lo que aparentemente especificarían la identidad Atacameña (ibid:330). Lo interesante es que este Tipo 5 es similar a nuestros TIPOS 5 y 24.

Cuadro 1

Muestra total de camisas analizadas

(Colecciones Solor 3, Pica 8, Latcham, 02QUI01, 02 y 03)

PRESENCIA Y PORCENTAJES DE TIPOS

Tipo Camisa	Solor 3		Pica 8		Colección Latcham		Cementerio					
	%	n	%	n	%	n	Oriente	Oriente Alto	Poniente			
1	33.3	6	-	-	-	-	-	-	-	4.5	1	
2	33.3	6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
3	33.3	6	-	-	-	-	-	-	-	13.6	3	
4	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
5	-	-	2.8	1	18	2	5	4	20	6	4.5	1
6	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
6A	-	-	-	-	-	-	18	14	15	4	-	
6B	-	-	-	-	-	-	1.3	1	-	-	-	
7	-	-	5.7	2	-	-	-	-	5	1	-	
8	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
9	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
10	-	-	8.5	3	9	1	5	4	-	-	-	
11	-	-	8.5	3	18	2	1.3	1	-	-	-	
12	-	-	8.5	3	9	1	2.5	2	-	-	-	
13	-	-	2.8	1	9	1	1.3	1	-	-	-	
14	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
15	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
16	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
17	-	-	2.8	1	-	-	2.5	2	-	-	-	
18	-	-	11.4	4	-	-	-	-	-	-	-	
18B	-	-	-	-	-	-	3.8	3	10	3	-	
19	-	-	5.7	2	-	-	11.5	9	5	1	-	
20	-	-	2.8	1	-	-	-	-	-	-	-	
21	-	-	5.7	2	-	-	9	7	-	-	-	
22	-	-	8.5	3	-	-	2.5	2	-	-	-	
23	-	-	2.8	1	-	-	2.5	2	-	-	-	
24	-	-	-	-	9	1	5	4	-	-	-	
25	-	-	-	-	-	-	6.4	5	-	-	18.2	4
26	-	-	-	-	-	-	1.3	2	-	-	-	
27	-	-	-	-	-	-	-	-	5	1	-	
N/I	-	-	2.8	1	27	3	18	14	39	11	54.5	12
TOTAL	100	18	100	35	100	11	100	78	100	28	100	22

Camisas de Tarapacá

En Pica 8, en cambio, el panorama tipológico es mucho más diverso. Se observa una gran variedad de tipos de camisas (Cuadro 1), entre los que destaca la mayor representatividad del TIPO 18, seguido por los TIPOS 10 y 11, 12 y 22, luego por los TIPOS 7, 19, 21 y 22 y finalmente, por el resto con un porcentaje de 2,8% cada uno. Resulta de interés que todos estos tipos constituyan formas semitrapezoidales, así como que, la mayoría de los más representados (18,10 y 11) tengan además las orillas de urdimbre curvas y que, dentro de esta relativa mayor representatividad, aquellos con menores porcentajes las tengan rectas. Finalmente, entre aquellos con escasísima representatividad se cuentan tanto con tipos cuadrados como semitrapezoidales, con orillas de urdimbre curvas y rectas. Sin embargo, si sumamos los porcentajes de cada grupo obte-

nemos lo siguiente: 39,6% para los tipos de formas semitrapezoidales con orillas de urdimbre curvas, 33,8% para aquellos de formas semitrapezoidales con orillas de urdimbre rectas y, sólo un 11,2% para las formas cuadradas o rectangulares. Veamos las características estilísticas de cada uno:

GRUPO A. Tipos de forma semitrapezoidal con orillas de urdimbre curvas (Figs.22 a 30), más

bien cortas (10,11,14,15,16,18,20 = 45,3%). Los TIPOS 10 y 11 que siguen en popularidad al TIPO 18 son los únicos que presentan decoración bordada en puntada satín y en puntada anillada principalmente. El grueso de las camisas sin embargo, muestra decoración por urdimbre en listados laterales bastante simples y en el caso del TIPO 14, en toda la pieza, en tanto, el TIPO 20 es el único que está decorado por aplicación de flecadura y ocasionalmente de plumas y además, teñido completamente de color púrpura una vez tejido. Un dato importante es que todas estas camisas tienen la particularidad de utilizar una trama continua, rasgo que se hace extensivo al universo textil ariqueño. Detengámonos más en detalle en cada uno de estos tipos. Para empezar, una variedad del TIPO 18, con variaciones en los colores de las listas y orillas de urdimbre rectas, está presente en el valle de Azapa donde se constituye como el más numeroso de la fase Maytas con un 34,5 % de representación. Probablemente esté presente desde el 1040 d.C asociado a cerámica Maytas Chiribaya y no decorada, hasta el final de la fase. Este tipo continúa con variaciones en San Miguel y luego en Pocomá, desapareciendo en San Miguel la decoración de listas que cambian de color a la altura de los hombros por la técnica de urdimbres discontinuas, rasgo que se relacionaría más bien con el Período Medio (Agüero 1996 Ms). Por otra parte, es interesante que las asociaciones de las camisas del TIPO 18 de Pica se relacionen a elementos de Valles Occidentales (p.e *chuspa* con decoración Chiribaya, con serpientes bicéfalas, con hexágono radiado y una de las pocas *inkuña* de Pica), de Tarapacá (cerámicas Chiza Modelado, Charcollo, jarros “zapato”, Taltape) y del Loa (cerámicas locales Ayquina y Dupont y la altioplánica Hedionda).

Los TIPOS 10 y 11 los registra Fuentes (1965) en Pisagua, en el cementerio identificado como Tiwanaku (aunque creemos que en el caso de Pisagua, a las adscripciones culturales les urge una revisión), y aparte de este dato no tenemos

por el momento mayores referencias. En Arica están completamente ausentes y, aquí en Pica se asocian entre ellas y a camisas de los TIPOS 7, 9 y 13, todas semitrapezoidales con orillas de urdimbre rectas. La cerámica relacionada pertenece a los componentes Tarapacá (Chiza, Charcollo, jarros “zapato”) y en menor proporción, Loa-San Pedro (Ayquina y Grupo 30).

Los TIPOS 14, 15 y 16, uno de los cuales lleva urdimbres de algodón, registran escasas asociaciones y cuando lo hacen muestran únicamente presencia de cerámica Charcollo y Taltape.

Por último, con el TIPO 20 sucede algo curioso. Presenta atributos decorativos únicos en la muestra, y debemos señalar que en Pica también registramos fragmentos que podrían corresponder a él, pero que no se incluyeron por carecer, en esa etapa de la investigación, de los atributos identificados posteriormente como diagnósticos. Se trataba de dos camisas incompletas con aplicación de plumas y flecadura, la que siempre era color púrpura, sin embargo el color del tejido cambiaba pudiendo ser café natural o azul piedra. De incluirse, la popularidad de este tipo subiría al 8,5%, y lo mismo pasaría con el GRUPO A de camisas piqueñas llegando a un 45,3%. Las asociaciones cerámicas de este tipo dicen relación con los componentes Tarapacá (Charcollo y jarros “zapato”), Valles Occidentales (San Miguel y un posible Gentilar), y en menor proporción, Loa-San Pedro con Ayquina. Haciendo la relación con el componente Valles Occidentales, vale la pena mencionar que en la Colección Manuel Blanco Encalada (M.N.H.N) registramos una camisa (sin referencia) de este tipo (Agüero 1996Ms).

GRUPO B. Tipos de forma semitrapezoidal con orillas de urdimbre rectas (8,12,13,17,19,21 y

22 = 33,8%). En este grupo encontramos una proporción similar de tipos con decoración bordada ahora únicamente en puntada satín, y tipos con decoración de listas laterales por urdimbre, además de camisas monocromas, con decoración por urdimbres complementarias más bordado en puntada satín y, un tipo con aplicación de flecadura y teñido por amarra. Se observa una diversidad mayor en técnicas decorativas y en el número de tramas utilizadas: además de una trama continua encontramos 2 tramas con enlace 3 en algunos ejemplares de los TIPOS 13 y 19. Algunos de estos estados de atributos como también TIPOS, los encontraremos luego en el Loa Inferior.

El TIPO 12 constituye el más numeroso (35%), del Período Medio/Cabuza en el valle de Azapa asociándose a cerámica Cabuza y Azapa Charcollo, con un rango cronológico que va desde el 830 al 940 d.C. aproximadamente, y contando con antecedentes en un Tipo 12 temprano que lo vincula con el altiplano y una fecha de 500 d.C (Agüero op.cit.). Del mismo modo que en el TIPO 18 en Azapa, se utilizan urdimbres discontinuas a la altura de los hombros para cambiar el color de las 2 o 3 listas más cercanas a la orilla de trama, rasgo que está ausente en Pica, lo mismo que en el TIPO 13. Ambos serían parte de la tradición textil de camisas semitrapezoidales iniciadas en Arica por los grupos asociados principalmente a cerámica Cabuza. En Pica la diferencia consiste en la secuencia de listado y en sus proporciones que son más cortas que las de Arica.

Atributos bastante singulares presenta en Pica el TIPO 19. Es el único tipo semitrapezoidal con decoración por urdimbres complementarias y, en un ejemplar de Pica 8 encontramos 2 tramas con enlace 3. Por otra parte, el bordado del cuello es similar a aquellos descritos para Atacama, lo mismo que el bordado de sus orillas de urdimbre. Se vuelve a repetir la asociación con tipos cerámicos Ayquina y Charcollo.

El TIPO 22, salvo presentar una trama continua, no posee más atributos diagnósticos. Los TIPOS 8 y 17 están escasamente representados, y al igual que el 22 no registran asociaciones.

GRUPO C. Tipos de forma cuadrada o rectangular (4, 5, 6 y 23 = 11,2%). Constituyen el Grupo de camisas menos representado en Pica. En tres tipos encontramos bordados en puntada satín, uno con decoración únicamente bordada, dos con decoración por urdimbre pero siempre acompañada por bordados en puntada satín, y el único tipo en faz de trama y decoración por tapicería *dovetailed* en toda nuestra muestra. Observando la decoración bordada de los TIPOS 5 y 6, similar a la del TIPO 19 del Grupo anterior, nos resulta imposible no relacionarlos con aquellos identificados en Solor 3. Recordemos el Tipo 5 de Oakland, similar a éste TIPO 5 que utiliza 5 tramas con enlace 7. En cuanto a nuestro TIPO 23, Oyarzún (1931) describe una camisa para Chiu Chiu y Boman (1908:588) hace lo mismo en Sayate, NO argentino, mostrando ambos fotografías en las que se aprecia la utilización de los mismos colores y el motivo del "ser" con 3 de-

dos. Las asociaciones cerámicas son recurrentes en relación a los otros Grupos: Taltape/Ayquina para el TIPO 4, Charcollo/Ayquina para el 5, y únicamente Charcollo para el 6.

Volviendo atrás, creemos que el Grupo A constituye lo más representativo de la muestra de camisas del oasis de Pica, tanto en número como por las configuraciones de atributos involucrados, las que hasta el momento no se han registrado de manera significativa en otras áreas. A grandes rasgos se inscribe dentro de una tradición textil que, en base a relaciones trazadas con colecciones ariqueñas, hemos llamado de "Valles Occidentales" (Uribe 1997 Ms, Agüero 1996 Ms). Elementos tecnológicos definitorios de esta tradición serían la utilización de una trama continua, camisas de formas semitrapezoidales logradas por espaciamiento de urdimbres y por urdimbres de aumento, y decoración listada por urdimbre, con ausencia de bordado, entre otros. Por otra parte, de la muestra analizada de Pica 8, los contextos asociados a esos tipos de camisas registran prácticamente los únicos elementos cerámicos y textiles de Valles Occidentales. Sin embargo, elementos locales estarían representados en la confección de orillas de urdimbre curvas. En contextos con camisas del TIPO 18 descritos por Zlatar (op.cit), llama la atención la presencia de un palo curvo pulido de uso desconocido, el que posiblemente se trate de las barras de telar para confeccionar estas camisas¹⁴, ya que las medidas del palo coinciden con el ancho de la camisa. De este modo, a la técnica tan especial de realizar tejidos semitrapezoidales se suma la técnica de confeccionarlos además, con orillas de urdimbre curvas. Debemos señalar que, hasta el momento, no hemos registrado camisas cuadradas o rectangulares con este tipo de orillas. Por otra parte, encontramos en este grupo de camisas asociaciones a otras formas textiles de Valles Occidentales, presencia mayoritaria de cerámica del Componente Tarapacá y menor presencia de Loa/San Pedro.

El escaso número de tipos del Grupo C en Pica, su baja representatividad y los atributos que los reúnen, nos hace relacionarlos de manera indirecta con Atacama. Como hemos visto allí, los tipos son bastante explícitos en lo que se refiere a aspectos tecnológicos diagnósticos. Entre los principales, encontramos formas de camisas cuadradas o rectangulares, decoración bordada en puntada satín, decoración de listas lisas por urdimbre o de urdimbres complementarias acom-

pañadas invariablemente de bordados en punta-da satín, y utilización de tramas múltiples, en especial 5, que se enlazan de una manera característica denominada enlace 7. Con variaciones, en Arica algunos de estos atributos se registran por separado asociados a contextos altiplánicos o relacionados con el área tarapaqueña y tienden a desaparecer hacia el Intermedio Tardío (Agüero op.cit.).

Por otra parte, tenemos un tercer Grupo de camisas en Pica (Grupo B) que se presenta como el más ambiguo en relación a una identificación absoluta y definitoria con un área. Lo dejaremos hasta aquí, para más adelante volver a referirnos a él con mayores datos.

Camisas de Quillagua: Cementerios Oriente y Oriente Alto

A través de la información anterior nos adentraremos en el universo textil quillagüino. En esta etapa el trabajo se torna realmente interesante, ya que los materiales van organizando diferentes estados de atributos de una manera inesperada, señalando nuevos rumbos en este estudio. De este modo, si bien se observa una completa ausencia de los Tipos ("prototípicos") de Atacama tanto en el Cementerio Oriente y Oriente Alto como en la Colección Latcham y, una primera aproximación nos hace visualizar fundamentalmente una marcadora presencia textil Pica, si vamos a mayor profundidad, lo que sucede es otra cosa porque estados de atributos netamente atacameños están prácticamente ocultos, por una mayor visualidad de rasgos tarapaqueños.

Yendo al dato concreto observamos en el Cuadro 1 que en el Cementerio Oriente, existe al igual que en Pica, una gran diversidad de tipos de camisas de los cuales 11 de un total de 17 presentes en Quillagua, también lo están allá (5, 6, 10, 11, 12, 13, 17, 19, 21, 22, y 23). De estos, encontramos un 6,3% de presencia de tipos del Grupo A de Pica, un 27,4% de los tipos del Grupo B y un 10% de los tipos del Grupo C. Por otra parte, si nos detenemos en ellos de manera individual, vemos que el más representado es el TIPO 19 (11,5%), luego el 21 (9%), al que siguen el 5 y el 10 con un 5% cada uno, y luego el resto con un 2,5% a 1,3%. Resulta interesante sin embargo comprobar que ninguno de estos tienen las mayores representaciones en el Cemen-

terio. Es justamente una variedad del Tipo 6 que está ausente en Pica, el 6A, el que tiene una representación del 18% y, si tomamos el total de los Tipos que no están presentes en Pica (6A, 6B, 18B, 24, 25 y 26) nos da un 35,8% de representatividad, un porcentaje bastante alto si consideramos que el resto de los 3 grupos mencionados en el párrafo anterior, constituyen un 43,7%, y el GRUPO A característico de Pica aquí tendría únicamente un 6,3%.

Del Grupo A están presentes solamente los TIPOS 10 y el 11, es decir, únicamente aquellos con decoración bordada, con la particularidad que en Quillagua (Qui01 y Colección Latcham) el TIPO 10 registra un nuevo motivo ("triángulos adyacentes de hipotenusa escalera") y utiliza 5 tramas con enlace 7. El TIPO 11, además de Quillagua está presente en Chacance 1 y en la Colección Latcham, donde presenta en un caso 2 tramas con enlace 3. En el Cementerio Oriente, aparte de los ya nombrados, no hay otros tipos semitrapezoidales con orillas de urdimbre curvas. De estos dos tipos especialmente el 10, es el que aparece "dialogando" o relacionándose a nivel intertradicional, reuniendo forma y decoración (forma semitrapezoidal de orillas de urdimbre curvas vs. decoración lograda por bordado) y técnicas de bordados (anillado vs. satín) propias de espacios geográficos/culturales específicos. Además de introducirse en ellos (Loa, Pisagua), recordemos también que en Pica eran estas camisas las que aparecían con mayor frecuencia mezcladas con tipos del GRUPO B.

Ahora respecto a materiales identificados en Pica, es el ambiguo GRUPO B el más fuerte en Quillagua (TIPOS 12, 13, 17, 19, 21 y 22), y en la mayoría de las ocasiones, al igual que las camisas del Grupo A, presentan ciertas variaciones de tipo estructural apenas esbozadas en el sitio Pica 8. Los TIPOS 12 y 13 escasamente representados, también lo están en la Colección Latcham y lamentablemente, en ningún caso se cuenta con orillas, pero los TIPOS 17 y 22 de Quillagua cuentan con el detalle de tener 3 tramas con enlace 5 y el TIPO 19, frecuente en el Cementerio Oriente, las veces que presentaba orillas siempre registró tramas múltiples (2 con enlace 3, 3 con enlace 5 y 5 con enlace 7). Sin embargo, el TIPO 21 relativamente bien representado en Qui01 y también presente en 1 caso en Chacance 1, registra sin variaciones, el uso de una trama continua. Por otra parte, como hemos podido observar en formas completas y fragmentos de

Quillagua y Chacance 1, todas las formas semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas de Pica (tanto del GRUPO A como del B), en el Loa empiezan a "cuadrarse", llegando a una categoría que podríamos llamar "levemente semitrapezoidal", como sucede en las camisas de los TIPO 17 y 18B. Si a los tipos de camisas del Grupo B presentes en el Cementerio Oriente, les sumamos las nuevas variedades semitrapezoidales con orillas de urdimbre rectas aportadas por este sitio (TIPO 18B) alcanzan un porcentaje de 32,5 % de representación. En Quillagua estos dos últimos tipos de camisas registran invariablemente utilización de 3 tramas con enlace 5.

En cuanto al mal representado Grupo C en Pica, aquí repunta fundamentalmente por la presencia del TIPO 5, ya que el 4 está ausente y el 6 y 23 no son populares. El TIPO 5, que junto al 11 son los mejor representados en la Colección Latcham, no muestra nunca variaciones en las 5 tramas que utiliza realizando el enlace 7. En el Cementerio Oriente además, se registran nuevos tipos cuadrados o rectangulares, entre los que se cuentan el 6A, 6B, 24, 25 y 26, constituyendo en variedad y cantidad, el mayor aporte de este cementerio a la muestra de camisas y, si los agregamos a los del párrafo anterior, los tipos de camisas cuadradas o rectangulares llegan a tener una representación de 42%.

Como mencionábamos, el TIPO 6A constituye el mejor representado en el cementerio (18%) y, reúne atributos tales como bordado en puntada satín conformando cruces cuadradas escaleras en las uniones laterales, delimitados o resaltados por una franja café oscura y utiliza en todos los casos en que se registraron orillas, tramas múltiples (3 tramas realizando el enlace 5 o bien, 5 tramas realizando el enlace 7). El TIPO 6B con motivos escalerados bordados en puntada satín en las uniones laterales, sin franja lateral por urdimbre, también utiliza 5 tramas con enlace 7. El TIPO 24 que está presente únicamente en este cementerio y en la Colección Latcham, guarda una gran similitud estilística con el TIPO 5, sin embargo, por la metodología utilizada en la clasificación, que consideró a las técnicas decorativas como atributo para formar clases, la utilización de urdimbres complementarias del TIPO 24 vs. urdimbres flotantes derivadas de faz de urdimbre del 5, incluidas en la decoración listada, los ha colocado como tipos diferentes. A pesar de esto, es innegable la similitud de ambos con el Tipo 5 de Oakland (1992) identifica-

do en Coyo Oriente con asociaciones Intermedias Tardías. Nuestro TIPO 24, al igual que el 5, utiliza tramas múltiples, pero en este caso hemos registrado además de 5 tramas con enlace 7, presencia de 3 tramas con enlace 5.

Refiriéndonos ahora al TIPO 25, es interesante la información que aporta Oakland (1986), quien en Mojocoya (sitio del Período Medio en Depto. de Chuquisaca, Bolivia) registra tejidos con tramas múltiples, urdimbres transpuestas y motivos, no presentes en otros sitios Tiwanaku, pero si todos los cuales encontramos presentes en tejidos del Intermedio Tardío del Loa en Quillagua y Chacance 1. Posteriormente, camisas cuadradas con decoración por urdimbres transpuestas también son descritas por esta autora en su Tipo 4 de San Pedro situándolas dentro del "estilo textil Tiwanaku" (Oakland 1992:334). La estructura aparentemente sobrevive en períodos tardíos ya que también en el NO argentino Rolandi de Perrot (1973) describe camisas listadas con urdimbres transpuestas para el sitio Intermedio Tardío de Tastil. Por otra parte, ciertos elementos tales como la utilización de 5 tramas con enlace 7, hilados molinés y torsión inversa en el ruedo, además de relacionarlo en tiempos prehispánicos con las áreas Altiplano Meridional, Atacameña y NO Argentino, lo hacen con tejidos etnográficos del Altiplano Sur boliviano. Esta relación no es extraña ya que registramos a este tipo con asombro en el sector Gentilar de AZ-8 que cuenta con una fecha de 1415±50 d.C., y se asocia a elementos altiplánicos (Agüero op.cit.).

Sobre el TIPO 23 no podemos pronunciarnos por el momento ya que no contamos con los antecedentes necesarios. Y por último, el TIPO 26 que constituye sólo un 1,3% de la muestra, además de Quillagua donde utiliza 3 tramas con enlace 5, lo hemos observado cubriendo los cuerpos del Cementerio "C" de Pisagua depositados en el M.N.H.N y, en los sitios del Período Medio LLU-50 y AZ-105 en la zona de Arica (Colección M.Blanc Encalada, M.N.H.N.) donde muestra el uso de una trama continua (Agüero *ibid.*)

Hasta aquí, el análisis realizado permite de alguna manera distinguir dos tradiciones textiles diferentes representadas en las formas distintivas de tejer camisas y decorarlas, tanto en el área de Tarapacá como en Atacama. Las técnicas involucradas en el caso de Pica, se inscriben de manera general dentro de la tradición textil de

Valles Occidentales documentada en detalle en Arica (Agüero *ibid.*), con algunos rasgos o elementos locales propios que la hacen distinguirse como identidad material. En el caso de San Pedro, se cuenta con antecedentes temporales más profundos que se remontan, según los datos disponibles, al Período Medio y se distribuye, como hemos podido comprobar, fuera del oasis con algunas variaciones decorativas y estructurales (p.e. variabilidad en el número de tramas múltiples, decoración de bordados en puntada satín¹⁵ y de listados por urdimbre acompañados siempre de bordados en puntada satín, en que es recurrente la decoración geométrica con cruces, escalerados y ganchos) hacia el Loa Medio e Inferior (Chiu Chiu, Chacance 1 y Quillagua) y, posiblemente si se conservaran materiales, la encontraríamos también en el Loa Superior. La recurrencia de estas variaciones, imbricadas con elementos propios de la tradición de más al norte, son visibles en la “matización” de las formas semitrapezoidales a “levemente semitrapezoidales” (casi cuadradas) de orillas de urdimbre rectas.

Esto nos habla, durante el Intermedio Tardío, de una manera de tejer y decorar “loína”, que se define precisamente por las matizaciones de los elementos más característicos de las tradiciones de Atacama y Tarapacá. Sin embargo, también creemos que esto ocurre en forma diferencial en los cursos del Loa, donde una de estas tradiciones anteriores pueda tener más fuerza que la otra. En ese sentido podemos a nivel especulativo, aventurar la idea de que durante el Intermedio Tardío en el Loa Medio la tradición textil menos matizada y por lo tanto más evidente, es la de Atacama, y al revés en el Loa Inferior. Teniendo esto en mente, veremos qué sucede en Quillagua en términos de los grupos que comparten ese espacio.

Afortunadamente podemos relacionar contextualmente algunos de estos tipos ya que en la temporada de terreno de 1995, se recuperaron cuatro individuos en tres contextos funerarios en la Tumba NE-B del Cementerio Oriente.¹⁶ En ellos es posible observar las siguientes asociaciones:

Contexto funerario 1: individuo femenino de 37 a 46 años con camisa interna TIPO N/I, camisa externa TIPO 17 y vasijas Rojo Burdo o “urnas Solor” y Rojo Violáceo.¹⁷

Contexto funerario 2: individuo masculino de 28 a 37 años con camisas TIPO 6A + TIPO 22 + TIPO

21, botella Charcollo¹⁸ y, niño de 18 meses+6 meses con camisas interna TIPO 6A + TIPO N/I + TIPO 21, placas de metal cubriendo los ojos. Las camisas del niño tienen tamaño de adulto. Contexto funerario 3: individuo femenino de 46+3 años con camisa interna TIPO 6A, manta externa, botella Charcollo.

En primer lugar, es interesante comprobar que en los contextos funerarios, no existe diferenciación de sexos ni de edad para vestir el mismo tipo 6A de camisa, ni de edad en el caso del TIPO 21.

Por otra parte, se observa que en los tres cuerpos asociados a cerámica del componente Tarapacá tenemos camisas internas del TIPO 6A, luego en un caso, una del TIPO 22, y en último término, en dos individuos camisas del TIPO 21. La particularidad es que salvo el contexto funerario 1 que podríamos calificar de Loa/Atacama, tanto por el tipo de camisa como por su cerámica, los otros tres individuos muestran a primera vista atributos tarapaqueños como la cerámica y la camisa TIPO 21, pero absolutamente ocultas y cercanas al cuerpo encontramos camisas Loa-Atacama.

Ahora, subiendo al Cementerio Oriente Alto registramos los TIPOS 5, 6, 6A, 7, 18B, 19, y 27. El bajo número de ejemplares así como la diversidad muchísimo menor de tipos, está relacionada con los depósitos menos densos y de potencia menor que los del Cementerio Oriente. Pero aún así, si consideramos que los tipos cuadrados o rectangulares (5, 6, 6A) tienen un 40% de representación, los semitrapezoidales de orillas de urdimbre curvas (TIPO 27) llegan a un 5% del total, y los tipos semitrapezoidales de orillas de urdimbre rectas (18B y 19) llegan a un 15%, tenemos que los comportamientos porcentuales de los grupos de camisas son similares tanto en el Cementerio Oriente como en el Oriente Alto (Ref. Cuadro 2). No obstante, se observa una pequeña disminución en el registro del grupo de camisas que presenta una mayor diversidad entre sus tipos (semitrapezoidales con orillas de urdimbre rectas). Por otra parte, al analizar los tipos individualmente vemos que el más popular es el TIPO 5 con un 20% y luego el 6A con un 15%, es decir tipos de camisas de forma cuadrada con utilización de tramas múltiples que, como dato importante, en este cementerio aumentan desapareciendo de este modo el uso de 3 tramas

con enlace 5 (salvo en un caso del TIPO 18B) y predominando 5 tramas con enlace 7. Sin embargo, el uso de una trama continua sigue registrándose en el TIPO 18B y en el TIPO 27, como era lo esperable.

En este cementerio en la unidad NE-C se recuperó disturbado, un individuo adulto vestido con 3 camisas, una interna de TIPO 27, una intermedia del TIPO 6A y una externa del TIPO 5. Así, la vestimenta del individuo es opuesta a aquella de los individuos de la Tumba NE-B del Oriente: las camisas visibles ("mostradas") son Loa/Atacama y la oculta, más cercana al cuerpo es una de estilo piqueño. Lo anterior también dice relación con las sutiles variaciones en las distribuciones porcentuales de los grupos de camisas encontrados en ambos cementerios. Veamos porqué.

Cuadro 2

REPRESENTACION DE TIPOS DE CAMISAS DE LAS DIFERENTES FORMAS REGISTRADAS

Tipos	Solor 3	Pica 8	Oriente	Oriente Alto	Poniente
Cuadrados o rectangulares	100%	11.2%	42%	40	45.5%
Semitrapezoidales con orillas de urdimbre curvas	0	45.3%	6.3%	5%	0
Semitrapezoidales con orillas de urdimbre rectas	0	33.8%	32.5%	15%	0
N/I	0	2.8%	14%	35%	54.5%

En relación al Oriente, el Oriente Alto muestra una diferencia favorable hacia una mayor representación de tipos de camisa de tradición textil atacameña, una disminución notoria de los tipos intermedios Loa/Pica, y un mantenimiento de la baja representación de camisas de estilo piqueño.

Partiendo del supuesto argumentado, de que hay maneras específicas de tejer y decorar estas formas textiles en las áreas estudiadas al norte y al sur del Loa, los grupos humanos que de allí provengan o bien, mantengan ciertos vínculos con ellas (aún no determinados), estarían vestidos con esas prendas. De este modo, el cuadro

es bastante explícito para visualizar la dinámica de ocupación de los cementerios. El Oriente se presenta como un espacio ocupado principalmente por componentes Loa/Atacama y compartido con Pica + Loa/Pica. Sin embargo, los datos presentados también nos informan de una curiosa estrategia practicada hacia el 1000 - 1100 d.C, en que lo atacameño se disimula haciendo visible solamente lo tarapaqueño. La situación cambia en el Oriente Alto, donde continúa el predominio de Loa/Atacama pero disminuyen los tipos "negociables" Loa/Pica, quizás evidenciando el cese de cierta influencia ejercida por Tarapacá a un nivel todavía no identificado, ya que si bien la presencia de Pica se mantiene, ahora lo visible es lo atacameño y lo escondido lo tarapaqueño, como lo evidencia la vestimenta del individuo recuperado. Sin negar una contemporaneidad entre el cementerio Oriente y Oriente Alto, pensamos que este momento es posterior¹⁹, en virtud de la desaparición de tipos textiles adscribibles al Período Medio (TIPO 12) presentes en el Oriente y sobre todo, por lo que se infiere de lo acontecido con los porcentajes de los grupos de camisas del Cementerio Poniente (Cuadro 2), como veremos a continuación.

Del Cementerio Poniente situado en el margen opuesto del Loa, hemos considerado por el momento, solamente el material superficial recolectado por Gallardo y Cols. en 1988. Aquí podemos apreciar un cambio radical en la distribución de los porcentajes de tipos de camisas (Cuadros 1 y 2). Aún cuando la relación de los datos de este cementerio debamos considerarla preliminar por el sesgo de la muestra y en espera de material proveniente de estratigrafía, no deja de ser interesante constatar la ausencia absoluta de los tipos semitrapezoidales, tanto de orillas de urdimbre curvas como rectas y el predominio de los tipos de formas cuadradas o rectangulares con utilización de tramas múltiples (TIPOS 1, 3, 5, 6, y 25).

De estos, el más popular pasa a ser el TIPO 25, comentado en páginas anteriores, que de un 6,4% en el Cementerio Oriente aquí llega a un 18,2% lo que es bastante alto si pensamos en que en una muestra superficial por lo general los fragmentos con orillas o atributos diagnósticos, son escasos. Lo sigue el TIPO 3, un tipo netamente atacameño que Mostny (1956:26) en Chiu Chiu lo describe con uso de tramas múltiples (5 tramas con enlace 7) y luego, con porcentajes simi-

lares los TIPOS 1, 5 y 6. No obstante debemos subrayar que, además de este TIPO 3, se hace presente un "prototipo" sanpedrino (TIPO 1).

La alta presencia del TIPO 25 que tiene connotaciones cronológicas tardías, y los fechados de 1150 ± 80 d.C y 1315 ± 70 d.C. (Gallardo et al. 1993), muestran que probablemente el Cementerio Poniente se empezó a utilizar cuando todavía estaba en funcionamiento el Oriente, sin embargo, su ocupación parece sobrepasar cronológicamente a éste. Por otra parte, los cambios porcentuales relacionados con el predominio de un grupo de camisas junto a la aparición de tipos con vinculaciones a San Pedro, señalan en relación a lo observado en los cementerios del margen opuesto del Loa, un cambio en la estrategia de ocupación de los sitios funerarios de Quillagua. El predominio de Atacama y Loa/Atacama aquí es absoluto, no hay presencia piqueña, no hay tipos negociados, no hay presencia "oculta" de otros componentes culturales. Aunque la muestra es mínima no observamos ambigüedades, y lo esperable sería obtener lo mismo del universo material estratigráfico.

CONCLUSIONES

El análisis que hemos realizado nos ha permitido obtener los elementos necesarios para distinguir la existencia de dos tradiciones textiles diferentes representadas en este caso, por camisas, para las áreas de Pica/Tarapacá y Loa/Atacama.

Observando su distribución pudimos darnos cuenta que la representación de los tipos textiles definidos para ambas, se registraban de manera diferencial en los cementerios estudiados.

En el caso del Cementerio Oriente, el análisis de la distribución de los tipos, así como de algunos atributos, puso en evidencia la práctica de una estrategia encubridora de la tradición Loa/Atacama por medio de la exaltación visual de elementos propios de aquella de Tarapacá. La situación anterior la interpretamos en el Cementerio Oriente como la manifestación del control e influencia ejercida por Tarapacá sobre compo-

nentes Loa/Atacama sin llegar, por el momento, a ahondar en su naturaleza. Este patrón se fue invirtiendo a medida que nos adentramos en el estudio de los materiales del Cementerio Poniente donde todo rastro de tipos tarapaqueños desaparece dejando en evidencia un componente único Loa/Atacama. Sin embargo, un momento intermedio entre estas dos ocupaciones está representado por el sector alto del Cementerio Oriente donde aún existiendo evidencias tanto piqueñas como loínas, son las primeras las que aparecen encubiertas, en tanto el componente Loa/Atacama empieza a manifestarse en forma explícita.

Por otra parte, el seguimiento de las estrategias de ocupación de los cementerios, junto a los fechados y la presencia de ciertos tipos diagnósticos (tanto textiles como cerámicos) nos sugieren una ubicación cronológica más temprana del Oriente en relación al Poniente.

Finalmente, el estudio de colecciones de referencia y análisis de ciertos atributos textiles técnicos y decorativos, nos permitió construir tipos en base a los cuales ordenar una muestra textil constituida fundamentalmente por fragmentos. Creemos que uno de los aportes de este trabajo reside en los aspectos metodológicos que nos permitieron recuperar valiosa información de estos materiales tradicionalmente desechados. Lo mismo es aplicable a los sitios investigados, que al tratarse de cementerios extremadamente disturbados con ausencia de contextos intactos, presentan una serie de dificultades que hasta el momento no se habían intentado superar. No obstante, hemos podido comprobar que con una metodología adecuada que contemple el estudio de colecciones de referencia y de muestras representativas del sitio disturbado en cuestión, podemos realizar aproximaciones a los acontecimientos culturales ocurridos en el valle. Lo anterior se ve apoyado por resultados similares obtenidos del análisis del material cerámico (Ayala y Uribe op.cit.).

Respecto a la especificidad del estudio de los textiles, con lo anterior creemos haber encontrado claves importantes en relación a la obtención de herramientas arqueológicas para investigar etnicidad en este segmento del Loa.



Figura 1. TIPO 1.

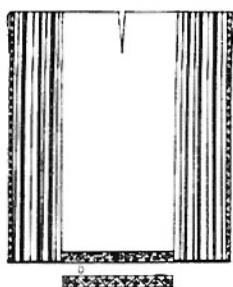


Figura 5. TIPO 5.

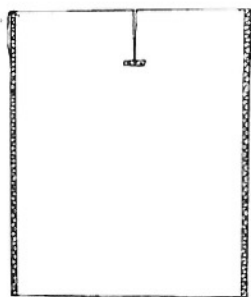


Figura 9. TIPO 6B.

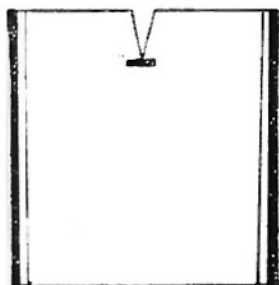


Figura 2. TIPO 2.

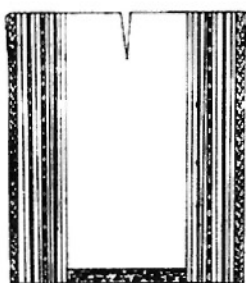


Figura 6. TIPO 24.

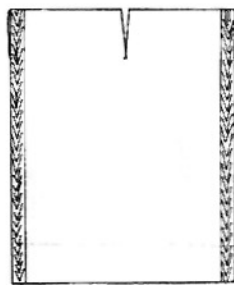


Figura 10. TIPO 25.

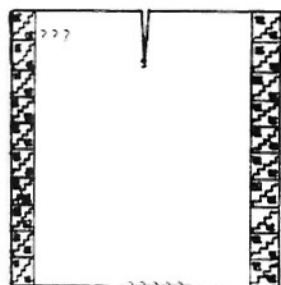


Figura 3. TIPO 4.

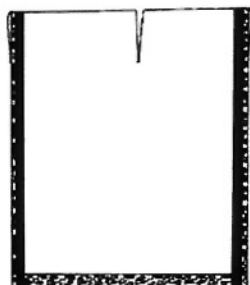


Figura 7. TIPO 6.

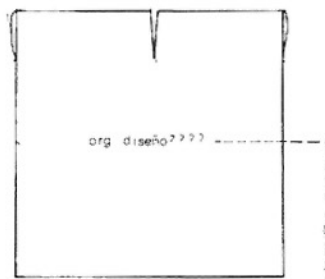


Figura 11. TIPO 23.

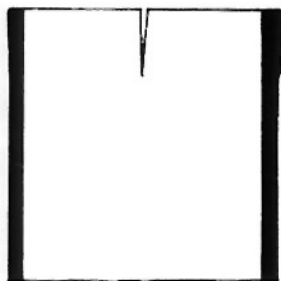


Figura 4. TIPO 3.

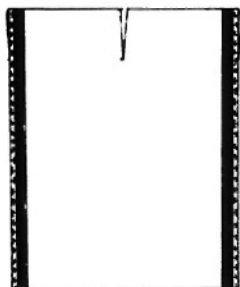


Figura 8. TIPO 6A.



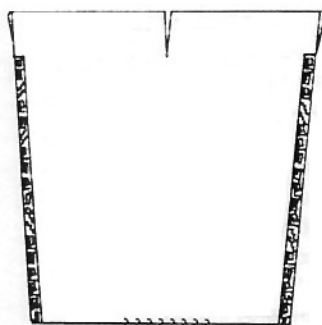


Figura 12. TIPO 7.

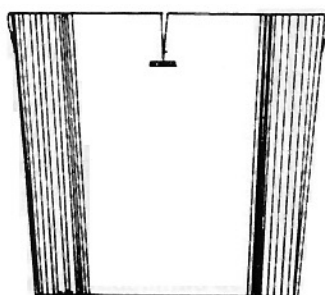


Figura 15. TIPO 12.

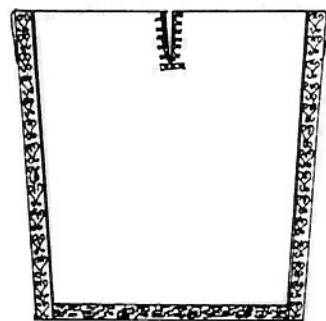


Figura 19. TIPO 19.

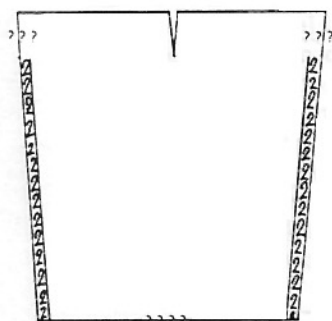


Figura 13. TIPO 9.

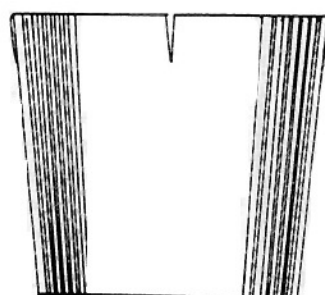


Figura 16. TIPO 13.

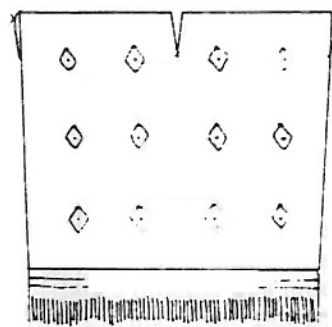


Figura 20. TIPO 21.

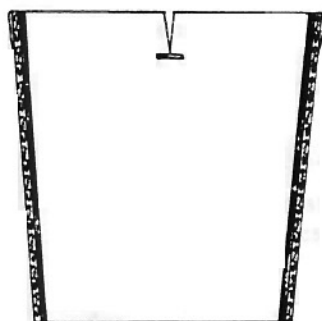


Figura 14. TIPO 8.

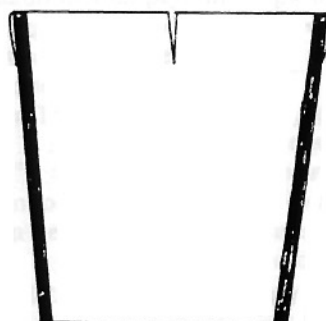


Figura 17. TIPO 17.

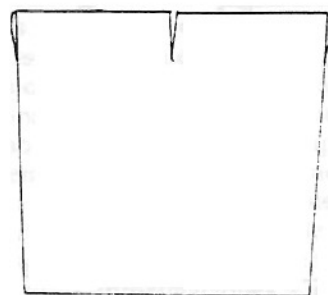


Figura 21. TIPO 22.

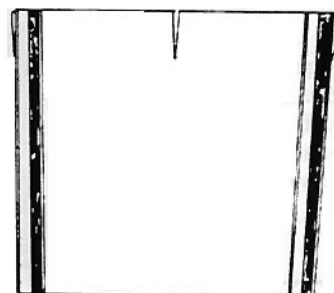


Figura 18. TIPO 18 B.

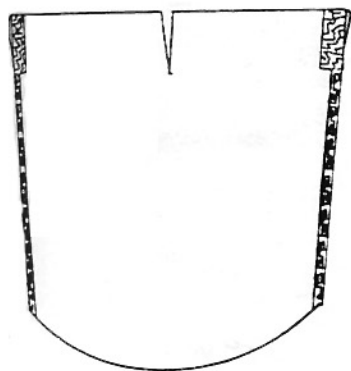


Figura 22. TIPO 10.

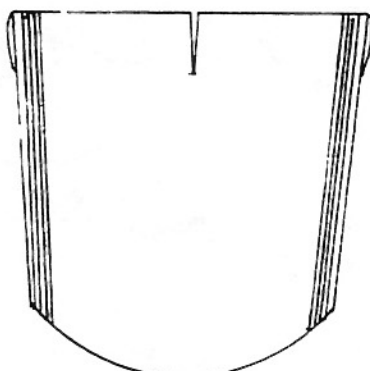


Figura 25. TIPO 15.

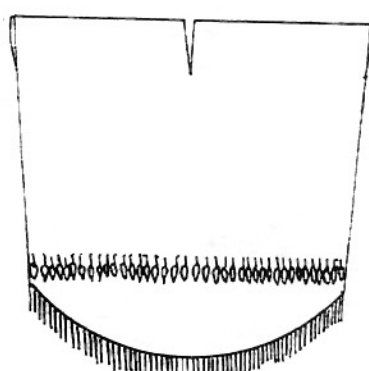


Figura 28. TIPO 20.

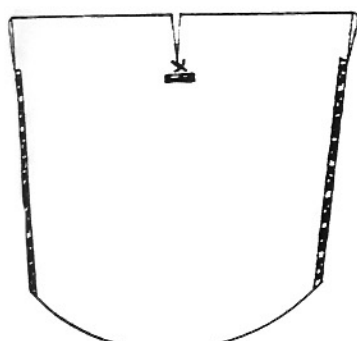


Figura 23. TIPO 11.

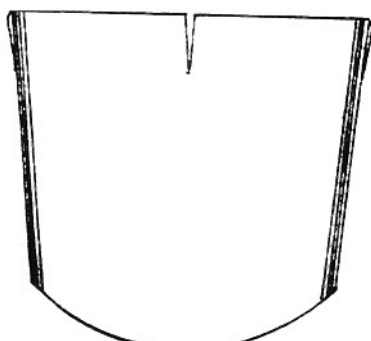


Figura 26. TIPO 16.

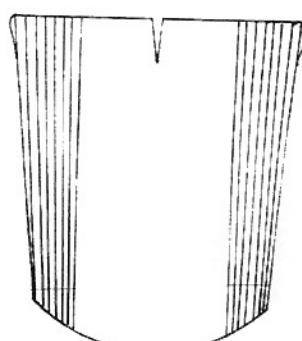


Figura 29. TIPO 27.

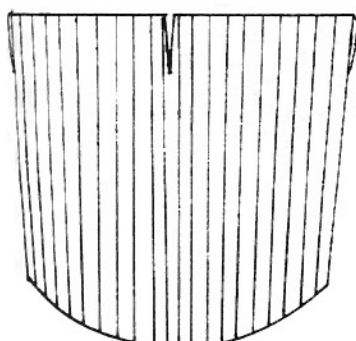


Figura 24. TIPO 14.

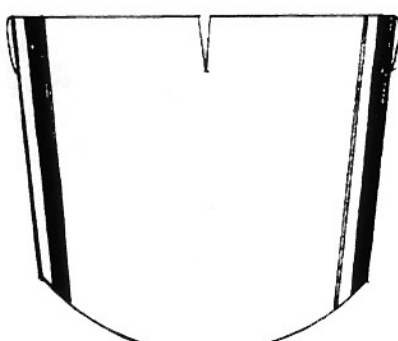


Figura 27. TIPO 18.



Figura 30. a) TIPO 10.



Figura 30. b) Detalle de manga.

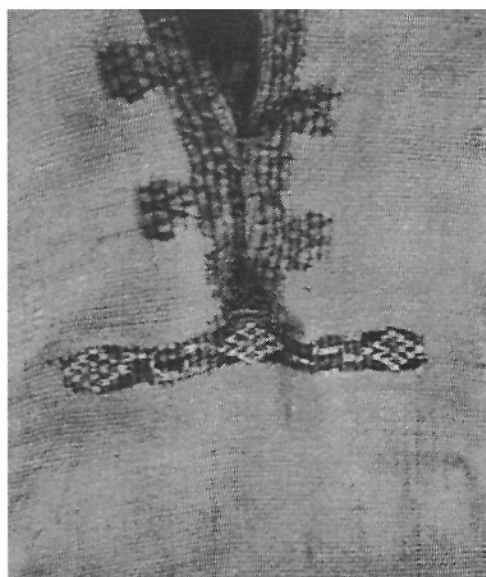


Figura 31.

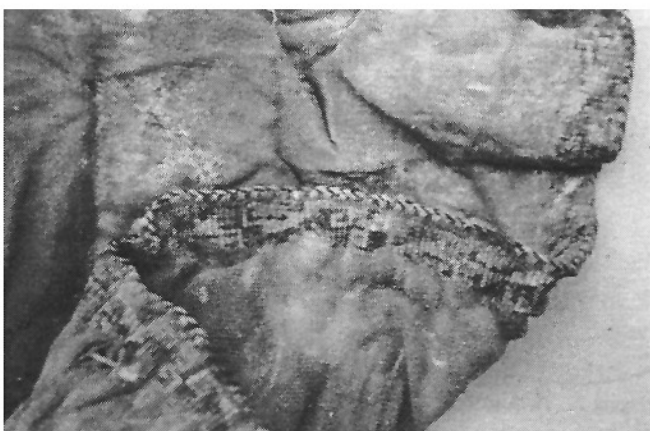


Figura 32.

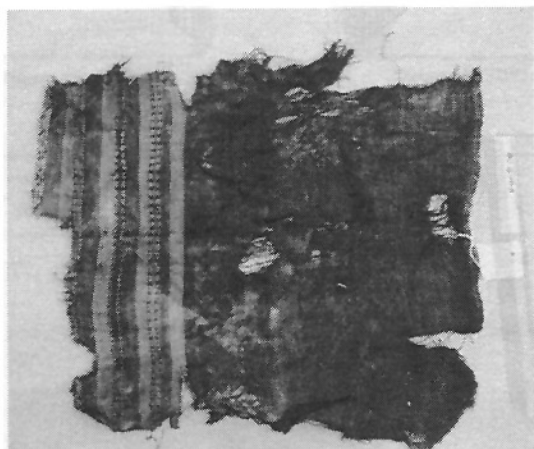


Figura 33 a.

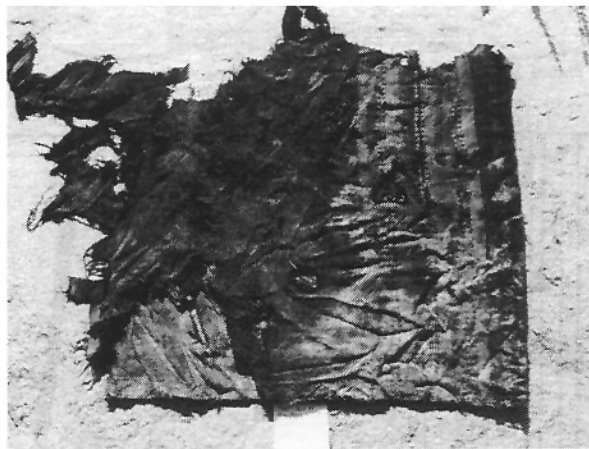


Figura 33 c.

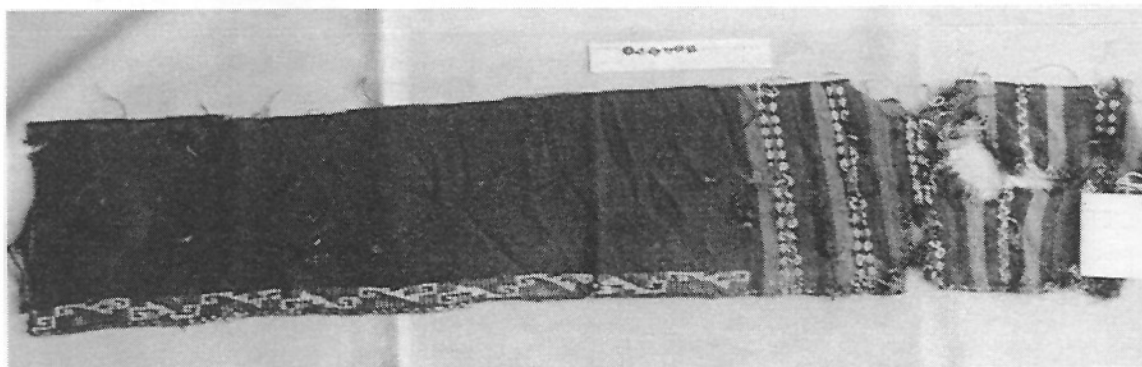


Figura 33 b.



Figura 34 a.



Figura 34 b.



Figura 35 a.

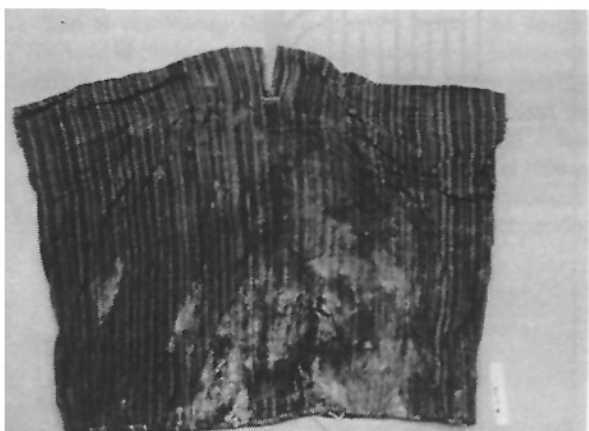


Figura 35 b.

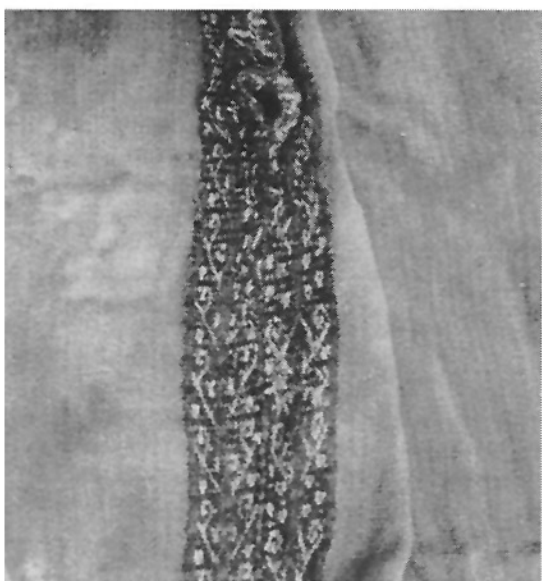
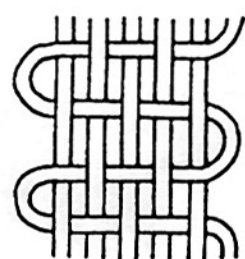


Figura 36.



Figura 37.



a



b



c



d

Figura 38. Enlaces de tramas: a) Una trama continua, b) Uso de dos tramas, c) Uso de tres tramas, d) Uso de cinco tramas.

NOTAS

¹ FONDECYT 1950071 "Variabilidad textil durante el Período Intermedio Tardío en el valle de Quillagua: una aproximación a la etnicidad".

² Otra de las formas más representadas son las bolsas, que están siendo analizadas por Bárbara Cases y Gabriela Carmona. Para un informe preliminar de los resultados obtenidos ver Informe Textil, FONDECYT 1950071, 1996.

³ Para una re-evaluación de los componentes cerámicos de los cementerios ver Ayala y Uribe, 1996 Ms.

⁴ Como parte del Proyecto FONDECYT 0198/91.

⁵ Cuando los motivos decorativos ya habían sido descritos por H. Horta, nos basamos en su trabajo (1996Ms).

⁶ La categoría "trapezoidal" utilizada por algunos autores para referirse a camisas semitrapezoidales, involucra una técnica de construcción diferente, ampliamente utilizada en fases finales del Intermedio Tardío en Arica, y corresponde a la inserción de urdimbres en segmentos de tejido. Esto produce camisas en forma de "abanico".

⁷ Diseñadoras Textiles de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadoras Asociadas del Museo Chileno de Arte Precolombino.

⁸ Notas de Campo de Le Paige. Dic.1958, Junio/Julio 1959, Agosto 1959, Agosto 1960, Octubre 1960. Manuscritos. Biblioteca Museo R.P. Le Paige, San Pedro de Atacama.

⁹ Recomendamos referirse a este trabajo para obtener mayor información sobre los tipos cerámicos asociados a los tipos textiles descritos aquí.

¹⁰ Oakland (1986) define el diseño como parte del estilo textil bordado Tiwanaku. Una *inkuñá* del Período Medio de Arica muestra el mismo motivo, pero el bordado se realiza en las esquinas y en puntada anillada.

¹¹ Estos Tipos fueron definidos para el Período Medio/Maytas en el valle de Azapa (Agüero 1996Ms).

¹² Este Tipo fue definido para el Período Medio/Cabuza para el valle de Azapa (Agüero op.cit.).

¹³ Según clasificación de Tarragó (op.cit.). Sin embargo, este tipo cerámico más bien local, muestra ciertos atributos que lo relacionan con el Gris Alisado definido para el Loa Superior (Varela, Uribe y Adán 1993).

¹⁴ Como nos lo planteó Paulina Brugnoli, (Com.pers. 1995).

¹⁵ Frecuente en esta área es la puntada satín, presente según la información actual disponible, desde el Período Medio al Intermedio Tardío, y en menor proporción lo es la puntada anillada. Pica constituye el límite norte de la distribución geográfica de las técnicas decorativas bordadas escasamente representadas, ya que en Arica se registra sólo la puntada anillada asociada a textiles Tiwanaku.

¹⁶ Para una descripción referirse a J. Correa, este volumen.

¹⁷ Tipo Rojo Burdo cuenta con un fechado de 980 d.C. (UCTL733) y el Rojo Violáceo con uno de 1005 d.C. (UCTL734), (Ayala y Uribe 1996).

¹⁸ Fechada en 1055 d.C. (UCTL 735).

¹⁹ En el cementerio Oriente tenemos evidencias de un Período Medio tarapaqueño representado muy escasamente en los tipos 12 y 13, sin embargo, el grueso de los tipos (5, 6A, 19, 21 y 24) muestran atributos más tardíos que, si consideramos la asociación de los tipos 6A y 21 a los fechados de cerámica Charcollo, los sitúan entre el 1000 y el 1100 d.C. No obstante, otros tipos con connotaciones más tardías (TIPO 25) extenderían parte de la ocupación hacia los finales del Intermedio Tardío.

BIBLIOGRAFIA

- AGÜERO, C.
1996 *Análisis de Textiles de la Colección Manuel Blanco Encalada*, Informe Proyecto FONDECYT 1930202. (Manuscrito).
- AYALA P. Y M. URIBE
1996 *Informe técnico - estilístico de los tipos cerámicos identificados en los cementerios arqueológicos de Quillagua y las colecciones Latcham, Chacance 1, Pica 8 y Solor 4*. Informe Proyecto Fondecyt 1950071. (Manuscrito).
- BOMAN, E.
1908 *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama*. Paris: Imprimerie Nationale.
- CERVELLINO M. Y F. TÉLLEZ
1980 "Emergencia y desarrollo de una aldea prehispánica de Quillagua, Antofagasta". *Contribución Arqueológica 1*, Copiapó: Museo Regional de Atacama.

- EMERY, I.
1966 *The Primary Structure of Fabrics*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- FUENTES, J.
1965 *Tejidos Prehispánicos de Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- GALLARDO, F. ET AL.
1993 "Arqueología en el valle de Quillagua, río Loa, Norte de Chile". *Gaceta Arqueológica Andina* (III): 23, Lima.
- HORTA, H.
1996 *Estudio Iconográfico de los textiles de la Colección Manuel Blanco Encalada*. Informe Proyecto FONDECYT 1930202. (Manuscrito).
- LATCHAM, R.
1938a "Notas preliminares de un viaje arqueológico a la localidad de Quillagua". *Revista Chilena de Historia y Geografía* XXXVIII, Santiago.
1938b *La Arqueología de la Región Atacameña*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- LE PAIGE, G.
1957/1958 "Antiguas culturas Atacameñas en la cordillera chilena". *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso* 4-5, Santiago.
1958 Notas de campo. San Pedro de Atacama: Biblioteca Museo R.P. Gustavo Le Paige. (Manuscrito).
- MOSTNY, G.
1956 "Una Tumba de Chiu Chiu". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XXVI. Santiago.
- NÚÑEZ, L.
1965 "Desarrollo cultural prehispánico del Norte de Chile." *Estudios Arqueológicos* 1, Antofagasta.
- OAKLAND, A.
1986 *Tiwanaku textile style from the South Central Andes, Bolivia and North Chile*. Tesis Doctoral, Ph. D., The University of Texas at Austin.
- 1992 "Textiles and ethnicity: Tiwanaku in San Pedro de Atacama, North Chile". *Latin American Antiquity* (3) 4.
- OYARZÚN, A.
1931 "Tejidos de Calama." En *Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, M. Orellana, Comp. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.
- ROLANDI DE PERROT, D.
1973 "Los Textiles Tastileños". En: *TASTIL. Una ciudad preincaica Argentina*. Cap. VI. Inv. Prehistórica de la División Antropología de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de la Plata. Buenos Aires: Ediciones Cabargón.
- ROWE, A. P.
1977 *Warp Patterned Weaves of the Andes*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- TARRAGÓ, M.
1989 *Contribución al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial, el sector septentrional del valle Calchaquí*. Tesis para optar al título de Doctor en Historia, Especialidad Antropología. T I y II. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Argentina.
- URIBE, M.
1997 "Cerámicas arqueológicas de Arica: 1ª etapa de una revaluación tipológica." *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Antofagasta, 1994.
- VARELA, V., M. URIBE Y L. ADÁN
1993 "La cerámica arqueológica del sitio 'Pukara' de Turi:02TU001". *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Temuco, 1991.
- ZLATAR, V.
1984 *Cementerio Prehispánico Pica - 8*. Universidad de Antofagasta, Facultad de Educación y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Restauración Monumental.

DESCRIPCION Y ANALISIS DE DISEÑO DE LOS TEJIDOS DEL CEMENTERIO ORIENTE DEL VALLE DE QUILLAGUA, II REGION¹

**Jacqueline Correa L.*

INTRODUCCION

En tiempos prehispánicos al tejido se le otorgaba especial importancia, ya que estaba presente en todas las instancias de la vida del hombre andino. No sólo era signo de vida sino también de muerte, porque se acompañaba al difunto con sus mejores piezas textiles, pudiéndose afirmar que los diseños de los tejidos respondían más a una necesidad ceremonial o de identidad, que a una necesidad estética. Por esto, se ha querido analizar un conjunto de tejidos arqueológicos y sus asociaciones contextuales, recuperados de un entierro múltiple excavado en el sitio arqueológico Cementerio Oriente del valle de Quillagua (Loa Medio), perteneciente al Período Intermedio Tardío (1000-1470 d.C.) de la secuencia cronológica regional.

La fuente básica de datos la constituye un conjunto textil excavado, compuesto por piezas completas y fragmentos. A través de un análisis comparativo e interpretativo de este material textil, se podrá determinar cuáles fueron las pautas generales que orientaron la creación del diseño textil de los grupos humanos que coexistieron en el valle de Quillagua durante el período cultural mencionado. Se evaluarán los siguientes rasgos: técnicas empleadas², percepción y organización del espacio, uso del color, composición figurativa, formas y función. Se intentará además, evaluar algunos aspectos relativos a significados rituales y cotidianos de los diseños en el mundo andino.

Antes de este hallazgo no hay referencias de excavaciones sistemáticas de sitios funerarios en

* Diseñadora Textil, Universidad Católica de Valparaíso.

esta localidad arqueológica. Hoy los cementerios se encuentran totalmente saqueados, pero se han logrado seleccionar y determinar áreas para el desarrollo de excavaciones.

Con un rango de 33 piezas por analizar, se tomaron los grupos establecidos previamente. Bolsas: *talega*, *wayuña*, *chuspa*; manta, taparrabos; y, camisas (*unku*), ubicados por contexto funerario.

Para hacer un fichaje técnico al detalle, cada grupo de piezas fue sectorizado de acuerdo a ciertas características de composición espacial. Todas las piezas se relacionan de una u otra forma a través de sus partes y si determinamos las diferentes formas de componer el espacio con un lenguaje común, logramos la unidad del universo textil.

Chuspa: Es una pieza de función ritual que posee gran complejidad y particularidad en sus elementos decorativos y técnica. Su composición espacial y colorido es similar a las otras piezas.

En nuestra muestra sólo se presenta una *chuspa* en el entierro ubicada en el contexto funerario 1. Junto con la bolsa faja forman parte de un atuendo que por lo general, se tejían intencionalmente iguales para formar un conjunto de dos formas distintas que cumplían una misma función. Son en su mayoría de forma trapezoidal o semitrapezoidal. Se urden en forma longitudinal regulando las tensiones para dar la forma, la cara anversa queda unida al reverso por el extremo inferior de la pieza, y se une por los costados con una terminación que pasa a constituir en sí mismo un elemento decorativo en la pieza.

Talega: Es una bolsa rectangular de distinto tamaño, decorada con listas verticales de colores predominantemente naturales, usada para guardar alimentos, granos o semillas o para transportar la merienda cuando se va de pastoreo (Santoro, Ulloa y Dauelsberg 1985: 57-60).

Las *talega* se analizaron por contexto, creando subgrupos de acuerdo a las características formales y decorativas, realizándose un análisis comparativo de composición espacial, composición de colorido y técnica de diseño y des-

tacando a la pieza o fragmento más relevante del grupo.

Camisas: De formas semitrapezoidales, llegaron a presentarse hasta tres camisas en el contexto funerario 2.

La pieza se urde en forma longitudinal y continua, dejando una abertura para el cuello en la parte central del tejido, posteriormente se dobla y se cose en los extremos laterales, dejando un espacio libre para introducir los brazos. Las uniones laterales se presentan con terminaciones bordadas.

COMPOSICION ESPACIAL

De nuestro pequeño universo textil, se han escogido tres piezas que se rigen bajo una misma concepción funcional, tanto cotidiana (contenedor) como ritual (*chuspa*). Las únicas que se escapan de estas características son las camisas, pero se han incorporado al estudio por ser piezas tanto formal como tecnológicamente diferentes, además de ser unas de las piezas estructuralmente importantes dentro de la muestra.

Para la descomposición de partes de las piezas o fragmentos (Fig. 1), se usó la nomenclatura utilizada por otros investigadores en este tema (Zorn 1987, Cereceda 1978).³

La creación formal de la pieza está pensada para cumplir determinadas funciones dentro de un concepto ritual o funcional.

Para entender de mejor manera la creación de los tejidos veremos que cualquiera sea la forma de la pieza, la organización de las partes del espacio será de la siguiente manera:

Orilla: Espacio tejido donde comienza y termina la pieza, que generalmente es diferente al resto de las partes que lo conforman. Por ejemplo: número de hilos, color y dimensión. Puede ser una lista delgada a un color y a veces reforzada por bordado o festón.

Reborde: Espacio tejido, ubicado junto a la orilla, su dimensión es mayor y hay distribución en listas lisas o decoradas.

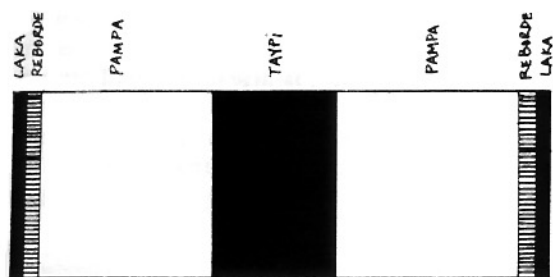


Figura 1.

Pampa: Espacio llano, no necesariamente liso, puede ser listado y a veces decorado, pero no destaca en la decoración total de la pieza.

Centro: Espacio central que divide a la pieza en dos partes generalmente iguales.

COLORIDO

Los textiles prehispánicos que han podido preservarse, presentan colores que llaman la atención por la nitidez que conservan, siglos después de haber sido tejidos. Los colores eran obtenidos por tintes naturales, tanto vegetales como minerales y animales.

En los Andes se ha comprobado que un sistema de color es básico para conseguir los diseños, o para expresar ideas (Cereceda 1990, Ulloa y Gavilán 1992), el que también está asociado a un simbolismo y cosmovisión particular. También podemos confirmar la existencia en el mundo andino de dos sistemas de colores, el *K'ura* o colores naturales y el *P'ana* o colores teñidos (Cereceda 1978, Ulloa y Gavilán op.cit.). La combinación de ambos sistemas bajo los mismos valores, logra la armonía de los colores.⁴

DESCRIPCION GENERAL DEL ENTIERRO

La tumba es de forma ampollar, se cavó en el calcáreo y tiene un largo máximo de 1,10 m y un ancho máximo de 0,75 m, y una profundidad media de 1,35 m.

En el sector W de la cuadrícula se encuentra el **contexto funerario 1**. Allí un individuo de

sexo femenino, con una edad entre 37-46 años (Strange 1996 Ms.), se presenta en posición decúbito lateral izquierdo con las piernas flectadas, y cubierto con textil. Tenía como ofrenda un plato de cestería y un cesto con forma de vaso ubicado sobre sus piernas, ambos completos. Además, al lado del cesto se registró un fragmento grande de cerámica bajo el cual se observan restos de un textil y una acumulación de semillas de algarrobo.

Parcialmente, debajo del contexto funerario 1 se registró el **contexto funerario 2** con dos individuos, uno de sexo masculino de edad entre 28-37 años (Strange op.cit.), enterrado en posición dorsal flectada. Se sabe que en Chiu-Chiu existía un tipo de arquitectura sepulcral, usada como mausoleos familiares, donde la cámara funeraria era abierta cada vez que moría un miembro de la familia (Latham 1938:6, Mostny 1952:36). Al lado del cuerpo masculino, se encontraba otro esqueleto reconocido como un niño de 18 meses \pm 6 meses (Strange op.cit.), con un textil pegado a la piel, el cráneo bastante partido y casi en la frente se ubicaba una placa delgada de metal. Había un ceramio globular de color café rojizo y de tratamiento alisado, correspondiendo al tipo cerámico Charcollo, del Período Intermedio Tardío, característico de Pica (Agüero y Uribe, com. pers.1996) (Fig. 2). Detrás del ceramio se encontró una placa ancha de metal, de poco espesor (Fig. 3).

Durante la excavación del contexto funerario 2 se asomó el **contexto funerario 3**. Al despejar en forma paralela se observó la aparición de un individuo de sexo femenino, de edad entre 46 \pm 3 años (Strange op.cit.), con el cuerpo flectado en posición decúbito dorsal. Este tenía una ofrenda de cerámica, tipo

Charcollo y a su lado una ofrenda de semillas de algarrobo bajo la cual había también algarrobo cubierto por un cesto con decoración de llamas en color rojo, negro y blanco; éste no se encontró en su posición original, sino en la pared, unos 7 cm más alto que la ofrenda de algarrobo, todo esto mezclado con restos de fibras de lana. (Fig. 4).



Figura 2.

ANALISIS DE LOS TEJIDOS

En el norte de Chile, la artesanía textil tuvo un impulso importante durante el Período Intermedio Tardío. Se adoptaron nuevas tecnologías para la fabricación de una diversidad de formas textiles, tales como camisas, bolsas,

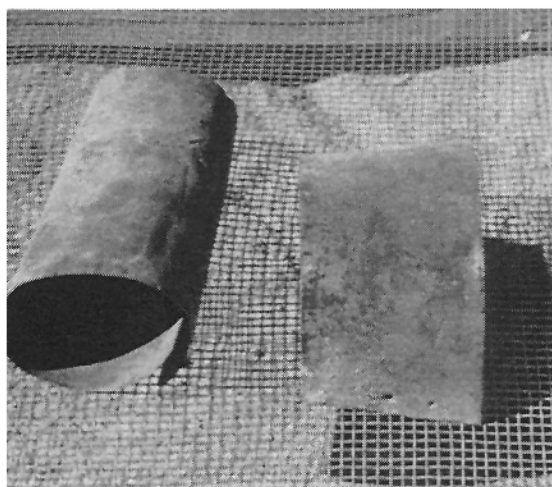


Figura 3.

Figura 4.



gorros y fajas, lo que permitió a los artesanos expresar una diversidad de imágenes, manteniendo las formas textiles de los períodos anteriores.

Contexto Funerario 1

Corresponde a un individuo adulto de sexo femenino que se encuentra cubierto con dos camisas, una interna y otra externa que lo cubría a manera de fardo. Asociados se encontraron cuatro palitos de madera con punta y una peineta (Fig. 5). El ajuar funerario está compuesto por una *wayuña* que contiene mazorcas de maíz y vainas de algarrobo, una *chuspa* y cuatro *talega*.

Análisis Técnico: De acuerdo a las *talega* encontradas en la tumba hay elementos claros que permiten suponer una uniformidad en la producción (Fig. 6).

Materia prima: Fibra de camélido (llama y alpaca).

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 30-35, muy fino. Los tejedores obtenían la fineza que requerían regulando la torsión, como lo verificamos en la muestra donde un 90% de las piezas poseían este título.

Densidad: Tejido muy denso, 26 hilos y 6 pasadas x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: En fragmentos es difícil identificar la composición espacial si es que no existe un *rapport* o módulo, pero tomando como guía una orilla de trama se puede identificar el reborde, siguiendo posteriormente con el centro.

Colorido: En la disposición de urdimbres de las *talega* analizadas hay predominancia de colores naturales por sobre los artificiales. Los colores artificiales vienen a marcar una división en el tejido o *rapport*. Sus combinaciones vienen a ser casi tradicionales, de mucha similitud con los tejidos de Pica-8 y Arica, en donde la disposición de la urdimbre y su colorido presenta un juego de alternancia de tonos naturales con artificiales, que perdura hasta hoy en día en las *talega* de las localidades aymaras. Es relevante destacar la gran propor-

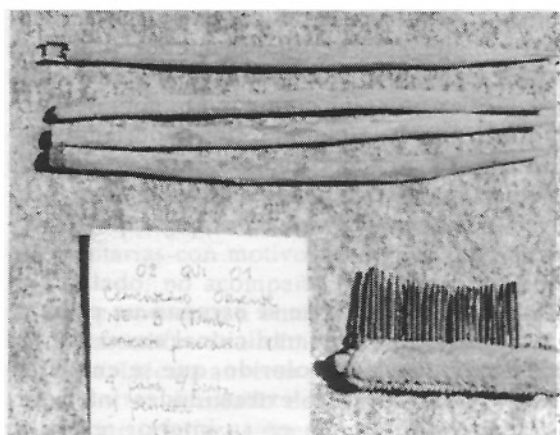


Figura 5.

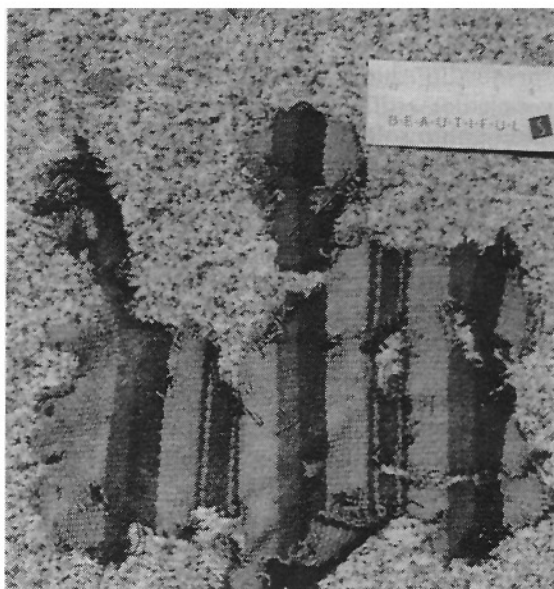


Figura 6.

ción de distintas tonalidades de beige, café y blanco. Para los artificiales, en todos está presente el rojo acompañado por un azul petróleo a su lado y en muy baja proporción está presente el amarillo ocre y el verde.

Diseño: Listado, las piezas poseen un fondo predominante y sobre él se encuentran insertas las listas lisas sin mucha variabilidad de anchos. Cuando se presenta una lista de color artificial al lado se presenta otra. Como son dos colores tan vibrantes necesitan rodearse de colores naturales para formar un equilibrio y así no sobresalir en la pieza. Hay franjas

anchas de color natural que se presentan dentro con un ajedrezado (ligamento *natté*) en color artificial a modo de decoración, y en sus orillas un color contrastante muy delgado y luego una lista también fina. Podríamos decir que se presenta una decoración bastante regular. La asimetría no es un elemento decorativo de gran relevancia, a juzgar por la colección.

Dos son las *talega* que se escapan un poco de la muestra. Una muy tradicional en su calidad de decoración y de colorido, que se encontraba situada sobre las extremidades inferiores del individuo y tenía en su interior restos de maíz y algarrobo (Fig. 7).

Composición Espacial: Esta es una pieza completa y es posible reconocer un centro, un "peinecillo" que divide la pieza en dos partes y de color artificial; la pampa, como espacio llano en un solo tono, sus rebordes listados y ajedrezados y la orilla en un color.

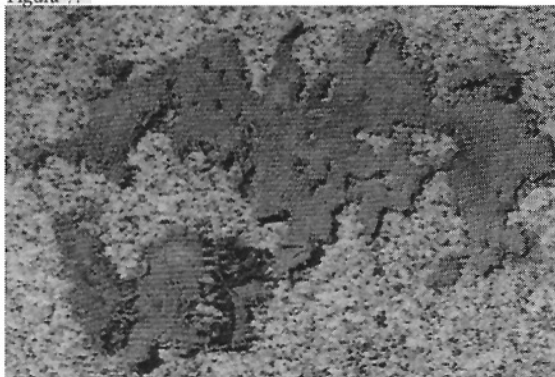
Colorido: Predominancia de colores naturales, destacando un café medio para un fondo continuo y café oscuro y beige para las listas laterales o rebordes y un rojo con café oscuro que forman el peinecillo que divide la pieza.

Diseño: Simetría en la disposición de elementos decorativos, salvo en un ajedrezado (del reborde) donde hay un cambio de color que pudo ser algo no planificado.

Terminaciones: Uniones laterales de color café oscuro, con puntada festón simple.

La otra *talega* sale de lo común por ser una pieza que no responde a la disposición de colorido hasta ahora visto (Fig. 8).

Figura 7.



Composición Espacial: Distinguimos un centro ajedrezado, la pampa listada y sus rebordes. La disposición de colorido no es simétrica.

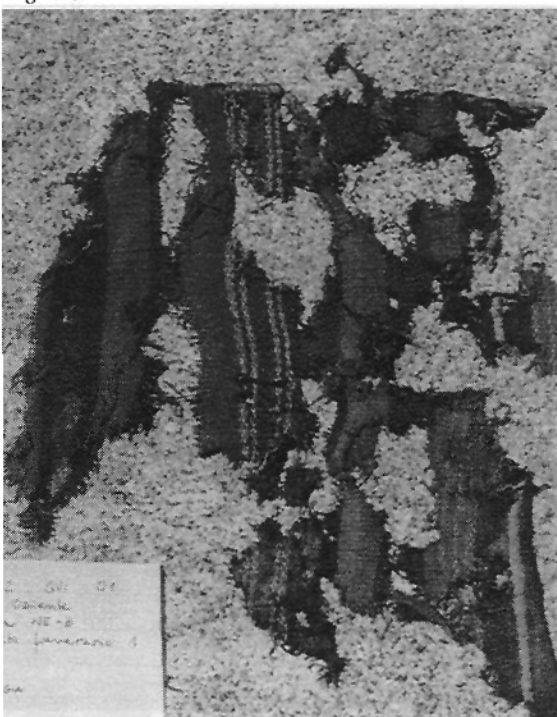
Colorido: Urdimbres sin presencia de colores naturales. La disposición de colorido artificial vibrante está equilibrada, 2 franjas de rojos distintos y una más ancha de azul petróleo al lado, formando el equilibrio visual, luego viene un ajedrezado con rojo y azul petróleo con listas delgadas de amarillo en sus costados, después dos tonos rojos y azul petróleo.

Diseño: Se podría reconocer una idea de diseño estructural, aunque no alcanza a conformar un *rapport* por no ser toda la unidad repetitiva, pero se presenta en un fondo listado continuo bien equilibrado.

Terminaciones: Se reconoce una unión lateral de festón simple de color amarillo y la terminación de urdimbre con festón anillado sencillo en rosado, amarillo y verde.

A modo comparativo, nos podemos dar cuenta de la uniformidad de colorido entre las *talega* de Quillagua y Pica-8, y podríamos decir que la idea de decoración es similar, pero en Quillagua encontramos menos continuidad de listado ajedrezado sobre la superficie que en Pica-8.

Figura 8.



El número de tramas y terminaciones serán tomadas como elementos diferenciadores de tradiciones (Agüero 1995). Encontramos dos *talega* con dos juegos de tramas, una con un juego y tres en los que no se le logra identificar. Las tramas son de torsión floja y de título 30-35, muy fino, hilado *molinés*, en colores naturales, en su mayoría blanco con café claro.

Las únicas dos *talega* que aparecen con terminación, son las analizadas anteriormente. Los elementos de unión no están puestos a modo de decoración sino es simplemente funcional, no así la terminación de la urdimbre.

Sólo una *chuspa* (Fig. 9) fue encontrada en este contexto y comparte atributos técnicos y formales con aquellas del Período Intermedio Tardío del valle de Azapa. Es de forma semitrapezoidal, la cual fue lograda por el recogido de las urdimbres o mayor tensión de las tramas en la parte superior e inferior del urdido. Sus dimensiones son, largo de urdimbre 19 cm y ancho de trama 20 cm en el borde superior, y de 22 cm en el borde inferior.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 30-35, muy fino.

Densidad: 28 hilos y 9 pasadas x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre en el tejido plano y urdimbres complementarias o tela a dos caras para las secciones decoradas.

Composición Espacial: Se reconoce el reborde y un centro, el cual abarca toda la superficie.

Figura 9.



Colorido: Variado en la gama de rojos, burdeo oscuro, granate y rojo; los diseños son destacados con blanco y bordeados con una lista delgada negra.

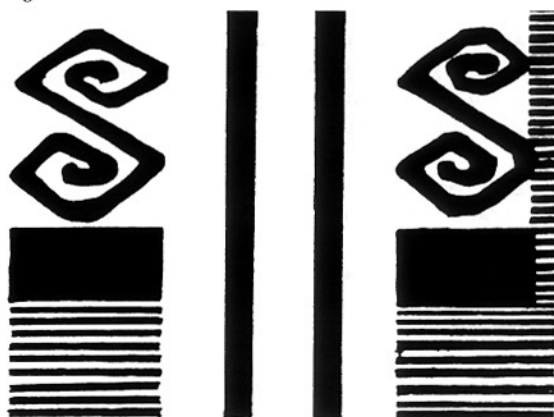
Diseño: Es totalmente distinguible el *rapport*, el cual se repite cuatro veces al ancho de la pieza y está formado por una franja de urdimbres complementarias con motivo decorativo de volutas "S" aislado, no acompañado de otros motivos. Estas se encuentran enmarcadas con tres listas delgadas en faz de urdimbre y una más ancha a un lado. La cara anversa y reversa son iguales y en el sector decorado de la bolsa, en su parte superior e inferior, tiene un tipo de terminación denominado *k'utu* o peinecillo, usado para comenzar y concluir un diseño, y que es utilizado hasta hoy en día en los tejidos aymaras (Fig. 10).

Terminaciones: Orillas de urdimbre en festón anillado sencillo en rojo y azul petróleo alternados, y las uniones laterales están cosidas con un encandelillado café claro.

La pieza tiene sólo una trama de color café oscuro. No posee asas ni ningún otro elemento decorativo estructural.

Otras de las piezas textiles encontradas en la tumba son las camisas. Estas se hallan puestas sobre el individuo y muy deterioradas. Al momento de ser retiradas de la momia, se rompían con gran facilidad. En este contexto fueron encontradas dos camisas, una externa y otra interna. La camisa que cubría completamente el torso del individuo, es de forma levemente semitrapezoidal con orillas de urdimbres rectas.

Figura 10.



Análisis Técnico:

Materia prima: fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: fuerte.

Título: 30-35, muy fino.

Densidad: de 22 a 34 hilos y 7 pasadas x cm.

Ligamento: Tejido plano y parejo en faz de urdimbre.

Composición Espacial: Presenta un espacio llano como centro, los rebordes de 2 a 3 cm y orillas.

Colorido: Fondo beige con rebordes en café oscuro.

Diseño: Ausente, sólo los listados de los costados que enmarcan la pieza.

Terminaciones: Uniones laterales encandelilladas.

Para la confección de esta camisa se utilizaron tres tramas alternadas, las cuales son de color beige, de torsión media a fuerte y de título fino a muy fino.

Debajo del esqueleto se encuentra la otra camisa que cubría el fardo. El textil era particularmente singular, ya que a pesar de ser monocroma en tejido y terminaciones, marca una diferencia en las texturas. Tiene franjas de hilados con distinta titulación que se parece mucho a las reparaciones realizadas por los andinos, claro que en este cementerio no hemos encontrado tejidos con reparaciones, por lo menos una muestra representativa, así es que podría pensarse que es un nuevo elemento decorativo.

La pieza posee las mismas características técnicas que la camisa anterior, aunque este tejido es más abierto y liviano. Hay una diferencia en el sector reparado (o decorado) en el grado de torsión de los hilados, siendo más floja y de título fino (18-30).

Composición Espacial: Espacio llano y orillas no relevantes en el aspecto visual de la pieza.

Colorido: Sólo variedades de tonos cafés.

Diseño: Ausente.

Terminaciones: Unión lateral en festón simple.

No es posible reconocer la o las tramas.

El fardo se encuentra amarrado con un hilo tipo cable de 4 cabos de torsión media y de título grueso (5-10).

Como anteriormente se mencionó, la presencia de cerámica es muy importante dentro de un contexto funerario, ya que así como el material textil, permite ser utilizada como indicador histórico-cultural.

En el Contexto Funerario 1 se encuentra como ofrenda un fragmento de cerámica que pertenece a una vasija clasificada como "rojo burdo" con aplicación de revestimiento blanco. Fueron urnas usadas para entierros o de uso doméstico, típico del área de San Pedro de Atacama, y pertenecientes al Período Intermedio Tardío. Además se encontraron fragmentos de cerámica de tipo "rojo violáceo", probablemente vasijas de formas grandes y complejas, utilizadas para almacenamiento. Esta cerámica es típica de la fase Solor del Intermedio Tardío de San Pedro de Atacama. Presenta revestimiento rojo oscuro que cubre la superficie externa pulida. Además de San Pedro de Atacama y Loa Superior, esta cerámica es popular en Quillagua y Chacance 1 (Ayala y Uribe, com.pers.1996).

Contexto Funerario 2

Comprende un individuo masculino, que se encontraba cubierto con tres camisas, reconociéndose la externa por su colorido azul petróleo y la flecadura roja. También se le asocia un taparrabos, elemento constitutivo del vestuario, un fragmento de manta y siete *talega* y una *wayuña* como parte de su ajuar. A su lado, un niño con dos camisas, siendo la externa de similares características que la del adulto. Está asociado a un fragmento de camisa y a una *talega*.

Se encuentran además otros elementos como hilados y material textil fragmentario, un hueso envuelto en textil y amarrado y una amarra del fardo del individuo adulto.

En el universo de las ocho bolsas asociadas al individuo adulto encontramos cuatro tipos distintos que se ubican dentro de la tipología de bolsas de Pica-8 (Agüero et al. 1996 Ms.). Se presenta una *wayuña* y una *talega*, ambas asociadas a vainas de algarrobo, de forma rectangu-

lar con un largo entre 22 y 39 cm. y un ancho entre 18 y 26 cm.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 24 hilos y 6 pasadas x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: La *talega* tiene rebordes y centro. La *wayuña* posee sólo centro, sin un *rapport* establecido.

Colorido: La *talega* tiene un fondo predominante beige jaspeado en cada reborde, en el centro predomina el fondo café claro intervenido por franjas de colores teñidos oscuros como azul cobalto, verde oscuro y negro, mimetizándose entre ellos, pero destacándose con las franjas gruesas del fondo. La *wayuña* presenta un fondo listado rojo y azul y sobre él dos centros con listas azul y café (Fig. 11).

Diseño: En sus aspectos decorativos ambas piezas se ven diferentes. La *talega* tiene un fondo jaspeado, lo cual le da cierta textura, y sobre él se establecen franjas en colores teñidos. La *wayuña*, en cambio, tiene toda la superficie listada sin regularidad en los anchos de las listas ni un *rapport* establecido.

Terminaciones: La *talega* no tiene terminaciones de urdimbre; sólo a un lado tiene un hilado largo tipo cable amarrado. Sus uniones laterales son en festón simple. La *wayuña* no tiene terminaciones de urdimbre, pero su boca se encuentra cerrada con un encandelillado y las uniones laterales en puntada en '8', alternando los colores azul y café.

Figura 11.



No es posible reconocer las tramas, pero sería hilado *molinés* en café medio y beige para la *talega* y café oscuro para la *wayuña*.

También encontramos dos *talega* de un mismo tipo y con colores atípicos, pero las tres tienen las mismas características de confección. De forma rectangular, de un largo entre 11,5 a 37 cm y un ancho entre 13 a 26 cm.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 28 hilos y 7 pasadas x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre y *natté*.

Composición Espacial: Presentan rebordes, pampa y centro.

Colorido: Fondo predominante de color natural en tonos café y sobre él una lista central ajedrezada donde predominan los tonos rojos, verdes, azul petróleo, blanco y ocre. Hacia los rebordes hay listas o ajedrezados en los mismos colores de la franja central.

Diseño: Predomina el espacio llano, pero sobre él se insertan listas ajedrezadas en el centro y rebordes.

La tercera *talega* establece el mismo sistema de decoración y de diagramación espacial que las anteriores, pero se diferencia en colorido. Las franjas ajedrezadas se presentan sobre un fondo listado en colores teñidos azul petróleo, verde, rojo y burdeo.

Las tres *talega* presentan tramas alternadas.

Además, se encuentra una *talega* de forma rectangular con un largo de 30 cm y de 25 cm de ancho.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 22 hilos y 6 pasadas por cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: Sólo un centro.

Colorido: Presencia de asimetría en su disposición. Un fondo de color natural en la gama de los cafés y las listas en colores teñidos verde, rojo azul petróleo y ocre.

Diseño: Muchas listas de colores con tres listas finas laterales con urdiembres alternadas en ajedrezado. Esta *talega* presenta una trama continua.

Las camisas encontradas con el individuo adulto eran tres. La externa es muy particular por su forma y aspectos decorativos (Fig. 12). De forma semitrapezoidal y de orillas de urdimbre rectas, posee una dimensión de 70 cm de ancho por 70 cm de largo y 80 cm con flecos. Presenta mucho deterioro y aunque visualmente no se logra distinguir claramente su forma, de acuerdo a las densidades, diríamos que son semitrapezoidales. La prenda está tejida de una sola pieza, se dobla a la altura de los hombros y se deja una abertura para la cabeza con técnica de tramas discontinuas. Las caras anteriores y posteriores son unidas por los costados con un encandelillado dejando el espacio para los brazos y en la parte inferior se hace una terminación con un anudado muy decorativo. La pieza fue tejida en color natural y posteriormente teñida. Los flecos también se tejen aparte y luego se tiñen para posteriormente ser unidos a la prenda.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

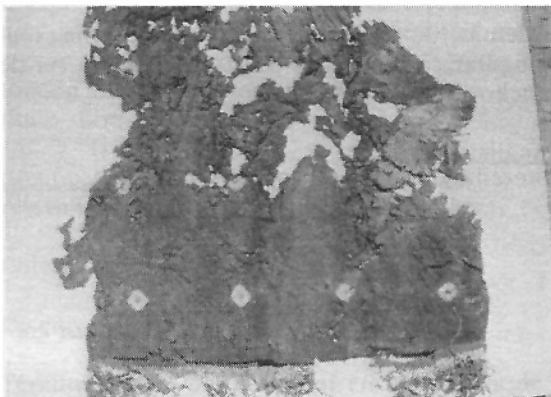
Grado de torsión: Fuerte.

Título: 30-35, muy fino.

Densidad: 18 hilos y 7 pasadas por cm.

Ligamento: Faz de urdimbre.

Figura 12.



Composición Espacial: Por su forma de confección no se pensó en componer el espacio, ya que la pieza fue tejida a un sólo color y posteriormente teñida, determinando conceptos de diseño.

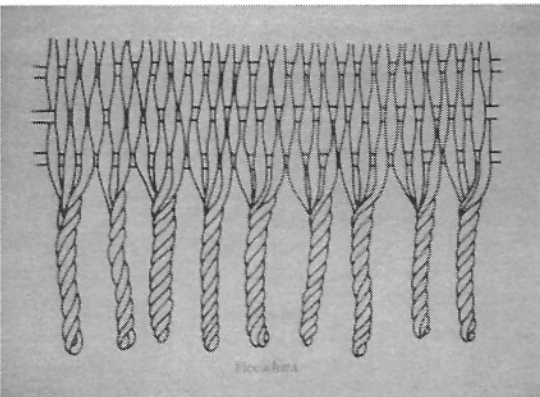
Colorido: Fondo azul petróleo con el diseño romboidal que quedó de la reserva del color crudo; los flecos son de color rojo con una franja horizontal del color crudo de la reserva.

Diseño: Se concibe por el teñido de amarra (*plangi*), al dejar en reserva el diseño para que no penetre el color. Sus formas son rombos con un *rapport* poco claro, regular en la parte inferior dispuestos en una franja horizontal, pero hacia arriba se torna irreconocible. Para la confección de los flecos se hace una nueva urdimbre con el largo de ésta, luego se teje en faz de urdimbre por un tramo de 2 cm de largo y 6 pasadas de trama (Fig. 13), luego se agrupan los hilados de urdimbre sin tejer, mediante torsión Z, sentido opuesto a la torsión S de los hilados de urdimbre, impidiendo la natural tendencia a la destorsión, y se unen a la pieza con un encandelillado simple. Como elemento decorativo tiene una franja horizontal en color crudo que atraviesa todo el ancho de teñido por reserva.

Terminaciones: La terminación de la urdimbre tiene una pasada de hilado tipo cable que la sostiene y que deja los lazos largos para luego ser anudados con los flecos que tienen el mismo efecto de terminación en su parte superior.

La pieza esta confeccionada con una trama continua de torsión media y título 30- 35, muy fino.

Figura 13.



Debajo de la camisa teñida se encontraba la camisa intermedia de forma semitrapezoidal y con orillas de urdimbres.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 24 hilos y 6 pasadas x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: Ausente.

Colorido: Monocroma, café claro.

Diseño: Ausente.

Terminaciones: Festón anillado sencillo en las orillas de urdimbre y las uniones laterales cosidas y bordadas en puntada satín (Emery 1966).

La pieza esta confeccionada con tres tramas alternadas de color café claro, con torsión fuerte y de título 30-35, muy fino.

Finalmente, la camisa interna es de forma rectangular.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 30 hilos y 7 pasadas x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: Orilla, reborde y centro.

Colorido: Tiene hilado *molínés* de color café claro con café oscuro para el tejido de fondo, un reborde burdeo oscuro y una orilla también en hilado *molínés* café claro/café oscuro.

Diseño: Ausente, aunque el veteado producto de la alternancia de un color y otro, produce un efecto de textura visual.

Terminaciones: En la terminación de urdimbre sólo tiene un hilado cable como sostenedor a 12 cabos (12Z-6S-Z), de torsión media y título 10-18, regular, de color café oscuro. Como elemento decorativo posee un bordado en puntada satín

en la unión lateral, el cual no es muy reconocible, pero tiene tres colores que aparecen en forma alternada, azul petróleo, rojo y blanco.

La pieza esta confeccionada con cinco tramas alternadas en color café oscuro de torsión floja y título 30-35, muy fino.

Al individuo adulto también se le asocia un taparrabos (Fig. 14). Es de forma trapezoidal.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 30 hilos y 6 pasadas x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

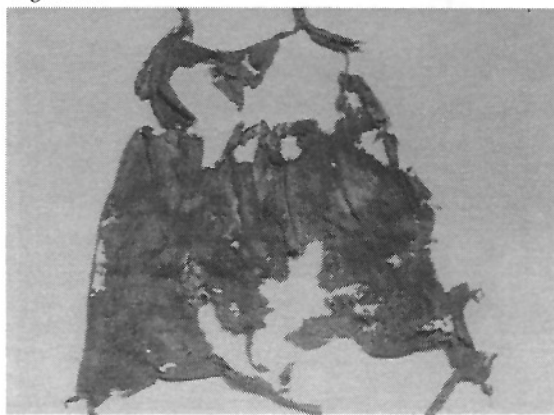
Composición Espacial: Orilla, reborde y centro.
Colorido: La orilla es de color verde, el reborde café claro y el centro café oscuro.

Diseño: Ausente.

Terminaciones: En las orillas de urdimbre tiene una pasada de hilado cable de 6 cabos; en las orillas de trama una terminación en festón anillado sencillo en tramos alternados a dos colores, verde y amarillo ocre. Posee cuatro amarras trenzadas, dos en la parte superior y dos en la parte inferior.

No es fácil reconocer la trama, pero aparentemente es una; la parte inferior de la pieza tiene una trama doble.

Figura 14.



Otro de los elementos encontrados es un fragmento de manta (Fig.15), aunque no se encuentra asociado a él, seguramente formaba parte del fardo del individuo adulto.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: "Espiral" (embarrilado), de color café claro y alma *molínés* café oscuro con café claro.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 10-18, regular.

Densidad: 2 hilos y 1 pasada x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre.

No es reconocible la trama, pero es distinguible un *bouttoné* café oscuro y blanco, de torsión fuerte y título 5-10, grueso; aunque predomina la trama por la titulación, la urdimbre logra cubrirla.

Asociado al niño se encuentra una *talega*.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 30-35, muy fino.

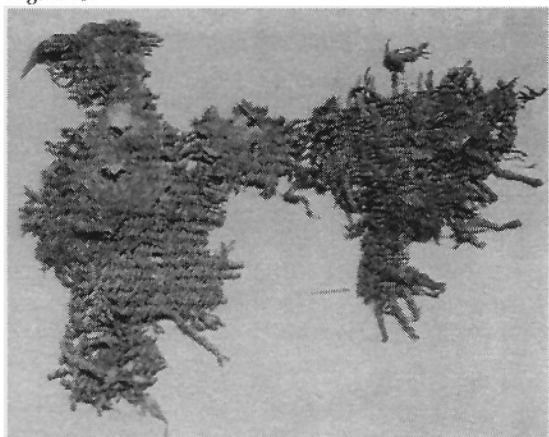
Densidad: 22 hilos y 5 pasadas x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre y *natté*.

Composición Espacial: Reborde y centro.

Colorido: café claro y café oscuro para el fondo y blanco, rojo, azul petróleo y verde para los ajedrezados.

Figura 15.



Diseño: Fondo a un color y sobre él franjas ajedrezadas con listas delgadas a sus costados. Terminaciones: Uniones laterales cosidas con encandelillado de color blanco.

Lo interesante de este tejido es que presenta tres tramas en secciones, la parte superior en café oscuro, la intermedia en café claro y la inferior en *molínés* café claro con beige claro. Estas son en hilado torzal de torsión floja y título 30-35, muy fino.

En las camisas asociadas al niño, la externa es muy parecida a la del adulto, sólo hay diferencia en la distribución de los elementos decorativos, pero en sus aspectos formales, técnicos, e incluso decorativos, son totalmente iguales.

Diseño: El diseño romboidal es muy regular con un *rapport* muy claro, repetitivo por franjas, tanto horizontales como verticales, con una separación horizontal de 14,5 cm cada rombo, donde caben cuatro y una vertical de 16 cm cada rombo, donde caben tres, igual para la cara anterior y posterior.

El teñido por amarras es una técnica muy antigua que durante la expansión Wari alcanzó un notable desarrollo. Este también responde a una secuencia planificada, basada en el principio de proteger sectores de la tinción mediante amarras (Museo Chileno de Arte Precolombino 1989).

El hecho que las camisas tanto del niño como la del adulto tengan una diferencia en la forma de disponer el diseño romboidal en el espacio, hace suponer que aún al ser creadas por el mismo grupo, se pensaron para diferentes individuos.

Este tipo de camisas se encuentran también presentes en Pica-8 y en Chacance-1.

También hay un pequeño fragmento de camisa que se ubicaba debajo de la camisa teñida del niño.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 30-35, muy fino.

Densidad: 22 hilos y 8 pasadas x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre.

Terminaciones: Tiene una terminación

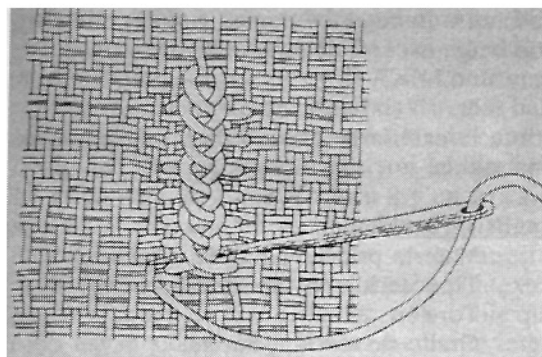


Figura 16.

lateral simple con un bordado de anillado doble (Fig. 16), con cuatro colores alternados, azul petróleo, rojo, café oscuro y burdeo oscuro, el hilado es de torsión media y título 30-35, muy fino.

No es posible reconocer la trama por no presentar orillas.

Asociada al niño, se encuentra un fragmento de camisa de tejido parejo y suave. Tiene las mismas características técnicas que el fragmento anterior.

Composición Espacial: Reborde y centro.

Colorido: Café medio para el reborde y beige para el centro.

Diseño: Ausente.

La característica de este tejido es que tiene cinco tramas individuales de color beige en direcciones opuestas. Su hilado es de torsión floja y título fino.

Se cree que los dos cuerpos fueron enterrados juntos, ya que presentan unas amarras similares a las del fardo funerario. Es un trenzado color café claro, de hilado tipo cable a 60 cabos (60Z-6S), de torsión fuerte y título 10-18, regular.

CONTEXTO FUNERARIO 3

El adulto femenino se presenta con una camisa y una manta, asociado a una *wayuña*, una *talega*, un fragmento de huincha o faja, a la cual no se le ha determinado su función y un fragmento de pelo amarrado.

La *wayuña*, de forma rectangular, tiene un largo de 13 cm y un ancho de 10 cm.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 18-30, fino.

Densidad: 26 hilos y 6 pasadas x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: Reborde y centro.

Colorido: En el fondo, un listado café oscuro con beige oscuro y verde oscuro y un reborde rojo.

Diseño: Superficie totalmente listada de colores naturales sin un *rapport* definido, ya que a intervalos aparece una franja de color teñido.

Terminaciones: Unión lateral en festón simple, usado como costura.

No se reconoce la cantidad de trama, pero es un hilado *molinés* en color café claro y beige oscuro, de torsión floja y título 18-30 (fino).

También se encuentra una *talega*.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.

Tipo de hilado: Torzal.

Torsión: 2Z-S.

Grado de torsión: Fuerte.

Título: 18-30, fino.

Densidad: 24 hilos y 6 pasadas x cm.

Ligamento: Faz de urdimbre y *natté*.

Composición Espacial: Reborde y centro.

Colorido: Fondo listado en café claro, café oscuro y blanco, en contraste con listas de color azul petróleo y rojo, éstas son alternadas con franjas ajedrezadas en color verde y café oscuro con un contorno en café claro.

Diseño: Superficie listada en tonos naturales y artificiales y sobre esta franjas en ajedrezado.

Terminaciones: Uniones laterales en festón simple de color café claro.

Tiene cinco tramas alternadas de color café claro, de torsión floja y título 18-30 (fino).

La huincha o faja presenta las siguientes características:

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 18-30, fino.
Densidad: 26 hilos y 4 pasadas x cm.
Ligamento: *Natté* (derivado de faz de urdimbre).

Composición Espacial: reborde y centro.

Colorido: Café oscuro y blanco para el centro y blanco para los rebordes.

Diseño: Centro ajedrezado producido por el ligamento *natté* y el reborde con una lista lisa.

La estructura de la huincha es de tres tramas de tres elementos cada una, todos torzales de torsión media en título 18-30 (fino). La primera pasada de trama tiene, 1º café claro, 2º café claro, 3º blanco (están en forma simultánea), las pasadas 2 y 3 tienen las tramas de color café claro (en forma simultánea).

Al levantar el esqueleto se reconoce una camisa que cubría la espalda del individuo. Esta es de forma rectangular.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: Torzal.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 30-35, muy fino.
Densidad: 26 hilos y 9 pasadas x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

Composición Espacial: orilla, reborde y centro.

Colorido: superficie beige oscuro y reborde de 1,5 cm aprox., de color café oscuro.

Diseño: Ausente.

Terminaciones: Como costura, unión lateral en puntada de satén que va a intervalos en color rojo y azul petróleo.

La camisa tiene cinco tramas *molínés* café claro con beige oscuro, de torsión floja y título 30-35, muy fino.

Sobre la camisa se encontraban fragmentos de una manta.

Análisis Técnico:

Materia prima: Fibra de camélido.
Tipo de hilado: *Bouttoné*.
Torsión: 2Z-S.
Grado de torsión: Fuerte.
Título: 5-10, grueso.
Densidad: 3 hilos y 1 pasada x cm.
Ligamento: Faz de urdimbre.

No es reconocible la cantidad de tramas, pero el tipo de hilado es en espiral de color café claro con el alma café oscuro y blanco, de torsión fuerte y título 5-10, grueso.

Esta manta no tienen ningún tipo de decoración por color, aunque si por efecto de textura, producido por los diferentes tipos de hilados utilizados, lo que le da a la superficie un aspecto tosco, grueso e irregular.

CONCLUSIONES

1. Determinadas formas de tejidos como *chuspa* o *talega*, nos indican los valores atribuibles a la cultura material. Las piezas se originan a partir de la utilidad que puedan prestar a diferentes actividades rituales y cotidianas, otorgándoles una carga simbólica basada en el uso y significado de la decoración.

Se sabe que distintos grupos humanos se habrían diferenciado a través del vestuario cotidiano y ceremonial (Murra 1989).

2. La variedad y luminosidad de colores obtenidos para las distintas piezas, demuestra el dominio en el manejo de los tintes, logrando la gran gama de tonalidades existentes para cada color. Muchos de los colores difíciles de lograr como el rojo, tan común en los tejidos, por la representación simbólica que éste posee, sólo pudo haber sido obtenido a través del intercambio del tinte o de la lana ya teñida, lo mismo habría sucedido con el azul y el verde, representativos del Período Formativo Tardío y Período Medio (Conklin 1983), y que también se hacen presentes en el Período estudiado.

3. Confirmamos a través del estudio de las bolsas, la existencia de dos sistemas de colores: el *K'URA* o colores naturales y el *P'ANA* o colores teñidos. La combinación de ambos sistemas bajo los mismos valores, logran la armonía de colores donde los más representativos son la gama de los cafés y de los rojos. En Pica-8 y en Arica el sistema es claramente reconocible y lo vemos también en Quillagua. Aunque en la muestra analizada hay dos piezas de distintos contextos que se escapan de este esquema, es posible que éstas hayan sido traídas al sitio mediante intercambio.

4. La existencia de un orden establecido para la organización del espacio tejido que se distribuye en orilla, reborde, pampa y centro, está claramente reconocido en las piezas, sobre todo en las bolsas, donde más que por los diseños, los espacios se enmarcan por la distribución del colorido. No es tan relevante la orilla, ya que siempre está cubierta por las uniones laterales. No existe una idea pre-establecida para ella como, por ejemplo, un cambio de color o mayor densidad del tejido; más presencia toma el reborde que es el espacio reconocible al lado de la unión. No es el mismo caso para las camisas, en que las orillas cumplen un rol importante dentro de la distribución del tejido, aparte de la del reborde. La orilla tiene su espacio determinado, con un color que la distingue del resto de la pieza, para que en ese sitio sea ubicada la unión lateral, con una terminación bordada que juega un rol protagónico dentro de la decoración de la pieza.

5. En la muestra textil analizada hay poca variedad decorativa. Las *talega* eran de uso cotidiano y están limitadas a diseños muy simples como son el peinecillo o *K'UTU*, que es un elemento decorativo usado por las tejedoras para las terminaciones de las piezas. En este caso aparece como decoración y limitante del espacio central de una pieza. El otro elemento reconocible es el peinecillo doble, que es un tipo de decoración que se logra por la disposición de los hilos en las urdimbres y es un derivado del ligamento faz de urdimbre. No es necesaria una planificación compleja para lograr este diseño. Estas formas de bolsas, con sus colores y decoraciones, permanece hasta hoy en los tejidos etnográficos andinos.

Encontramos sólo una *chuspa* con decoración en volutas 'S' como elementos aislados y con

terminación de *K'UTU*, que une las dos caras. Esta pieza, fuera de cumplir una función cotidiana principalmente, pareciera tener también una carga ritual, por lo tanto, sus diseños son mucho más elaborados que en las *talega*, ya que hay otra disposición de colorido, predominancia de los tonos rojos y un tipo de ligamento de mayor complejidad como es la urdimbre complementaria o tela a dos caras.

6. Las camisas decoradas con teñido por reserva, se destacan en la muestra por concebir una idea de diseño diferente, con más elaboración en sus terminaciones, como la flecadura (una idea aparte de diseño unida posteriormente a la pieza). La técnica del teñido por amarras es bastante temprana y sabemos que alcanzó un notable desarrollo en la Costa Central Andina. Probablemente, esta técnica fue adquirida por los pobladores de la zona, pero sólo para este tipo de piezas, ya que no hay presencia de otros elementos que se basen en la misma idea de decoración.

7. La cantidad de tramas presente en las bolsas es de 5 bolsas con 1 trama, 2 con 2 tramas, 3 con 3 tramas, 1 con 5 tramas y 7 en las que no se les pudo identificar. El sistema de tramas múltiples, según Mostny (1952) se empleaba para regular el tejido y conseguir orillas más parejas. Sin embargo, actuales investigaciones textiles (Agüero et al. 1996 Ms.) dan cuenta de que este rasgo constituiría más bien una elección cultural.

NOTAS

¹ Esta investigación es resultado del Proyecto Fondecyt 1950071: "Variabilidad Textil en el Valle de Quillagua, durante el Período Intermedio Tardío: Una aproximación a la etnicidad", investigadora responsable, Bárbara Cases.

² Las terminaciones fueron denominadas de acuerdo a la terminología utilizada por Paulina Brugnoli y Soledad Hoces De La Guardia (Com. Pers. 1995).

³ Parte de esta metodología se aplicó por primera vez a tejidos arqueológicos en el Proyecto Fondecyt N°0102-91 de L.Ulloa y V.Gavilán, 1992.

⁴ El colorido usado en la muestra está basado en la carta Munsell para tejidos.

BIBLIOGRAFIA

- AGÜERO, C.,
1995 "Tradiciones textiles de Atacama y Tarapacá y su presencia en Quillagua durante el Período Intermedio Tardío". *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil*, 3, Santiago. (Este volumen).
- AGÜERO, C., G. CARMONA, B. CASES Y J. CORREA,
1996 *Informe Textil*. Proyecto Fondecyt 1950071. (Manuscrito).
- CERECEDA, V.,
1978 "Semiologie des Tissus Andins: Les *Talegas* d'Isuga". *Annales* (33) 5-6, París.
1990 "A partir de los colores de un pájaro...". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-100, Santiago.
- CONKLIN, W.,
1983 "Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition". *Nawpa Pacha* 21, Berkeley.
- EMERY, I.,
1966 *The primary structures of fabrics*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- LATCHAM, R.,
1938 *Arqueología de la región atacameña*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- MOSTNY, G.,
1952 "Una tumba de Chiu-Chiu." *Revista del Museo Nacional de Historia Natural*, 24, Santiago.
- MURRA, J.,
1989 *La organización económica del estado Inca*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Editorial Siglo XXI.
- MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
1989 *Arte Mayor de los Andes*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.
- SANTORO, C., L. ULLOA Y P. DAUELSBERG (EDS.)
1985 *Culturas de Arica*. Serie Patrimonio Cultural, Colección Culturas Aborígenes. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- STRANGE, J.,
1996 *Informe Investigación Antropológica, Quillagua, II Región*. Proyecto Fondecyt 1950071. (Manuscrito).
- ULLOA, L. Y V. GAVILÁN,
1992 "Proposiciones metodológicas para el estudio de los textiles andinos. *Revista Andina* 19: 107 -134, Cuzco: Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas.
- ZORN, E.,
1987 "Un análisis de los estudios en los atados rituales de los pastores". *Revista Andina* 2, Cuzco: Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas.

CATALOGO DE MOTIVOS DE LA DECORACION ESTRUCTURAL DE TEXTILES ARQUEOLOGICOS DEL VALLE DE AZAPA, ARICA, CHILE

**Helena Horta T.*

El presente catálogo reúne los motivos decorativos de diferentes tipos de textiles (túnica o *unku*, paño ritual o *inkuña*, bolsa ceremonial o *chuspa*, así como bolsa-faja y taparrabo), que pudieron ser identificados en el curso de un estudio iconográfico mas detallado.¹ En esta ocasión, entregaremos la información recabada solamente a nivel de la identificación de los motivos recurrentes en la decoración estructural de los textiles (aproximadamente el 20 % de ellos corresponde a textiles decorados).² La Colección Manuel Blanco Encalada está conformada por cerca de 5000 piezas arqueológicas, obtenidas de excavaciones y salvatajes realizados en el valle de Azapa y en la costa de Arica, entre los años 1965 y 1973. El material textil analizado corresponde a tejidos de finales del Período Medio y de gran parte del Intermedio Tardío (aproximadamente 700-1470 d.C.), excluyéndose a los textiles Cabuza y a los de clara influencia Tiwanaku. A los primeros, se los ha excluido por presentar motivos geométricos simples, hecho que obedece a la limitación impuesta por el uso de la técnica de urdimbres flotantes derivadas de faz de urdimbre, y no ofrecer nada figurativo. A los textiles Tiwanaku tampoco se los ha contemplado, por ser claramente intrusivos en cuanto a técnicas (faz de trama, teñido por amarras) e iconografía (cabezas trofeo, "Sacrificador", y otros).

La decoración estructural figurativa surge en el valle de Azapa, a fines del Período Medio, con la utilización de la técnica de urdimbres complementarias en los tejidos Maytas-Chiribaya. Dicha técnica permite el tejido a dos caras, así como la elaboración de complejos diseños en

* Historiadora del Arte y Arqueóloga, Santiago de Chile.

faz de urdimbre. La faz de urdimbre es la principal constante de los tejidos lisos, que no presentan decoración (salvo listados de diferentes colores), a través de todo el Período Medio y del Intermedio Tardío. La técnica de urdimbres complementarias se convierte, a partir de Maytas, en la técnica decorativa por excelencia, dejando de lado por completo a otras soluciones ornamentales logradas con faz de trama.

De acuerdo a la asociación textil-cerámica, que se da en los diferentes contextos, que conforman el material de la Colección, y también de acuerdo con la evaluación estilística de los motivos de sus textiles, hemos intentado su identificación cultural. Para este efecto, los diferentes motivos van acompañados de una letra mayúscula, que indica su posible filiación (CA = Cabuza, MA-CHIR = Maytas - Chiribaya, SMTE = San Miguel Temprano, SMTA = San Miguel Tardío, PO = Pocomá, GE = Gentilar). Asimismo, se agregan las iniciales del sitio del cual provienen las piezas (AZ = Azapa, PLM = Playa Miller, CHLL = Chacalluta, LLU = LLuta), así como el número de inventario de ellas. Toda esta información se ha reunido en un **Índice de Ilustraciones** que se acompaña al final del trabajo.

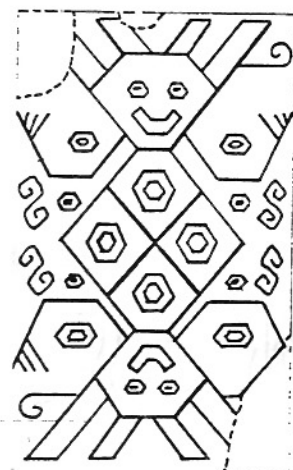
Es preciso señalar que la presente definición de motivos decorativos no es exhaustiva, puesto que los diferentes sitios arqueológicos del valle y la costa de Arica, se encuentran representados en diferente medida en el material de la Colección Manuel Blanco Encalada. Por lo tanto, contamos con sitios como Playa Miller 8, Playa Miller 4 o Playa Miller 9, con escasa presencia en la muestra. Por otra parte, actualmente se trabaja en la continuación del catálogo, incluyendo la información referente a piezas Gentilar e Inka.

CATALOGO DE MOTIVOS TEXTILES

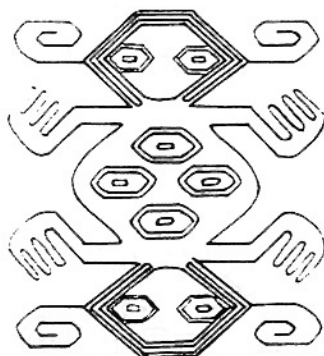
A. MOTIVOS FIGURATIVOS

I. FIGURAS ANTROPOMORFAS

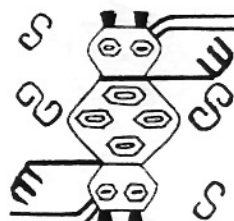
1. Figuras bicéfalas



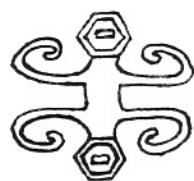
a) de cuatro apéndices cefálicos rectos y cuatro dedos.



b) con ganchos en la cabeza y tres dedos.



c) con apéndices cefálicos horizontales y un solo brazo.



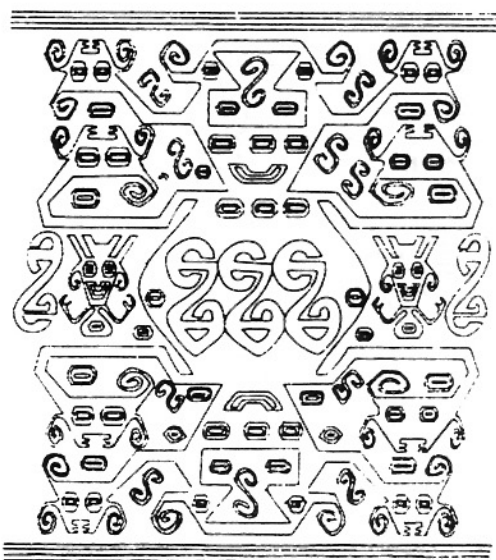
e) con extremidades flectadas en direcciones opuestas.



d) con extremidades en forma de ganchos flectados hacia arriba.



f) con extremidades flectadas en direcciones opuestas y dos dedos.

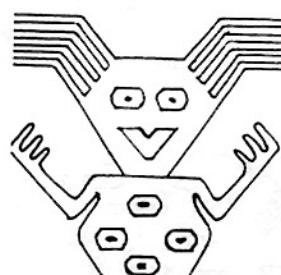


g) con apéndices cefálicos terminados en cabezas de serpiente.

2. Figuras monocéfalas



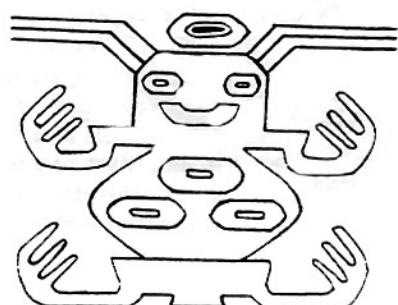
a) con genitales masculinos (?).



b) la misma figura sin extremidades inferiores.



c) sin extremidades inferiores y con manos de dos dedos.



d) con apéndices cefálicos horizontales.



e) con extremidades terminadas en dos dedos.



f) con extremidades en forma de ganchos flectados hacia arriba.

2.1. Figuras erguidas sobre piernas



a) con tocado de tres puntas.



b) con tocado o peinado pendiente.



c) estilizado y sin tocado.



d) con elementos acompañantes y el pelo unido a las orejas.



e) con el pelo unido a las orejas y sin boca.

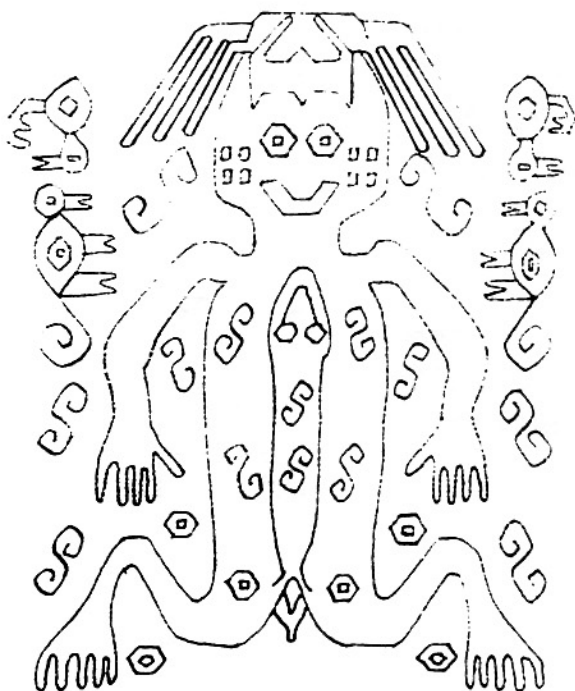


f) con apéndice cefálico en forma de "Y" griega.

2.2. Figura sedente

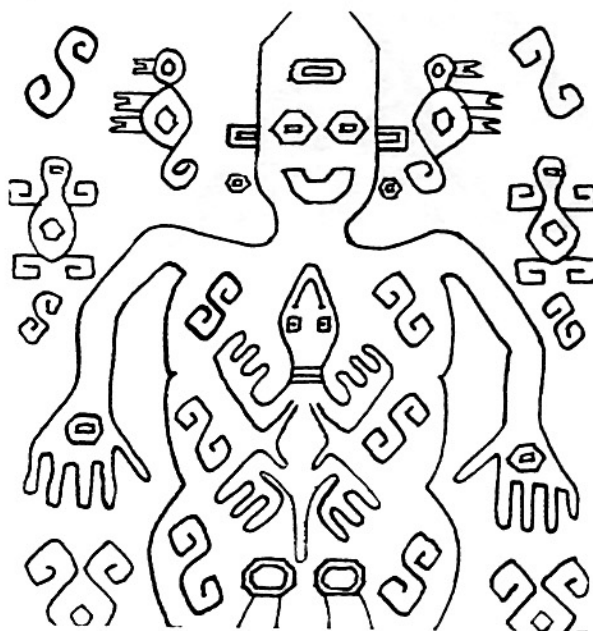


2.3. Figuras de cinco dedos



a) figura femenina (?) con las piernas flectadas.

b) figura masculina (?) sin extremidades inferiores.

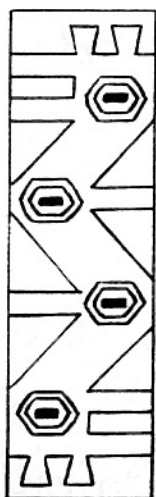


II. FIGURAS ZOOMORFAS

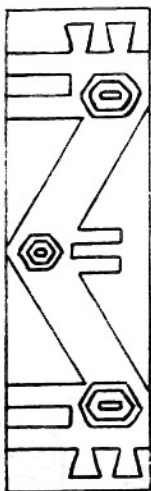
3. Camélido



a) bicéfalo, con cabezas en la misma dirección.



b) bicéfalo, con cabezas en direcciones opuestas.



c) bicéfalo, con cabezas en la misma dirección y hexágono concéntrico en el cuerpo.



d) erguido en dos patas y de cabeza desdoblada.

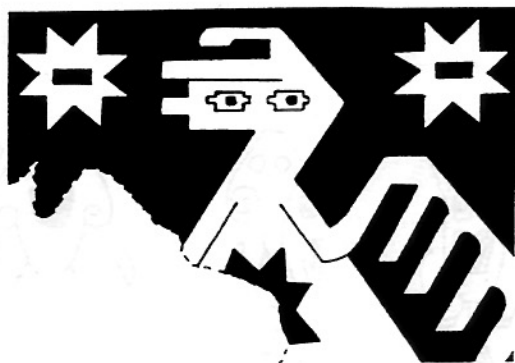


e) ascendente y de cabeza desdoblada.

4. Pájaro



a) de cola terminada en tres penachos.



b) de cabeza con protúbulo.



c) de pico grueso y cuerpo rectangular.

5. Simio de perfil



a) de tres y dos dedos.



b) de tres dedos.

6. Felino (?) de cola enroscada



7. Batracio (?)

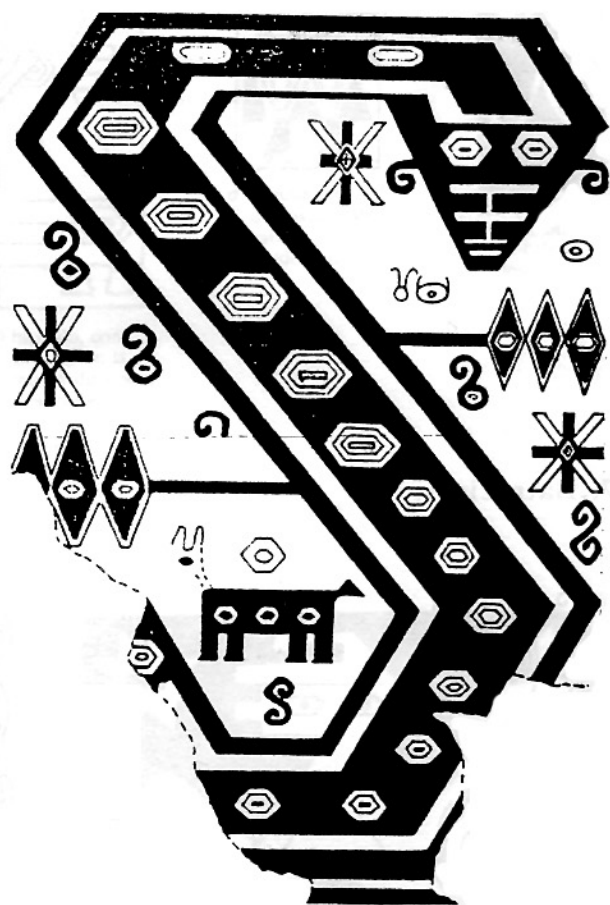
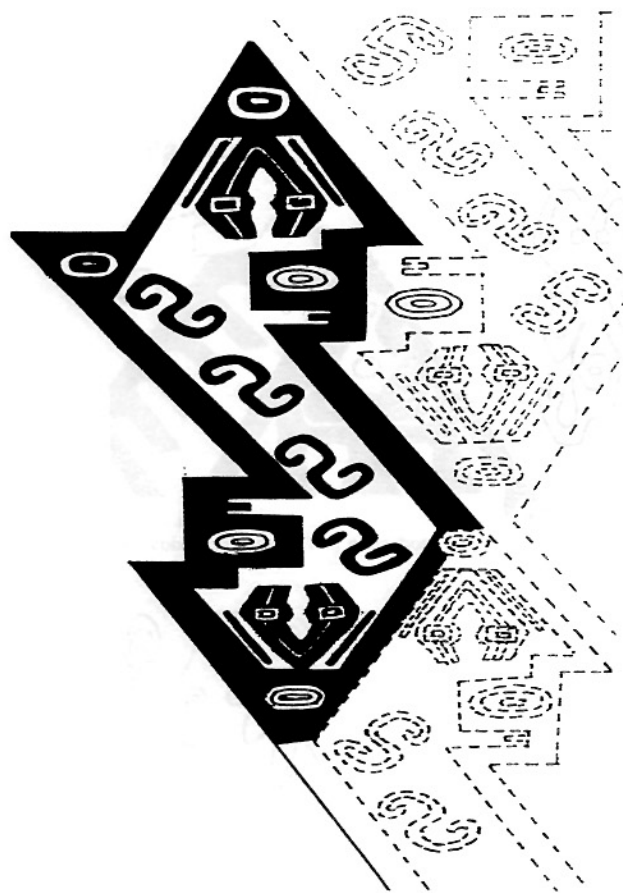


8. Lagartija (?) de cabeza desdoblada



9. Serpiente bicéfala

b) con volutas " S " al interior del cuerpo.



a) con hexágonos concéntricos al interior del cuerpo.

9.1. Serpiente bicéfala de contorno aserrado



a) de cabezas hexagonales y nariz destacada.



b) con hexágonos concéntricos al interior del cuerpo.



c) con cabezas asimétricas.



d) con voluta "S" cuádruple.



e) con voluta "S" quintuple.

9.2. Serpiente bicéfala sin contorno aserrado



10. Serpientes bicéfalas en miniatura



11. De cuerpo compuesto



a) de ganchos.



b) de rombos segmentados.

12. Serpiente monocéfala



a) de cuerpo con segmentos romboides.



b) de cuerpo compuesto de ganchos.

13. Cabeza de serpiente



a) de nariz destacada.



b) con un segmento romboide.

B. MOTIVOS NO FIGURATIVOS

I. FIGURAS GEOMETRICAS

14. Figuras geométricas independientes



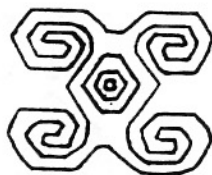
a) franja aserrada.



b) rombo de cuatro ganchos rectilíneos, sin punto central.



d) rombo de cuatro ganchos curvilíneos.



e) hexágono concéntrico de cuatro ganchos rectilíneos.



f) rombo radiado (ocho ejes).



c) rombo de cuatro ganchos rectilíneos, con punto central.



g) rombo radiado (seis ejes).



h) rombo en proyección compleja en positivo.



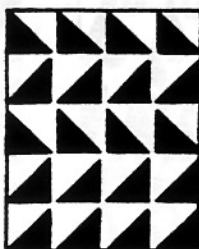
i) rombo en proyección compleja en negativo.



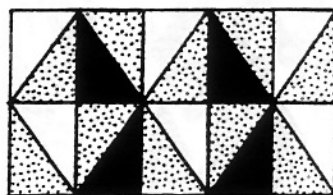
j) letra "Z" en sucesión vertical.



k) triángulos de hipotenusa escalera.



l) cuadrados divididos diagonalmente.

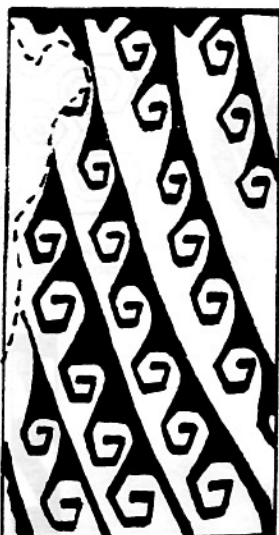


m) cuadrados divididos diagonalmente, conformando rombos cuatrimpartitos.

15. Ganchos



a) cuerpo triangular, orientados hacia abajo, en trama zig zag vertical.



b) de cabeza invertida en trama diagonal.



c) en franjas verticales



d) alternados en torno a eje vertical grueso.



e) alternados en torno a eje vertical delgado.



f) cuerpo triangular, en trama horizontal.



g) de cabeza erguida en trama diagonal.



h) de cabeza invertida, en trama de diagonales quebradas.



i) de cabeza troncocónica, en torno a eje vertical.



j) de cabeza troncocónica, en trama horizontal.



k) de cabeza troncocónica en trama diagonal.

16. Voluta "S"



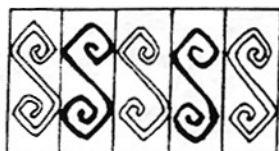
a) individual.



b) en sucesión vertical, al interior de segmentos.



c) al interior de franja no segmentada.



d) múltiple, en hileras horizontales.



e) con prolongación inferior de ganchos.



f) con prolongación superior de ganchos.



g) con apéndices.



h) contrapuestas y de cabezas unidas.



i) de cabeza en forma de ancla.



j) lineal, de cabezas entrelazadas.



k) entrelazada, conformando figuras geométricas.



l) entrelazada, conformando figuras antropomorfas.

II. COMPOSICIONES GEOMETRICAS

17. Voluta "S" al interior de franja diagonal aserrada



a) doble.



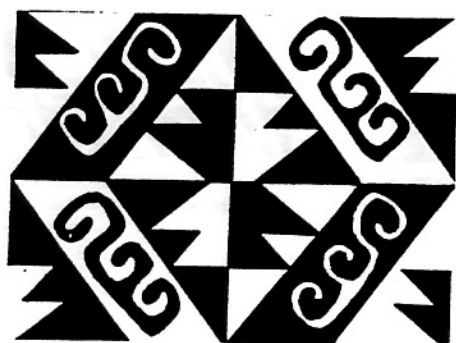
b) individual y triple.



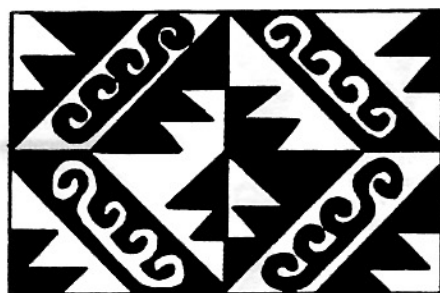
c) triple.



d) cuádruple.



e) triple en imagen-espejo.



f) cuádruple en imagen-espejo.

18. Franja diagonal



a) con extremos en forma triangular.



b) aserrada.

18.1. Franja diagonal con cabeza hexagonal



a) aserrada.



b) con ganchos.



c) aserrada, en imagen-espejo.

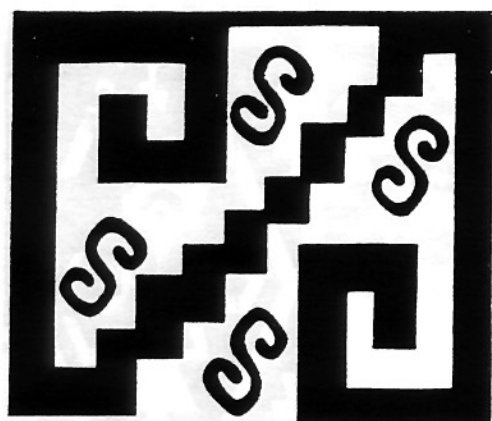


d) aserrada, yuxtapuesta.

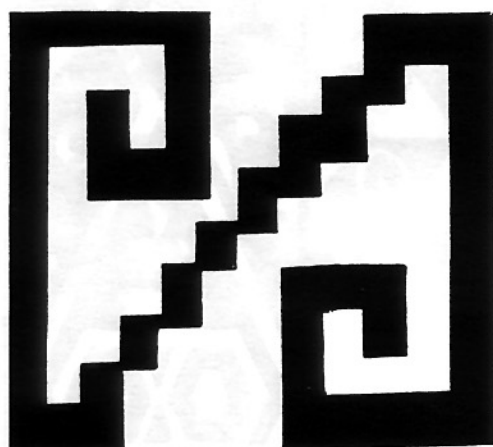
e) aserrada, de cuerpo continuo, en imagen-espejo.



19. Escalerado terminado en gancho rectilíneo

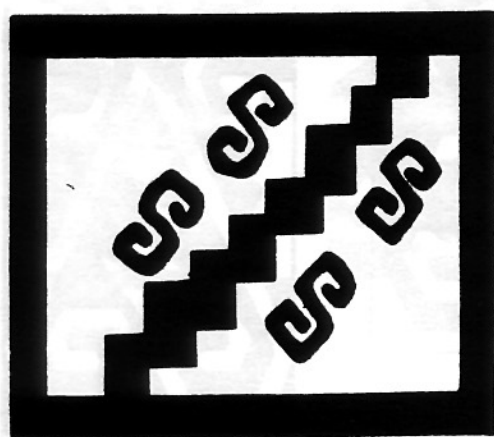


a) con volutas "S" diagonales.



b) sin volutas "S" diagonales.

19.1. Escalerado sin gancho rectilíneo



20. Composición geométrica de siluetas de serpientes bicéfalas



a) al interior de franjas diagonales en positivo-negativo.

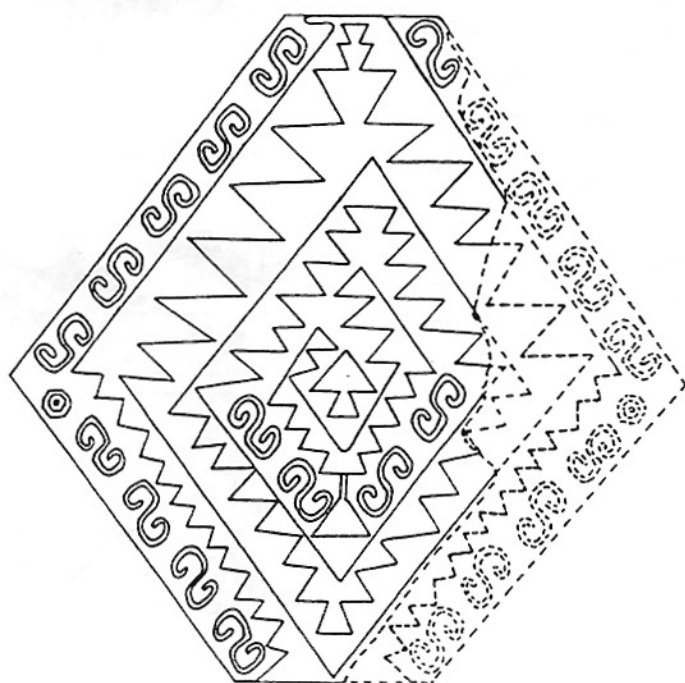
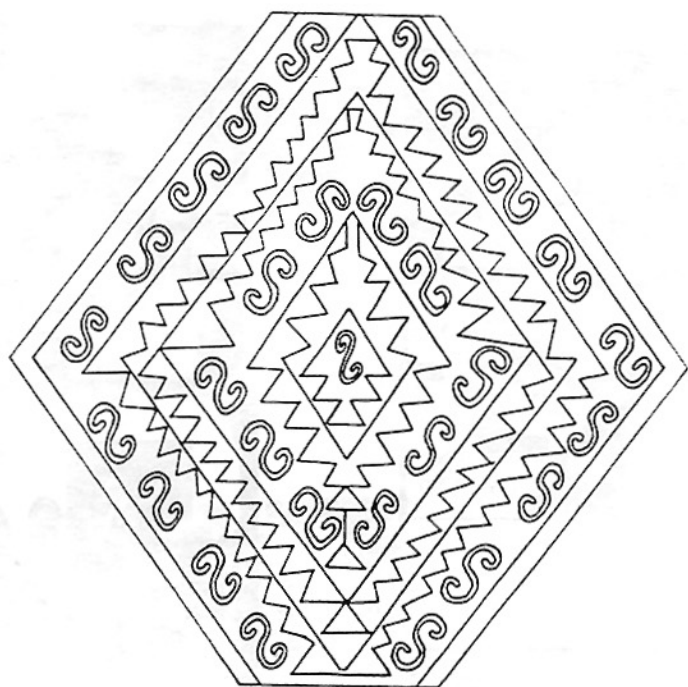


b) en composición ampliada, con serpientes bicéfalas en miniatura en los extremos.



c) en versión compleja, con volutas "S" en los extremos.

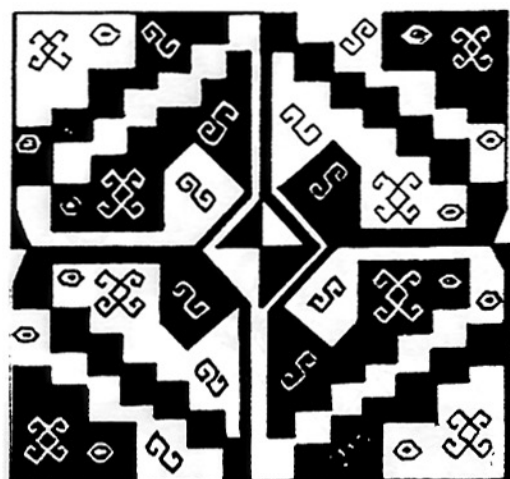
21. Composiciones geométricas al interior de hexágono



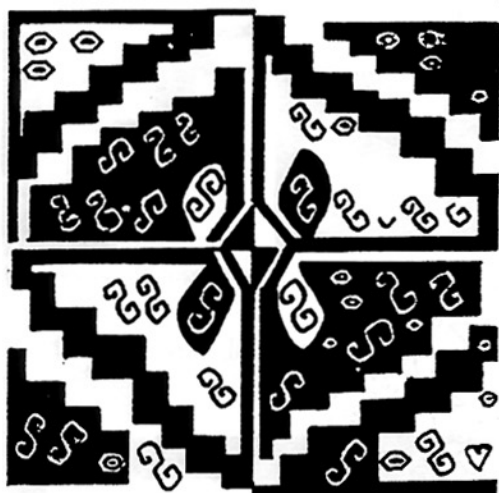
III. PATRONES GEOMETRICOS

Patrones Geométricos Cuatripartitos Con Rombo Central

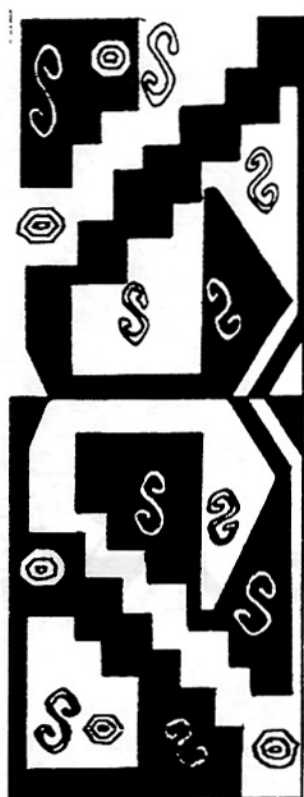
22. Patrones con escalonado diagonal y triángulo escalonado



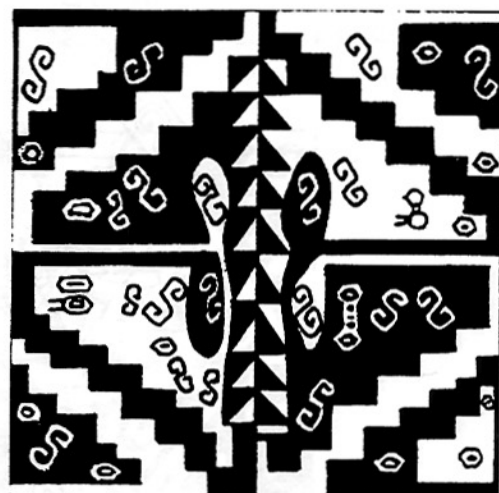
a) con hexágonos concéntricos, volutas "S" y rombos de ganchos rectilíneos.



c) con hexágonos concéntricos y volutas "S" en gran número.

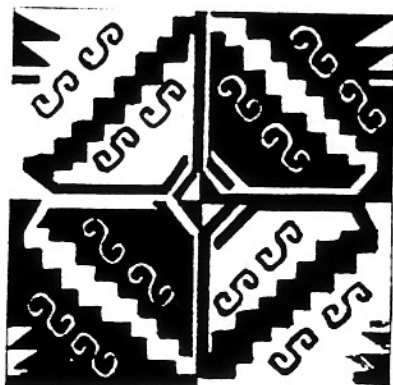


b) con hexágonos concéntricos y volutas "S".

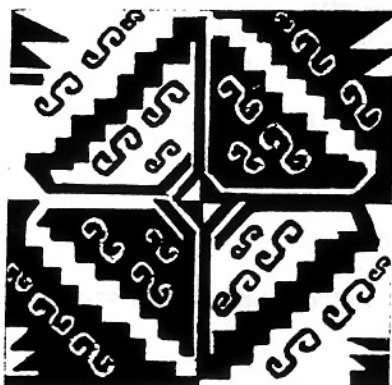


d) con hexágonos concéntricos y volutas "S", con eje vertical aserrado.

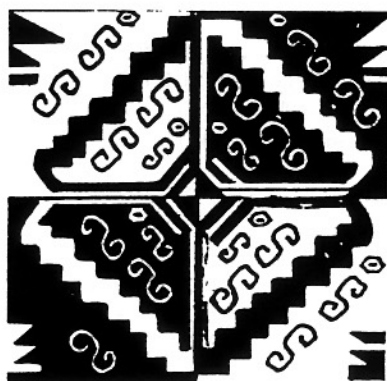
23. Patrones sin triángulo escalonado



a) con dos hileras de dos volutas "S" en torno al rombo central.



b) con dos hileras de tres volutas "S" en torno al rombo central.



c) con dos hileras de volutas "S" y hexágonos concéntricos en torno al rombo central.

INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilust.	Filiación Cultural	Procedencia, Forma textil y N° Inventario CMBE
A.I		
1.a.	SMTA-PO	AZ-71 T. J 0/1, Bolsa-faja 4272 C
1.b.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/3, <i>Inkuña</i> 216
1.c.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/3, <i>Inkuña</i> 216
1.d.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/1, <i>Inkuña</i> 1451; AZ-8 T.M 1/1, Bolsa-faja 1040
1.e.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/1, <i>Inkuña</i> 1451
1.f.	PO-GE	CHLL-1 T.2, <i>Chuspa</i> 619 ; PLM-3 Sup., <i>Inkuña</i> 2813
1.g.	GE	AZ-8 T. P1/1, Bolsa-faja 1479
2.a.	SMTE	AZ-79 T. G 9/1, <i>Inkuña</i> 1753-A
2.b.	SMTE	AZ-79 T. G 9/1 <i>Inkuña</i> 1753-A
2.c.	GE	AZ-8 T.P 1/1, Bolsa-faja 1479
2.d.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/3, <i>Inkuña</i> 216
2.e.	PO-GE	CHLL-1 T.2, <i>Chuspa</i> 619
2.f.	SMTA	PLM-3 T.9, <i>Inkuña</i> 2885; AZ-8 T.M 4/1, <i>Inkuña</i> 1451
2.1.a.	PO-GE	CHLL-1 T.2, <i>Chuspa</i> 619
2.1.b.	SMTA-PO-GE	CHLL-1 T.2, <i>Chuspa</i> 619; AZ-8 T. T2'/1 <i>Chuspa</i> 191
2.1.c.	PO	PLM-3 Sup., <i>Chuspa</i> 2817
2.1.d.	SMTA-PO	AZ-8 T.2'/1, Bolsa-faja 225
2.1.e.	SMTA-PO	PLM-3 T.9, <i>Inkuña</i> 2885
2.1.f.	PO-GE	CHLL-1 T.2, <i>Chuspa</i> 619
2.2.	PO-GE	AZ-8 B 2/1, Bolsa-faja 225; PLM-3 Sup., <i>Inkuña</i> 984
2.3.a.	SMTA-PO	AZ-8 T. M 4/4, <i>Chuspa</i> 411
2.3.b.	SMTA-PO	AZ-8 T. M 4/4, <i>Chuspa</i> 411
A.II.		
3.a.	MA-CHIR-SMTE	AZ-71 T.4, <i>Chuspa</i> 2196-C
3.b.	PO	S/R, <i>Inkuña</i> (?) 1032; S/R, <i>Inkuña</i> 948
3.c.	PO	PLM-3 Sup., <i>Inkuña</i> 2813
3.d.	PO	AZ-8 T.M 1/1, Bolsa-faja 1040
3.e.	PO-GE	AZ-8 T.M 4/4, <i>Chuspa</i> 411
4.a.	SMTE	AZ-79 T.G 9/1, <i>Inkuña</i> 1753-A
4.b.	SMTE	AZ-79 T.G 9/1, <i>Inkuña</i> 1753-A
4.c.	SMTA	AZ-8 T.M 4/1, <i>Inkuña</i> 1451
5.a.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 1/1, Bolsa-faja 1040
5.b.	PO-GE	PLM-3 Sup., <i>Inkuña</i> 984
6.	GE	AZ-8 T.P 1/1, Bolsa-faja 1479; AZ-8 T.P 1/1 Bolsa-faja 1506
7.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/4, <i>Chuspa</i> 411
8.	SMTA-PO	PLM-3 T.9, <i>Inkuña</i> 2885
9.a.	MA-CHIR	AZ-71 T.I O/3, Bolsa-faja 2161
9.b.	PO-GE	AZ-8 T. C'24/S1, <i>Inkuña</i> 543; AZ-8 T.E 2/1, Fragmento 1513-B; AZ-8 T.M 2/2, Fragmento 792-B
9.1.a.	SMTA-PO	AZ-8 T.B 2/1, Bolsa-faja 225; AZ-8 T.B 2/1, Bolsa-faja 229
9.1.b.	MA-CHIR.	AZ-71 Sup., <i>Chuspa</i> 3650
9.1.c.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 4/6, <i>Inkuña</i> 1419-I
9.1.d.	GE	AZ-8 T.M 7/3, <i>Inkuña</i> S/Nº
9.1.e.	GE	AZ-8 T.M 7/3, <i>Inkuña</i> S/Nº
9.2.	SMTE	AZ-79 T.G 9/1, <i>Inkuña</i> 1753-A

10. SMTA-PO AZ-8 T.M 1/1, Bolsa-faja 1040; PLM-3 Sup., *Inkuña* 2813 ;
PLM-3 T.18?, Taparrabo 2874
- 11.a. SMTA-PO PLM-3 Sup., *Inkuña* 2813
- 11.b. SMTA-PO S/R, *Inkuña* 948
- 12.a. SMTE AZ-79 T.G 9/1, *Inkuña* 1751-A
- 12.b. PO PLM-3 Sup., *Inkuña* 2813
- 13.a. SMTA-PO AZ-8 T.B 2/1, Bolsa-faja 225
- 13.b. SMTA-PO S/R, *Inkuña* 948

B.I.

- 14.a. PO AZ-8 T.N 2/2, *Inkuña* 321
- 14.b. MA-CHIR AZ-71 T.I 0/3, Bolsa-faja 2161
- 14.c. SMTA-PO AZ-8 T.LL2/2, *Chuspa* 22; AZ-8 T.LL2/2, Bolsa-faja ? 16
- 14.d. PO-GE AZ-8 T.M 4/3 *Inkuña* 216; PLM-3 T. 2 *Chuspa* 2862;
PLM-3 Sup. *Inkuña* 990; PLM-3 Sup. *Chuspa* 2817;
AZ-8 T.LL 2/2, Bolsa-faja ?16; AZ-8 T.LL 2/2, *Chuspa* 22;
AZ-8 T.M 1/1, Bolsa-faja 1040
- 14.e. PO-GE PLM-3 Sup., *Chuspa* 2817; PLM-3 T.9, *Inkuña* 2885
- 14.f. MA-CHIR-SMTE AZ-71 T.I 0/3, Bolsa-faja 2161; AZ-71 T.4, *Chuspa* 2196-C;
AZ-8 T.M 7/1, *Inkuña* 333
- 14.g. GE-INCA PLM-3 T.14, *Inkuña* 2882
- 14.h. SMTA-PO AZ-71 T. J 0/1, Bolsa-faja 4272-C
- 14.i. SMTA-PO AZ-71 T. J 0/1, Bolsa-faja 4272-C
- 14.j. PO AZ-8 T. C'24/S1, *Inkuña* 542
- 14.k. MA-CHIR AZ-105 T.5, *Chuspa* 3799-C
- 14.l. CA AZ-3 Sup.85, *Chuspa* 1723-A
- 14.m. CA AZ-75 Trinchera, Bolsa-faja 4424-A
- 15.a. SMTE AZ-79 T.G 9/1, *Chuspa* 1753-C
- 15.b. SMTA-PO AZ-71 T. J 0/1, Bolsa-faja 4272-C
- 15.c. CA AZ-75 Trinchera, Bolsa-faja 4424-A
- 15.d. MA-CHIR. AZ-71 Sup., *Chuspa* 3650
- 15.e. MA-CHIR. AZ-71 Sup., *Chuspa* 3650
- 15.f. SMTA-PO AZ-8 T.M 4/6 *Inkuña* 1419-I; AZ-8 T.B 2/1, *Inkuña* 227;
AZ-8 Sup., Bolsa -faja 2090-B; AZ-8 T.Ñ 2/1 *Unku* 429;
AZ-8 T.T 2/1, *Chuspa* 191; AZ-8 T, M 4/1, *Inkuña* 1452;
AZ-8 T.M 4/6, *Chuspa* 1419-E
- 15.g. SMTA-PO AZ-8 T.Ñ 2/1, *Unku* 429; PLM-3 T. 2, *Chuspa* 2862
- 15.h. SMTA-PO AZ-8 Sup., *Chuspa* 1704
- 15.i. SMTA-PO PLM-3 T. 2, *Chuspa* 2837-A; PLM-3 T.9, *Inkuña* 2885;
AZ-8 Sup., *Chuspa* 1704; AZ-8 T.M 4/6 *Chuspa* 1419E;
AZ-8 T.M 4/6, *Inkuña* 1419-I; AZ-8 T.M 4/4, *Chuspa* 411;
AZ-8 T.M 4/1, *Inkuña* 1452; AZ-8 T.M 2/2, *Chuspa* 790
- 15.j. SMTA-PO AZ-8 T.M 4/6, *Chuspa* 1419-E; AZ-8 T.M 4/1, *Inkuña* 1452;
AZ-8 Sup., *Inkuña* 1711- A
- 15.k. SMTA-PO AZ-8 Sup., *Inkuña* 1711- A; AZ-8 T.M 4/6 *Chuspa* 1419-E
- 16.a. MA-CHIR. AZ-71 Sup., *Chuspa* 3650
- 16.b. SMTA-PO PLM-3 T.2, *Chuspa* 2837-A; PLM-3 T.4, *Chuspa* 2864;
AZ-8 T.LL 2/2, Bolsa-faja? 16; AZ-8 T.LL 2/2 *Chuspa* 22;
AZ-8 Sup., *Chuspa* 966; CHLL-1 T.2, *Chuspa* 619
- 16.c. CA AZ-3 Sup.85, *Chuspa* 1723-A

16.d.	CA	AZ-3 Sup.85, <i>Chuspa</i> 1723-A; AZ-75, Trinch. Bolsa-4424
16.e.	PO	PLM-3 T.4, <i>Chuspa</i> 2864; PLM-3 T.2, <i>Chuspa</i> 2837-A
16.f.	PO	AZ-8 Sup. <i>Inkuña</i> 965
16.g.	PO	AZ-8 T.N2/2, <i>Inkuña</i> 321
16.h.	GE	AZ-8 T.P 1/1, Bolsa-faja 1479
16.i.	GE	AZ-8 T.P 1/1, Bolsa-faja 1479
16.j.	INCA	CHLL-1 T.1, <i>Chuspa</i> 2078
16.k.	INCA	CHLL-1 T.1, <i>Chuspa</i> 2078
16.l.	INCA	CHLL-1 T.1, <i>Chuspa</i> 2078
17.a.	SMTA	AZ-8 T.N 2/5, <i>Inkuña</i> 5125
17.b.	SMTA-PO	AZ-8 T.M 1/1, Bolsa-faja 1040
17.c.	SMTA-PO	AZ-8 T.P 1/1, <i>Chuspa</i> 1495-A; AZ-8 Sup., <i>Chuspa</i> 966; AZ-8 T. N 2/4, <i>Inkuña</i> 499; AZ-8 T. N 2/4, <i>Inkuña</i> 498; AZ-8 T.M 2/2, <i>Inkuña</i> 792-A
17.d.	SMTA-PO	AZ-8 T.K 1/3, <i>Inkuña</i> 1535-A; PLM-3 Sup., <i>Chuspa</i> 4079
17.e.	SMTA-PO	AZ-8 T.B 2/1, Bolsa-faja 225; AZ-8 T.B 2/1, Bolsa-faja 229; PLM-3 T.2, <i>Chuspa</i> 2861; AZ-8 T.M 2/2, <i>Inkuña</i> 792-A
17.f.	SMTA-PO	PLM-3 Sup., <i>Chuspa</i> 4079
18.a.	MA-CHIR-SMTE	AZ-13 Sup., <i>Inkuña</i> 1734
18.b.	MA-CHIR-SMTE	AZ-13 Sup., <i>Inkuña</i> 1734
18.1.a.	SMTE	AZ-79 T.G 9/1, <i>Inkuña</i> 1751-A
18.1.b.	SMTE	AZ-79 T.G 9/1, <i>Inkuña</i> 1753-A
18.1.c.	POR DEFINIR	PLM-4 Sup., Bolsa-faja 4739
18.1.d.	POR DEFINIR	PLM-4 Sup., Bolsa-faja 4739
18.1.e.	POR DEFINIR	PLM-4 Sup., Bolsa-faja 4739

B.II.

19.a.	PO	AZ-8 Sup., Bolsa-faja 968
19.b.	PO	AZ-8 Sup., <i>Inkuña</i> 962; AZ-8 T.M 2/2, Bolsa-faja 792-C
19.1.	PO	AZ-8 T.P 1/1, <i>Inkuña</i> 1495-B
20.a.	SMTA-PO	AZ-8 Sup., <i>Chuspa</i> 1705; PLM-3 Sup., <i>Inkuña</i> 2823; LLU-22 T.3, <i>Chuspa</i> 2048-A
20.b.	SMTA-PO	PLM-3 T.2, <i>Chuspa</i> 2862; AZ-8 Sup., <i>Chuspa</i> 961 AZ-8 T.M 4/3, <i>Inkuña</i> 216; AZ-8 S/R <i>Inkuña</i> S/Nº; S/R, <i>Inkuña</i> 1034
20.c.	SMTA-PO	AZ-8 Sup., <i>Inkuña</i> 965
21.	GE	AZ-8 T.P 1/1, Bolsa-faja 1479

B.III.

22.a.	MA-CHIR	AZ-71 T.I 0/3, Bolsa-faja 2161
22.b.	SMTE	AZ-71 T.4, <i>Chuspa</i> 2196-B
22.c.	MA-CHIR	AZ-8 Sup., <i>Chuspa</i> 3649
22.d.	MA-CHIR	AZ-8 Sup., <i>Chuspa</i> 3649
23.a.	SMTA-PO	AZ-8 T. N 2/4, <i>Inkuña</i> 499; AZ-8 T. N 2/4, <i>Inkuña</i> 498; AZ-8 T.B 2/1, <i>Chuspa</i> 226; AZ-8 T. N 2/4, <i>Inkuña</i> 501; PLM-3 Sup., <i>Inkuña</i> 2813
23.b.	SMTA	AZ-8 T.P 1/1, <i>Chuspa</i> 1495-A; PLM-3 T.2, <i>Chuspa</i> 2861
23.c.	SMTA	AZ-8 Sup., <i>Chuspa</i> 961; AZ-8 T.M 2/2, <i>Chuspa</i> 790

NOTAS

¹ Este estudio, basado en el material textil de la colección "Manuel Blanco Encalada", Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, es resultado del Proyecto de investigación N° 1930202, financiado por FONDECYT "Cronología y secuencia de dos cementerios claves del valle de Azapa, Arica: Períodos Medio y Desarrollos Regionales".

² Los dibujos fueron realizados por Paulina Chávez.

LOS GORROS DE 4
PUNTAS DE LA
COLECCION
ARQUEOLOGICA
MANUEL BLANCO
ENCALADA:
TIPOLOGIA Y
SECUENCIA PARA EL
VALLE DE AZAPA,
ARICA ¹

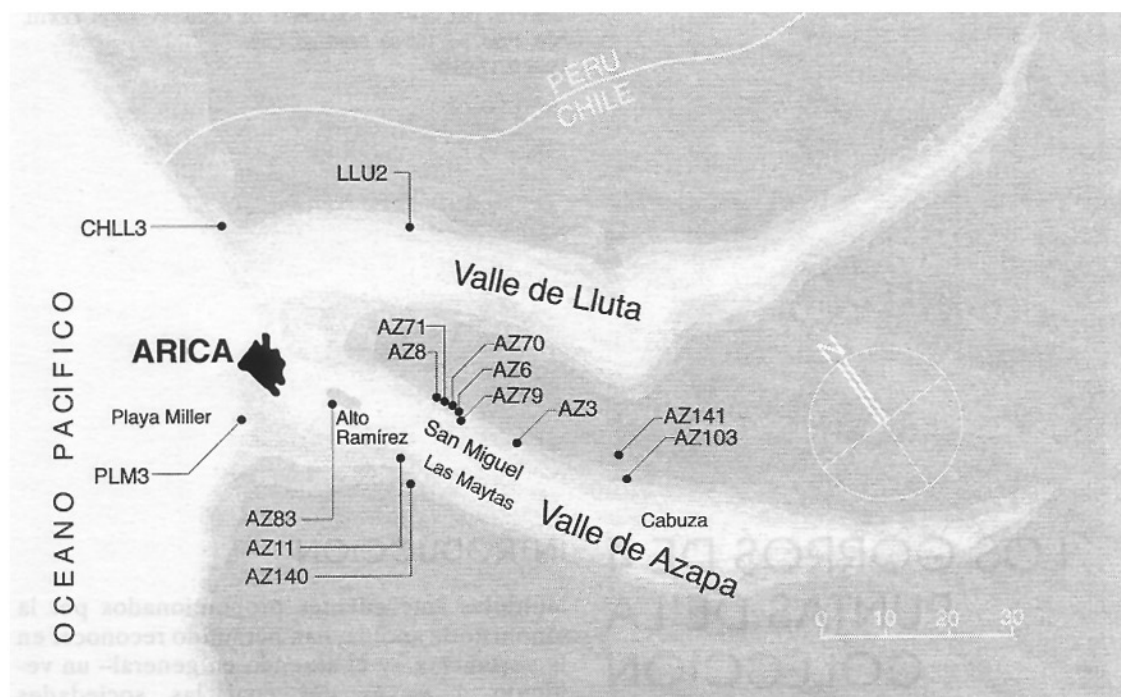
**Carole Sinclair A.*

INTRODUCCION

Múltiples antecedentes proporcionados por la etnohistoria andina, han permitido reconocer en la vestimenta –y el atuendo en general– un vehículo a través del cual las sociedades prehispánicas buscaron expresar sus diferencias, tanto en su interior, como en relación con otras. Desde esta perspectiva, un elemento importante del atuendo andino es el tocado cefálico, que además de ubicarse en el punto más visible del cuerpo humano, viene a ser un soporte de significación que de alguna manera señala y destaca al individuo o a la población que lo porta. En este sentido, gorros, turbantes y cintillos, son manifestaciones sensibles que expresan diferentes aspectos del mundo político, social y religioso de estas sociedades, como signos de identidad y de prestigio, entre otros valores culturales posibles. La variedad de tocados prehispánicos es enorme, como las tradiciones culturales que los sustentan, puesto que en su estructura formal se combinan diferentes atributos de manufactura, materias primas, formas, colores y diseños. Estos atributos junto a las diversas funciones y los probables significados de estos objetos –dado por el contexto de uso y sus asociaciones culturales–, conforman un sistema de comunicación visual sujeto a reglas y relaciones que sería posible describir a través de diversas metodologías y categorías de análisis.

Estos antecedentes nos motivaron a desarrollar un ejercicio clasificatorio, concretamente una **tipología**, con un conjunto particular de tocados prehispánicos muy bien acotados en el tiempo y en el espacio: los **gorros de 4 puntas**. El

* Arqueóloga. Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile.



Mapa del área de estudio y sus principales sitios arqueológicos.

análisis permitió proponer una tipología para esta clase de gorros y su puesta en secuencia dentro del marco cronológico-cultural de la región a la que este conjunto pertenece.

Sin duda, el gorro de 4 puntas ha sido considerado, desde diferentes perspectivas, como una prenda textil emblemática del conjunto de atuendos altamente icónicos que visten ciertos personajes pertenecientes a las culturas Wari y Tiwanaku, dos estados andinos muy relacionados entre sí, que se desarrollaron durante el Horizonte Medio en los Andes Centrales y Centro-Sur, respectivamente. Es posible que estos gorros fueran parte de la vestimenta de dignatarios o individuos investidos de autoridad política, ceremonial o bélica. Así lo sugiere la evidencia arqueológica material que se les asocia y su prolífica representación en la iconografía de la cerámica, de los textiles y las esculturas muebles e inmuebles de estas dos sociedades. Las imágenes los muestran en personajes ataviados con túnicas complejamente decoradas, quienes portan en sus manos cetros, instrumentos musicales o armas.

Por otra parte, el gorro de 4 puntas es un registro conspicuo en los contextos funerarios de los cementerios prehispánicos de la subárea de Valles

Occidentales de Centro-Sur Andino, y en especial de la región de Arica. Este tocado que aparece inicialmente en el Período Medio del valle de Azapa en contextos Cabuza y Maytas/Chiribaya, ha sido considerado diagnóstico de las influencias o la ocupación efectiva que el estado altiplánico de Tiwanaku ejerció en esta parte del territorio. Posteriormente, durante el Período Intermedio Tardío el uso de este gorro, con algunas variaciones, persistió entre las poblaciones locales portadoras de cerámica San Miguel, Pocoma y Gentilar.

Siendo esta pieza textil culturalmente diagnóstica y acotada en el tiempo y en el espacio, resulta un artefacto apropiado para realizar con él una tipología. El universo analizado comprende una muestra bastante representativa de la variabilidad de los gorros de 4 puntas en la región. El conjunto forma parte de la colección arqueológica Manuel Blanco Encalada (CMBE) de Arica, actualmente depositada en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago. Dicha colección la constituyen diversos objetos arqueológicos (cerámica, textiles, cestería, madera, etc.) provenientes de distintos sitios funerarios del valle de Azapa, con relevantes asociaciones culturales y dataciones absolutas.

En general, la clasificación tipológica se realizó en torno a criterios de forma y decoración. Para su elaboración se tomó como base una tipología previa de gorros de 4 puntas pertenecientes a las colecciones del Museo de San Miguel de Azapa, propuesta hace algunos años atrás por J. Chacama (1989 Ms). Se modificaron algunos de los atributos clasificatorios aplicados por el autor y se enfatizó en otros, como la forma de los gorros y calidad del tejido. El resultado de nuestro trabajo confirmó la presencia en el conjunto de la colección MBE de tres de los seis tipos distinguidos originalmente por Chacama, se eliminó uno y se modificaron otros dos. Posteriormente, cruzando la información cultural asociada a los ejemplares de los tipos formulados con los fechados absolutos y relativos disponibles, se puso en secuencia la tipología, la que se extendería en el valle de Azapa desde *circa* 800 al 1400 d.C.

LOS GORROS DE 4 PUNTAS DE LA COLECCIÓN MANUEL BLANCO ENCALADA

La muestra la componen 14 ejemplares que provienen de sitios funerarios del curso bajo y medio del valle de Azapa (ver mapa). La mayoría de ellos pertenecen a contextos no disturbados con componentes culturales Cabuza, Tiwanaku, Azapa/Charcollo y Maytas/Chiribaya del Período Medio, y de las fases cerámicas San Miguel A y B, Pocoma y Gentilar del Período Intermedio Tardío.² Tres gorros están en asociación directa a dataciones absolutas por termoluminiscencia (TL) y/o radio carbón 14 (RC14), y los restantes han sido fechados por asociación contextual (Espouey et al. 1997 a y b, 1996 Ms.).

El gorro de 4 puntas es una estructura textil de un solo elemento, tejido tipo red, y realizado con nudos de "doble enlace simétrico" (Bravo 1987) o *cowhitch* (Emery 1966) (Fig.1). La forma general comprende un cuerpo más o menos cúbico, con una cubierta superior cuadrada y cuatro apéndices verticales que sobresalen en las cuatro esquinas de la unión del cuerpo y la cubierta (Fig.2). El tocado se confecciona de una sola vez, a partir de la cubierta, a diferencia de sus homónimos Wari, que han sido realizados por paneles y luego cosidos (Rowe 1984, Frame 1991). La técnica de manufactura es la misma en todos los gorros. Se inicia desde el centro de la cubierta, a partir de un anillo sobre el cual se realiza la primera vuelta de nudos y en sentido

espiral se avanza hasta alcanzar la forma cuadrada mediante aumentos continuos en las cuatro diagonales; se sigue el cuerpo del gorro con aumentos distanciados dependiendo de la forma deseada, en sentido espiral (si es con hilos de un color) o por secciones (de acuerdo al cambio de color de un diseño particular); una última corrida de nudos en el borde inferior del gorro hace las veces de remate. Finalmente, los apéndices o "puntas" se realizan a partir del cuerpo, en forma independiente como prolongaciones plásticas (Bravo op.cit.).

La decoración en los gorros se logra de dos modos: por efecto de color y de forma. En el primero, que se caracteriza por la policromía de 7 a 9 colores, se usan hilos de distinto color para realizar los diseños, los que se anudan simultá-

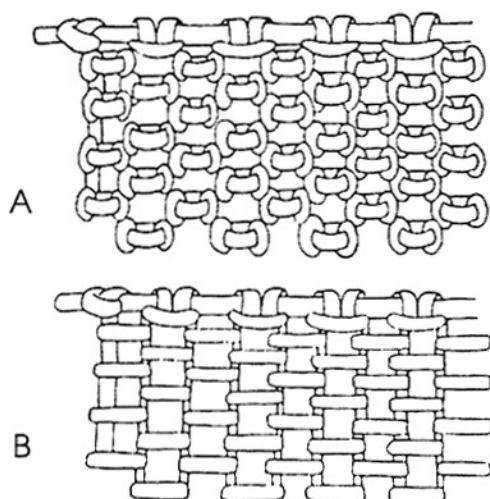


Figura 1. Anverso (a) y reverso (b) del tejido de nudo (según Bravo 1987).

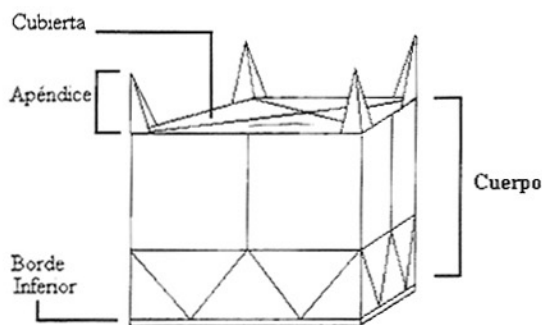


Figura 2. Forma del gorro de cuatro puntas, con sus partes principales.

neamente o por separado (por motivos o por hilos de color) (Fig.3). En el segundo modo, donde la monocromía y la bicromía es la norma, la decoración se logra por relieve, combinando intencionalmente los nudos de doble enlace en su versión “derecha” o “revés” (Fig.4). Aunque el color es predominante en el primer tipo de decoración, en algunos casos ésta va combinada con un relieve de líneas verticales; este rasgo será distintivo de una de las variedades de gorro policromo.

Hay una clase de gorro que combina varias de estas características, pero su manufactura lo hace diferente. Esta variedad comprende el Tipo IV (con “diseño central”) de Chacama (op.cit.) que está ausente en nuestro universo, pero vale la pena detenerse en él pues es parte de la variabilidad que el conjunto posee. El Tipo IV (Fig. 5) comparte ciertos rasgos con uno de los identificados en la muestra de la colección MBE, tales como forma alta y rectangular, apéndices apenas insinuados y bicromo, pero la técnica de manufactura es distinta. En éste el anudado de doble enlace es siempre en sentido “revés” (superficie visible del gorro), y al parecer se realiza perpendicular a la cubierta en hileras horizontales de ida y vuelta, manteniendo sin alterar la faz del nudo, como en el tejido a palillo.

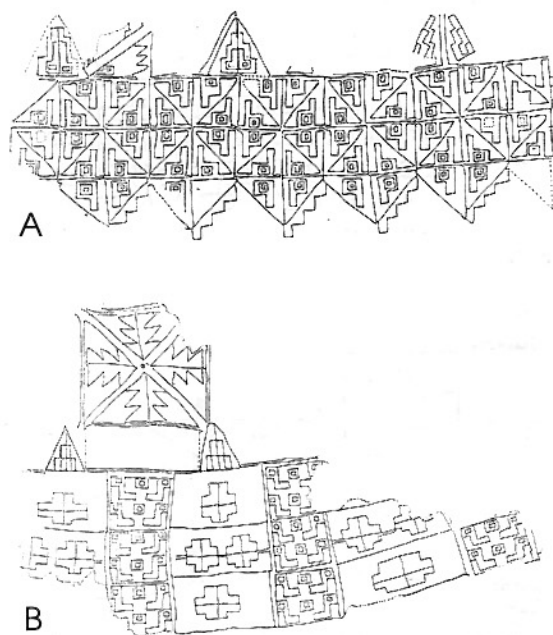


Figura 3. Decoración por color. (a) Policromo Geométrico, I.1 (Pieza N°1, Col. MBE); (b) Policromo Figurativo, I.2 (Pieza N°2 Col. MBE).

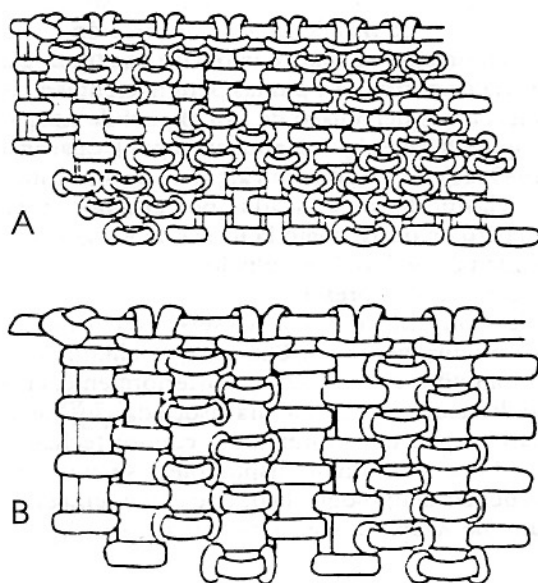


Figura 4. Decoración por forma. (a) relieve en zig zag; (b) relieve de líneas verticales (según Bravo 1987).



Figura 5. Tipo con Diseño Central, IV (AZ 140, Col. Museo San Miguel de Azapa).

CLASIFICACION Y TIPOLOGIA

La clasificación se realizó siguiendo la tipología preliminar propuesta por Chacama, pero estableciendo algunas modificaciones en la elección de los atributos considerados. Esto derivó, entre otras cosas, en la formulación de tipos nuevos. Las modificaciones se hicieron tomando en cuenta la forma del gorro y la calidad del tejido, puesto que a nuestro juicio son las que presentan mayor variabilidad. Tomando en consideración tanto la muestra total de la Colección MBE como piezas de otras proveniencias, la técnica de manufactura y la decoración poco se alteran.

A partir de la ya clásica división entre gorros policromos, bicromos y monocromos (Ulloa 1981), se agregaron las categorías de forma y tamaño, permitiendo definir 6 tipos: Policromo

(Tipo I.1 y I.2), Bicromo (Tipo II.1, II.2, II.3) y Monocromo (Tipo III). Al comparar esta clasificación con la de Chacama, resulta que los tipos Policromos y Monocromo se mantienen sin cambios y, en el Bicromo se suprime la diferencia que el autor establece entre Altos y Bajos, agregándose los atributos de forma Normal, Rectangular y Trapezoidal, para indicar cada uno un subtipo. Por último, el Tipo IV (con Diseño Central) no está presente en el conjunto estudiado.³

Al analizar la colección, se tomó en consideración el universo de Chacama (alrededor de 28 gorros), a través de sus descripciones y fotografías, de manera de cotejar la propia. En la descripción de los Tipos se incorpora este aspecto en el acápite "Comentarios". De todos modos, es necesario completar esta información para establecer una proposición más definitiva.

Cuadro 1: síntesis de la colección

GORROS DE 4 PUNTAS DE LA COLECCION MANUEL BLANCO ENCALADA

N(*)	NºInventario	Sitio	Tumba	Asociación Cultural	Tipo
01.	0947	AZ103	T2	Azapa/Charcollo	I.1
02.	0977	AZ103	T1	Tiwanaku V	I.2
03.	4275	AZ71	IO/2	Maytas/Chiribaya	II.2
04.	1320	AZ03	DJ14	Cabuza-Azapa/Charcollo	II.1
05.	2873	PLM03	T18/21	San Miguel B-Pocoma	III
06.	0957	CHLL3	T2/17	San Miguel B	II.3
07.	0862	AZ08	N2/1	San Miguel-Pocoma-Gentilar	II.3
08.	1589	AZ08	LL1'/1	San Miguel B	II.3
09.	0139	AZ08	M2/1	Maitas/Chiribaya-San Miguel	II.3
10.	0185	AZ08	T2'/1	San Miguel B	III
11.	2160	AZ71	IO/3	Maytas/Chiribaya	II.2
12.	1571C	AZ08	M4/2	San Miguel B	II.3
13.	0459	AZ08	Ñ3/1	San Miguel B	II.3
14.	0703B	AZ08	M3/4	San Miguel B	II.3

(*) Esta numeración identificará las piezas en adelante.



Figura 6. Policromo Geométrico, I.1 (AZ01, Col. Museo San Miguel de Azapa).



Figura 7. Policromo Figurativo, I.2 (AZ141/T16, Col. Museo San Miguel de Azapa).

DESCRIPCION DE LA TIPOLOGIA

Tipo I.1: Policromo geométrico (Fig. 6)

Forma y tamaño: Normal cuadrado, ($h=a=b$)⁴, no hay mayor diferencia entre altura, ancho de cubierta y diámetro basal del gorro, semejando un volumen cúbico, de perímetro y plano vertical cuadrado y con apéndices altos. El tamaño varía entre 10 y 12 cm de altura, 8 y 10 cm ancho de la cubierta, 11 a 12 cm diámetro basal, y 4 cm alto apéndices. El anudado es apretado con hilados finos (1 a 1,5 mm de grosor) y la decoración del cuerpo, cubierta y apéndices está logrado por efecto de color.

Decoración: Geométrica, comparten varios motivos las piezas del Tipo (6 casos, 1 de CMBE). Destaca una concepción cuadriculizada del espacio y de simetría espejada, a partir de triángulos rectángulos y oposición de colores. Se establecen en el cuerpo módulos cuadripartitos con escalerados internos opuestos por una diagonal y por color, y una banda en el tercio inferior del gorro en zig zag con escalerados que encierran módulos triangulares. La cubierta presenta variaciones en la decoración, aunque siempre a partir de módulos triangulares que se forman por diagonales que dividen un espacio cuadrado: triángulos escalerados con cuadrados concéntricos o sólo pequeños cuadrados concéntricos salpicados en cada triángulo, sobre un plano de color (ver Fig. 3a). Los diseños son de alta policromía,

destacando el café oscuro, café claro, crema, rojo oscuro y luminoso, ocre anaranjado y azulino.

Pieza: N°1

Asociación cultural: La única pieza pertenece a un contexto no disturbado, puesto sobre la cabeza de un infante enfardado con amarras de lana sin torcer. El ajuar incluye una cuchara y cestos, cerámica Azapa-Charcollo Temprano (fechada por TL en 850 ± 90 d.C.) y una camisa de tipo semi trapezoidal comúnmente asociada a contextos con cerámica Cabuza y Azapa/Charcollo (C. Agüero, Com.Pers. 1995).

Comentario: El Tipo se comporta homogéneamente. La pieza se adscribe bien al Tipo I.1 de Chacama. Se une a otros 5 ejemplares similares provenientes de los sitios AZ01 (prácticamente igual al nuestro), AZ71 y AZ83, asociados a componentes cerámicos Tiwanaku V -Expansivo o Azapa/Charcollo. Destaca en estos contextos la ausencia del componente cerámico Cabuza.

Tipo I. 2: Policromo Figurativo (Fig. 7)

Forma y tamaño: Normal trapezoidal, de proporciones similares al Tipo I.1. El diámetro basal es algo mayor, tendiendo a un volumen más bien piramidal ($h = (a = / > b)$). El perímetro es cuadrado, con cuatro caras bien definidas y presenta apéndices altos de 4 cm. Hilados bastante finos, anudado denso y con efecto de relieve lineal.

Decoración: El Tipo se diferencia del anterior en diseño y colores (3 casos, 1 de CMBE). Desplegando el diseño, éste se descompone en tres bandas anchas horizontales perimetrales, interrumpidas por 4 franjas verticales, al centro de cada cara; las horizontales inscriben elementos cruciformes bipartidos por color, o a veces, la banda intermedia es en zig/zag delineada en blanco con ganchos interiores. Las franjas verticales se forman por tres módulos cuadrados con motivos figurativos inscritos (antropomorfos en nuestro caso). La cubierta, en cambio, presenta el mismo diseño del Tipo I.1, cuadripartito de triángulos escalonados opuestos por color, con cuadrados concéntricos inscritos ("ojo") (ver Fig. 3a). Los colores predominantes son el rojo y azul verdoso, luego le siguen el café, café oscuro, blanco y naranja cafésoso.

Pieza: N° 2

Asociación cultural: La pieza proviene de un contexto funerario disturbado, con dos ocupaciones Tiwanaku. El gorro pertenece al ajuar del entierro de un párvulo (primera ocupación, T1a), el que comprende, además, cerámica Tiwanaku V - Expansivo (fecha TL: 885 \pm 120 d.C.). El resto del ajuar aparece mezclado con el relleno de una segunda ocupación o sepultura (T1b), con cerámica Tiwanaku VI (fecha TL: 870 \pm 90 d.C.), cerámica Azapa/Charcollo, asociada a una túnica con bordado anillado cruzado en el refuerzo del cuello y uniones laterales. Por razones estilísticas y contextuales se corrige esta última fecha sumándole dos sigmas, quedando más o menos en el 1000 d.C. (Espouey et al. 1994).

Comentario: Comprende un Tipo homogéneo. La pieza de la colección se adscribe bien al Tipo I.2 de Chacama (op.cit.). Podrían adscribirse al Tipo dos ejemplares provenientes de AZ141 (colección Museo de Azapa) y una pieza del valle de Azapa sin proveniencia exacta (colección Museo Chileno de Arte Precolombino, N°2575). A diferencia del anterior, este Tipo se asocia sólo a componentes Tiwanaku V, estando ausentes la cerámica Cabuza y Azapa/Charcollo. Debe destacarse que AZ141, es un sitio adyacente y muy parecido a AZ103 en cuanto a sus asociaciones culturales. Al parecer, visto a través de estos artefactos, habría una relación significativa entre ambos sitios que habría que indagar a futuro.

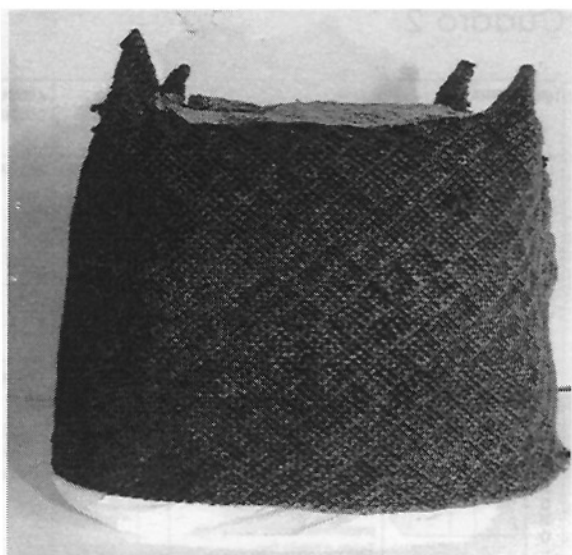



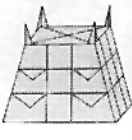
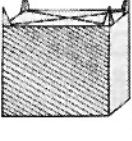

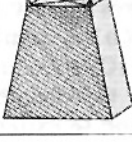
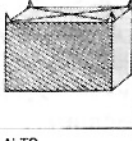

Figura 8. Bicromo Normal, II.1 (Pieza N°4, Col. MBE).

Tipo II. 1 : Bicromo Normal (Fig. 8)

Forma y tamaño: Normal cuadrado, similar al Tipo I {h=(a=b)}. Tanto su plano vertical como el perímetro es cuadrado. Los apéndices son medios (2,5 cm), su tejido es apretado y con hilados finos. Se ejecuta en tres colores, generalmente rojo para la cubierta, café para el cuerpo y azul para el borde inferior.

Decoración: Logrado por efecto de forma o textura, es decir por relieve al combinar nudos de doble enlace en su versión "revés y derecho". Predomina en el cuerpo el diseño de rombos simples continuos (3 casos, 1 de CMBE); en el cuerpo aparece ocasionalmente el "elemento vertical" (Ref. Chacama op.cit.) que se extiende desde los apéndices hasta el borde inferior, compuesto de 2 a 3 líneas paralelas que dividen el contorno del gorro en cuatro paneles o caras (este elemento es más común en el tipo Monocromo Bajo); ocurre también el diseño de zig zag verticales continuos, aunque es poco representativo (1 caso). La cubierta, siempre de un color, presenta un diseño en relieve de 'X' concéntrica o cuadripartito de triángulos, de tipo estructural ya que está determinado por los aumentos regulares en las dos diagonales de la cubierta cuadrada. Este diseño estructural de la cubierta se repite en las otras variedades del tipo Bicromo y en el tipo Monocromo.

Cuadro 2

TIPO	FORMA	DISEÑO	Nº	SITIO	ASOCIACION CULTURAL	DATAION (Espouys et. al.)	PIEZAS (Chacama)	ASOCIACION CULTURAL	DISEÑO (detalle)
I.1 POLICROMO	NORMAL CUADRADO		1.	AZ103-T2	Azapa/Charcoillo	850 +/- 90 d.C. (TL - contexto)	AZ83	Alto Ramírez III /Tiwanaku	Geométrico; escalonados, campos rectangulares y triangulares, simétricos opuestos por color.
							AZ01	Loreto Viejo (?)	
							AZ71	Loreto Viejo (?)	
I.2 POLICROMO	NORMAL TRAPEZOIDAL		2.	AZ103-T1	Tiwanaku V	885 +/- 120 d.C. (TL) (contexto)	AZ141/T33	Loreto Viejo (?)	Bandas horizontales y franja Z/Z al centro del cuerpo, intersectadas por franja verticales con antropomorfos. Predomina color azul y rojo.
					Azapa/Charcoillo -Tiwanaku VI (2ª ocupación)	870 +/- 90 d.C. (2ª ocupación)	AZ141/T10	Loreto Viejo (?)	
II.1 BICROMO	NORMAL CUADRADO		4.	AZ03/DJ14	Cabuza y Azapa/Charcoillo	890 +/- 100 d.C. (TL) (correlación contexto similar)	AZ08/T102	Cabuza	-Relieve rombos y elemento vertical. (Tipo II.2).
							AZ06/T5	Cabuza	-Relieve de rombos? (Tipo II.2).
							AZ71/T99	Cabuza	-Relieve Z/Z vertical (Tipo II.2).
II.2 BICROMO	ALTO RECTANGULAR		3.	AZ71-IO/2	Maytas/Chiribaya	760 a 1157 d.C. (contexto disturbado; fechado por asociación cerámica)	AZ06/T 59	Maytas	-Relieve Z/Z horizontal (Tipo II.2).
			11.	AZ71-IO/3	Maytas/Chiribaya		AZ140 (?)	Maytas y Cabuza (?)	-Relieve Z/Z horizontal (Tipo II.2).
							AZ140/T28	Maytas	-Relieve rombos concéntricos.
							AZ11	Maytas	-Relieve rombos concéntricos.
II.3 BICROMO	ALTO TRAPEZOIDAL		6.	CHLL3-T2	S.Miguel Clásico	1000 +/- 70 d.C.	No se consignar piezas	---	---
			7.	AZ08-N2/1	S.Miguel/Pocoma y Gentilar				
			8.	AZ08-LL1/1	S.Miguel Clásico				
			9.	AZ08-M2/1	Maytas/S.Miguel				
			12.	AZ08-M4/2	S.Miguel Clásico				
			13.	AZ08-N3/1	S.Miguel Clásico				
			14.	AZ08-M3/4	S.Miguel Clásico				
III. MONOCROMO	BAJO RECTANGULAR		5.	PLM3-T18/21	Gentilar (?) (costero)	1300 d.C. (fecha relativa)	LLU02	Desarrollo Local/ Inka.	-Relieve c/n elementos horizontales (Tipo III).
			10.	AZ08-T2/1	S.Miguel Tardío/ Pocoma/Gentilar	1235 +/- 75 d.C. (TL) (discordante temprana)	PLM3 - T42	Desarrollo Local (?)	-Relieve rombos y elemento vertical (Tipo III).
IV. DISEÑO CENTRAL	ALTO RECTANGULAR		---	---	---	760 a 1157 d.C. (rango para Maytas/ Chiribaya)	AZ140	Maytas	-Diseño bicolor líneas Z/Z verticales y ganchos negro sobre rojo.
							AZ 140	Maytas	-Diseño bicolor de antropomorfo café oscuro sobre café. (sólo por forma se asemeja al TIPO II.2 ó Tipo II.1 de Chacama Ms.)

Pieza: N° 4

Asociación cultural: La pieza proviene de un rescate, no se conserva el fardo funerario ni su posición dentro de él. Parte del contexto corresponde a un *kero* Cabuza, cerámica Azapa/Charcollo y una faja trenzada plana, diferente a la tradición de fajas trenzadas en torzal (Sinclair 1997). Un *kero* Cabuza del mismo sitio y con un contexto similar, fue fechado en 890 ± 100 d.C., lo que podría datar relativamente el contexto al que pertenece el gorro y por extensión al Tipo.

Comentario: Este Tipo es nuevo y se segregó del Bicromo Bajo (II.2) de Chacama (op.cit.), eliminado en esta clasificación. Su forma, la fineza de su ejecución e hilados y la asociación cultural común, lo acercan más al tipo Policromo que a los Bicromos Altos. De manera preliminar, porque faltan detalles descriptivos, se han adscrito a este conjunto dos piezas provenientes, uno de AZ6 (tumba 5) (Focacci 1993), y otro de la tumba 99 del sitio AZ71, ambos asociados sólo a cerámica Cabuza. Es interesante notar que estos gorros se relacionan con los policromos (asociados más directamente a materiales Tiwanaku), a través de algunos elementos formales, tales como la forma, proporciones, fineza en los hilados y ejecución. Algo similar ocurre con ciertas camisas e *inkuñas* asociadas a cerámica Cabuza, que presentan algunos atributos técnicos y decorativos Tiwanaku. Por otra parte, no hay evidencias de asociación directa en una misma tumba de cerámica Cabuza y Tiwanaku, en cambio, Azapa/Charcollo actúa como "puente" entre ambas (Uribe 1995). Al parecer, la relación entre estas entidades no es tan obvia, sino que se establece a otros niveles, probablemente reflejado en las circunstancias antes mencionadas.

Tipo II. 2 : Bicromo Alto Rectangular (Fig. 9)

Forma y tamaño: Alto rectangular ($h > (a=b)$); su altura supera bastante el ancho de la cubierta y el ancho basal; éstos últimos tienden a ser parecidos: El volumen semeja un cilindro y su plano vertical es rectangular. El perímetro basal tiende a circular. Los apéndices apenas se insinúan (1 a 1,5 cm). El tamaño varía entre 17 y 18 cm de altura, de 5 a 7 cm el ancho de la cubierta y entre 8 a 10 cm el ancho basal. El anudado es denso y con hilados finos. Es común al Tipo el color rojo en la cubierta, azul en el cuerpo y rojo

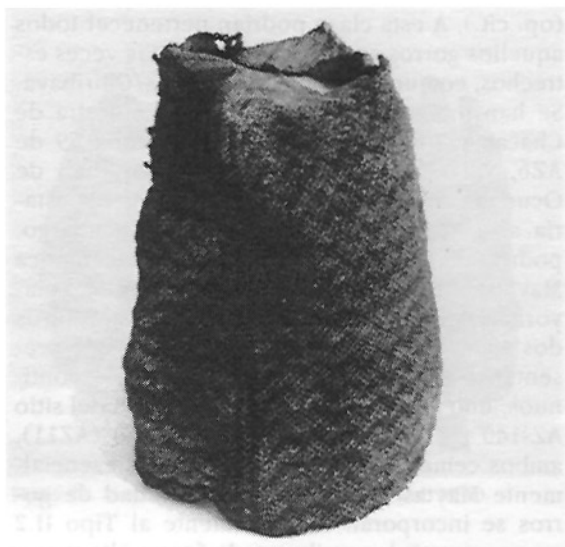


Figura 9. Bicromo Alto Rectangular, II.2 (AZ06/T151, N°12665, Col. Museo San Miguel de Azapa).

en el borde inferior; ocasionalmente, el café puede reemplazar al azul del cuerpo.

Diseño: Logrado por efecto de relieve, predominando las bandas en zig zag horizontales continuas. Por extensión, puesto que comparte forma, tamaño, tipo hilado y diseño general, se han agregado dos piezas que presentan diseños de zig zag y "elemento vertical" en las esquinas (2 casos en CMBE). Destaca entre ellas, una pieza de cuerpo café, cubierta y borde rojo, que además de presentar los zig zag y el "elemento vertical", está decorada por efecto de color hasta la mitad del cuerpo con un diseño de "T" invertida (franja ancha) en rojo, en las caras opuestas y unidas por una banda ecuatorial. El diseño de la cubierta es similar al del Tipo anterior.

Piezas: N° 3 y N° 11

Asociación cultural: La primera pieza proviene de un contexto disturbado, con elementos coloniales, pero asociado a cerámica Maytas/Chiribaya. La segunda está asociada también a cerámica Maytas/Chiribaya, a una bolsa-faja, camisa y manto, y a una cinta trenzada en torzal (Tipo 5), asignada a Maytas/Chiribaya (Sinclair op. cit.). Adscribimos cronológicamente el Tipo al rango de tiempo que tiene el componente cerámico Maytas/Chiribaya en el sitio AZ71.

Comentario: Este Tipo correspondería a una variedad del Tipo II.1 (Bicromo Alto) de Chacama

(op. cit.). A esta clase podrían pertenecer todos aquellos gorros azules, altos y algunas veces estrechos, comunes a contextos Maytas/Chiribaya. Se han integrado dos piezas de la muestra de Chacama, una proveniente de la tumba 59 de AZ6, y la otra del sitio AZ140 (San Juan de Ocuziza). Según el autor ésta última pieza estaría asociada a cerámica Cabuza, sin embargo, podría además estar relacionada con cerámica Maytas/Chiribaya, ya que el sitio presentaría mayoritariamente este componente.⁵ Existen otros dos ejemplares en el Museo de Azapa que presentan por diseño rombos concéntricos continuos, uno perteneciente a la tumba 128 del sitio AZ-140 y el otro del sitio San Lorenzo (AZ11), ambos cementerios con componentes esencialmente Maytas/Chiribaya; esta variedad de gorros se incorporan tentativamente al Tipo II.2 por compartir los atributos de forma alta y rectangular, colores y fineza de los hilados y de la manufactura.

Hipotéticamente, este tipo de gorro azul, alto, estrecho y de puntas pequeñas, podría ser el prototipo en uso de las poblaciones locales portadoras de cerámica Maytas/Chiribaya. La fineza de su ejecución, el hilado y su color es muy similar al de las fajas y cintas trenzadas en torzal de esta época.⁶

Tipo II. 3 : Bicromo Alto Trapezoidal (Fig.10)

Forma y tamaño: Alto trapezoidal ($h > (a > b)$), la altura es mayor que los anchos de cubierta y base del gorro y el diámetro basal de contorno circular es también mayor que el de la cubierta. Presenta apéndices bajos (1 a 1,5 cm). Su tamaño varía entre 15 a 17 cm de alto, 5 y 5,5 cm ancho de la cubierta y entre 12 a 15 cm de diámetro basal. El anudado es más bien suelto y con hilados regulares a gruesos (2 mm de diám.). Es común el uso del rojo para la cubierta y borde inferior, e hilado azul para el cuerpo.

Decoración: Relieve de zig zag horizontal continuo en la mayoría de los casos. Este es el Tipo que comprende más ejemplares (7, todos de la colección MBE). Se incluyó una pieza, que a pesar de ser monocroma (presenta hilado *molinés*, combinando 2 tonos de café), comparte con los otros ejemplares forma, diseño y calidad de tejido. Aunque escaso, el diseño de rombos simples también formaría parte del Tipo (sólo es una pieza y su asignación es dudosa por

encontrarse el gorro incompleto). Los rasgos más diagnósticos en el Tipo son la forma y la calidad del tejido (suelto y grueso), y la ausencia del motivo "elemento vertical", lo que le otorga su característica forma de cono truncado. Los colores son muy homogéneos, puesto que se repiten en ellos las mismas tonalidades de rojos y azules.

Piezas: N°s. 6, 7, 8, 9, 12, 13 y 14

Asociación cultural: En general, todos se asocian a contextos con cerámica San Miguel B (Clásico); del conjunto de gorros del sitio tipo San Miguel (AZ8), dos piezas se relacionan además a cerámica Pocoma, y otra, presenta asociación con componentes San Miguel, Pocoma y Gentilar. Los gorros pertenecen a ajueres funerarios bastante ricos y tan diversos y numerosos como parecidos entre sí (camisas, bolsas, utensilios textiles y agrícolas, numerosas cerámicas, cestería, calabazas, etc.). Una fecha TL de 1055 ± 50 d.C. y otra de RC14 calibrada (1140 ± 80 , 1158 (1223) 1278 d.C.) pertenecientes al contexto funerario de la pieza N°12, ubica el Tipo en el momento clásico de San Miguel. En esta clase de gorro se presenta por primera vez el aditamento plumario (N° 7) el cual está cosido al cuerpo y no en la cubierta, como es más frecuente en los posteriores gorros tipo fez del Período Tardío. Cabe destacar que esta pieza es la única asociada además a Gentilar. Por otra parte, a estos mismos contextos del Intermedio Tardío se asocia el Tipo 7 de fajas trenzadas en torzal (Sinclair op.cit.), que viene a ser la manifestación más

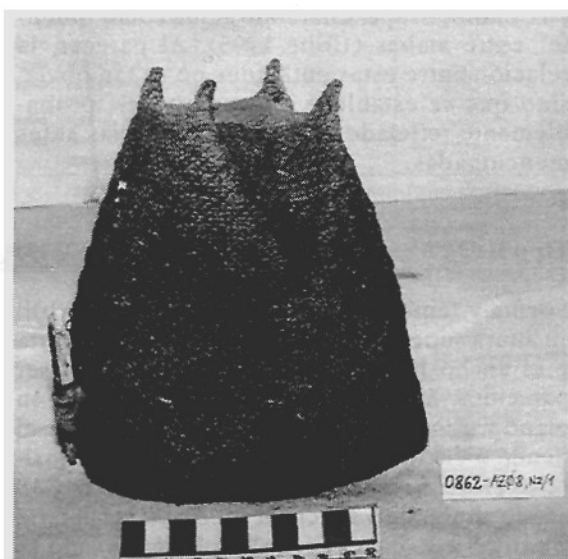


Figura 10. Bicromo Trapezoidal, II.3 (Pieza N°7, Col. MBE). Presenta aditamento de plumas.

tardía de esta tradición textil dentro de la secuencia cultural de Arica. El gorro N°9 proviene de una sepultura San Miguel, que incluye un jarro Maytas intrusivo fechado por TL en 1160 ±80 d.C., sugiriendo la contemporaneidad y asociación de este último con San Miguel en el sitio de AZ8 (Espouey et al. 1996 Ms.).

Comentario: Las piezas de esta clase corresponden a una variedad del tipo original Bicromo Alto (II.1) de Chacama. Es el más representativo en la tipología, numéricamente hablando y es muy homogéneo. Chacama analiza gorros provenientes de varios sitios del valle de Azapa y creemos que si hubiera encontrado piezas con las características de esta variedad, los habría segregado de los Altos Rectangulares (Tipo II.1 nuestro). La homogeneidad y regularidad en la muestra indica una particularidad manifiesta en el sitio de AZ8 que destacamos. Un análisis más fino de las tipologías artefactuales involucradas en los contextos de los gorros del sitio AZ8, permitiría avanzar hipótesis que den cuenta de las interrogantes que esta situación nos plantea.

Tipo III : Monocromo Bajo Rectangular (Fig. 11)

Forma y tamaño: Bajo rectangular ($h < (a=b)$), puesto que su altura es menor que el ancho de la cubierta y la base; los dos últimos anchos son iguales de manera que el plano vertical es rectangular. El volumen tiende a ser cúbico. Presenta claramente 4 caras (debido al tipo de diseño), de perímetro basal cuadrado. Las dimensiones son 9,5 a 11 cm de alto, 9 a 11 cm ancho cubierta y entre 12,5 y 13 cm ancho basal. Los apéndices son bajos (1,5 cm). El tejido es apretado, pero con hilados bastante gruesos. Aunque las piezas son por lo general monocromas café oscuro, presentan el típico delineado rojo en el borde inferior.

Decoración: El diseño es por efecto de relieve. De los ejemplares de la colección, uno presenta rombos simples con "elemento vertical" en los costados (2 a 3 líneas paralelas que separan el gorro en cuatro planos). En otras colecciones de Arica se han identificado gorros del tipo monocromo con diseños similares, indicando que el rombo sería el motivo más común. El segundo, lleva en los paneles frontales un diseño de varias líneas verticales paralelas intersectadas por algunas horizontales y "elemento vertical" en



Figura 11. Monocromo Bajo, III (Pieza N°10, Col. MBE).

los costados. Este último rasgo decorativo es común al Tipo y define la forma cúbica del gorro, más que en ninguna otra de las piezas. El diseño de la cubierta es similar a los tipos bicromos.

Piezas: N° 5 y N° 10

Asociación cultural: Los ejemplares se asocian, sin duda, a componentes cerámicos del Período Intermedio Tardío. La primera pieza pertenece a un contexto funerario costero, con balsas miniatras, arpones, algunos textiles burdos y cerámica Pocoma. La segunda, se asocia a un contexto de reocupación funeraria San Miguel Tardío-Pocoma-Gentilar fechado por TL en 1235 ±75 d.C. (levemente discordante y asignado hacia 1300 d.C.) (Espouey et al. 1996), con un ajuar numeroso compuesto de cestos, arco y flechas, herramientas agrícolas, calabazas, una camisa trapezoidal, cerámica San Miguel Tardío y Gentilar.

Comentario: Se incorporaron las piezas de la colección MBE sin ninguna dificultad dentro del Tipo III (Monocromo) original de Chacama, pero se especifica el atributo de "bajo rectangular" como su característica. Cabe recordar que existe otra pieza monocroma dentro de la colección MBE, que se ha incluido, por forma y diseño, dentro del Tipo II.3. Si la muestra aumenta y se cuenta con otros datos, podría abrirse un segunda variedad (Monocroma Alta), siempre y cuando responda a las otras características que lo definen.

Concordamos con Chacama en que este Tipo representa el momento final de la tradición de gorros en la secuencia de Arica, e incluso llegan-

do al momento de contacto Inka. Las piezas de la colección no están asociadas a contextos incaicos, sin embargo, Chacama presenta un gorro proveniente del sitio Lluta-2, prácticamente igual al nuestro, que sí está directamente relacionado a materiales incaicos con elementos de la cultura Arica. Por otra parte, aunque no hay evidencia en la Colección, es probable que el Tipo también incluya gorros en los que se ha incorporado el aditamento plumario en la cubierta o en el cuerpo. Esto lo sugiere el hallazgo de dos gorros de 4 puntas monocromos en Para (Tacna), sin contexto y publicados por Uhle (1922, Lám. XV), uno de los cuales presenta plumas en la cubierta y diseños de líneas verticales en relieve, en todo similar a nuestro ejemplar de Playa Miller-3.

SINTESIS Y CONCLUSIONES

Luego de analizar los contextos arqueológicos de los gorros en relación a los tipos identificados, podemos poner en secuencia la tipología, tomando como base el marco cronológico-cultural para los Periodos Medio e Intermedio Tardío en el valle de Azapa, propuesto por Espouey et al. (1997b, 1996 Ms.) (Cuadro 3). Afortunadamente, se cuenta con más de nueve fechados absolutos asociados directa o indirectamente a los gorros analizados en esta colección. De este modo, la secuencia acota con dataciones absolutas los Tipos identificados y viene a complementar el marco temporal planteado originalmente por J. Chacama. Como resultado, hubo algunos Tipos que se mantuvieron, otros se extendieron y modificaron, o simplemente estuvieron ausentes en esta muestra.

La secuencia propuesta tiene un carácter provisorio, ya que no es posible todavía desprenderse de las limitaciones que implica el análisis de un universo restringido. Se hace necesario cotejar esta colección con otras mayores, como la analizada por Chacama, de manera tal que la tipología y su puesta en secuencia puedan tener un valor predictivo. Por ahora, esta secuencia tipológica es una hipótesis de trabajo que debe desarrollarse necesariamente con más información.

Con todo, la tipología ha permitido identificar tentativamente un tipo de gorro de 4 puntas específico para cada componente cultural dentro del desarrollo del Periodo Medio e Intermedio



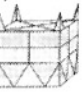



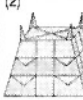
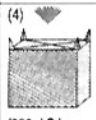












Tardío del valle de Azapa. Las dataciones absolutas asociadas son bastante contemporáneas entre sí, implicando la coexistencia en el uso de al menos, tres tipos de gorros durante el Periodo Medio. En síntesis, se podría decir que a poblaciones portadoras de cerámica Cabuza se asocia el Tipo Bicromo II.1, los Policromos I.1 y I.2 se asocian a componentes cerámicos Azapa-Charcollo y Tiwanaku V, respectivamente y el Tipo Bicromo II.2 como el Tipo Bicromo IV (ausente en la muestra), a poblaciones de la fase Maytas/Chiribaya. El Tipo Bicromo II.3 y Monocromo III estarían asociados a las fases cerámicas San Miguel/Pocoma y Gentilar del Periodo Intermedio Tardío.

Algunas consideraciones:

1. Los gorros policromos de la muestra se asocian más bien a poblaciones portadoras de cerámica Tiwanaku V - VI y a Azapa/Charcollo, y no así a Cabuza y provienen de sitios que presentan sólo componentes altiplánicos, a excepción de AZ-71. Las fechas acotan al Tipo en un rango temporal que va desde 800 al 1000 d.C. En otros cementerios, como AZ3 (Sobraya), la cerámica Azapa/Charcollo que aparece sola o con Tiwanaku o Cabuza, actuaría como "conector" entre estas dos entidades culturales, las que nunca están asociadas en contexto funerario (Espouey et al. 1994, 1997a y b; Uribe 1997).

Las dos variedades del Tipo Policromo son homogéneas y parecidas entre sí, entre otras cosas, por compartir algunos motivos decorativos y ciertos colores. Sin embargo, consideradas en conjunto, de acuerdo a su cantidad ⁷, asociaciones culturales y distribución espacial, estas dos clases policromas sí portan diferencias. El Tipo I.1 (Geométrico), además de ser el más popular en el valle de Azapa, su presencia se extendería más allá de los Valles Occidentales. Un sondeo bibliográfico preliminar permite asignar a esta variedad, gorros provenientes de la costa sur peruana, del altiplano boliviano (Frame 1991) y de Calama (Topater), en la subárea Circumpunena.⁸ Con respecto al Tipo I.2 (Figurativo), se encuentra más restringido a Arica, situación que Chacama ya había notado. La repetición de ciertos motivos prototípicos y los característicos azules y rojos de sus diseños, podrían estar señalando alguna clase de "identidad" en el valle de Azapa, entre las poblaciones altiplánicas que lo portan. Es probable que estas diferencias de-

Cuadro 3

TIPO	A. RAMÍREZ III TIWANAKU	CABUZA	TIWANAKU V TIWANAKU VI	AZAPA/ CHARCOLLO	MAYTAS/ CHIRIBAYA	SAN MIGUEL TEMPRANO SAN MIGUEL CLÁSICO	SAN MIGUEL POCOMA GENTILAR	GENTILAR	INKA
POLICROMO	I.1 (Chacama Ms.)  (fecha relativa)		(1)  (850 d.C.)	(1) 					
	I.2		(2)  (885 y 870 d.C.)	(2) 					
BICROMO	II.1	(4)  (890 d.C.)							
	II.2				(3) (11) 				
	II.3					(9)  1160 d.C.	(6) (8) (12) (13)  1278 d.C.	(7) (14) 	
MONOCROMO	III						(10)  1300 d.C.	(5) 	(Chacama Ms.) 
DISEÑAL	IV				(Chacama Ms.) 				
Sitios	Az83 y Az122	Az3-Az6-Az71	Az103-Az71 Az01-Az141	Az103	Az71-Az06/Az140 Az140	Az08 / Az08	Az08 / Az08 - PLM3	Chil-13	LLu2

tectadas en ambos tipos, reflejen las expresiones distintas -quizás regionales- pero paralelas que adoptó la influencia de Tiwanaku y sus poblaciones altiplánicas locales asociadas. Este planteamiento debería revisarse a la luz de otras evidencias propiamente Tiwanaku en la región, tales como la cerámica y en especial, los textiles.

2. El nuevo Tipo propuesto (II.1, Bicromo Normal) es coetáneo con los policromos y está asociado a poblaciones portadoras de cerámica Cabuza. Especialmente la forma y la calidad del tejido de las tres piezas que lo integran, las se-

paran del Tipo donde originalmente habían sido adscritas (Bicromo Alto de Chacama 1989 Ms.). Su asociación, en los tres sitios donde aparecen, es siempre con cerámica Cabuza.

3. Varios autores ya han planteado que esta tradición de gorros en el valle de Azapa se inicia con Cabuza (Berenguer 1989, Chacama 1989 Ms., Focacci 1983, Santoro 1980, Ulloa 1982, entre otros). Precizando más este planteamiento, los fechados y contextos culturales disponibles nos indican que las primeras evidencias están asociadas tanto a componentes cerámicos Cabuza

como a Tiwanaku V, VI y Azapa/ Charcollo, todos con cronologías relativamente contemporáneas, entre el 800 y el 1000 d.C. Los gorros policromos como los ejemplares del Tipo Bicromo Normal (II.1), siendo los primeros en esta tradición, hacen parte de las expresiones medio-tardías de la ocupación altiplánica Cabuza y de la presencia de Tiwanaku en el valle de Azapa. No tenemos por ahora evidencias claras de gorros directamente asociados a los momentos más tempranos de la influencia Tiwanaku (Tiwanaku IV o Clásico)⁹, o a los inicios de Cabuza en Arica, hacia el 500 d.C. Todo indica que el gorro policromo se introduce en esta parte de los Valles Occidentales, 300 años después del inicio de la influencia de Tiwanaku, precisamente durante su etapa expansiva. Hipotéticamente hablando, es probable que este momento coincida también con la proliferación más al norte de los gorros policromos Wari, que son técnicamente distintos y de mayor variabilidad decorativa que los asignados a Tiwanaku. Serían expresiones diferentes de un mismo concepto de dominio o poder reflejado en esta "exuberancia" textil.

4. El Tipo Bicromo Alto (II.2) y el Tipo Bicromo con Diseño Central (IV), éste último ausente en nuestra colección, están asociados generalmente a portadores de cerámica Maytas/Chiribaya, contemporánea de Cabuza y Tiwanaku, pero la expresión local de la tradición de los Valles Occidentales durante el Período Medio e inicios del Intermedio Tardío. El Tipo IV es estilísticamente muy diferente de sus coetáneos altiplánicos. Los escasos ejemplares existentes (dos o tres a lo sumo) podrían reflejar una copia o la adopción de una "moda" de origen altiplánico, readaptada en el ámbito local Maytas/Chiribaya, bajo otros cánones de manufactura y decoración. Los diseños por color figurativos y geométricos del Tipo IV (ganchos y volutas), como los motivos en relieve del Tipo II.2 (zig zag y rombos), no tienen mucha relación con el patrón decorativo de los gorros policromos, en cambio, si se acercan bastante a la iconografía que caracteriza tanto a la cerámica como a los textiles Maytas/Chiribaya y San Miguel. Una situación similar parecería estar ocurriendo con las fajas y cintas trenzadas de este momento (Tipos IV y V), que siendo una "herencia" técnica y formal de poblaciones altiplánicas, también es adoptada y desarrollada con patrones estéticos Maytas (Sinclair op. cit.).

5. Del Tipo Bicromo Alto de Chacama, se segregó uno de forma trapezoidal (Tipo II.3), muy homogéneo tipológicamente hablando. Todos los ejemplares provienen de AZ8 (el sitio-tipo San Miguel), asociados a ricos ajuares con cerámicas San Miguel, Pocoma o Gentilar. Esta clase gorro refleja el caso más claro de "identidad" entre objeto y población. Lamentablemente, no contamos con evidencia comparable similar en otros sitios funerarios contemporáneos en el área de Azapa.

6. Finalmente, los gorros Tipo III figuran como los más tardíos en la secuencia propuesta, hacia el final de San Miguel y Gentilar, algunos de ellos provenientes de cementerios costeros como Playa Miller 3 y 4. Estos ejemplares podrían ser anteriores o levementemente contemporáneos a los gorros hemisféricos presentes en el momento más tardío de la cultura Arica. El gorro hemisférico como concepto podría derivar formalmente de los 4 puntas monocromos, sin embargo, hay fuertes cambios en su estructura original, como la desaparición paulatina de las "puntas", el agregado de aditamentos plumarios y el reemplazo de la técnica de manufactura anudada por anillado simple y *coiled* (gorros tipo-fez, asociados a Inka-local)¹⁰. Estos elementos no permiten hablar de una "evolución" muy clara, pero sí al menos de un cambio de "modelo"¹¹. Es precisamente por esta época que la influencia del imperio incaico entra en escena en la región. Posiblemente, el inka terminó por fijar en las poblaciones locales del valle mayores diferencias o igualdades en estos atuendos, como objetos de identificación social, política o étnica.

NOTAS

¹ Resultado del Proyecto de Investigación Fondecyt 193-0202.

² Para una reformulación de los tipos cerámicos en el valle de Azapa, ver Uribe 1995 y 1996 Ms.

³ Como anteriormente se planteó, se aprecia en este Tipo una concepción textil diferente y a pesar de su escasa representatividad se acota bien en tiempo y espacio: comprende dos ejemplares de AZ140, asociados a portadores de cerámica Maytas/Chiribaya.

⁴ h: altura; a: diámetro o ancho basal; b: ancho de la cubierta.

⁵ Esta afirmación nuestra es conjetural puesto que el informe arqueológico del sitio permanece inédito.

⁶ Durante este momento cultural, se aprecia un factor común a este tipo de estructuras textiles no a telar, cuyo sentido habría que indagar en el futuro.

⁷ Hasta ahora se han registrado en diferentes colecciones museológicas aproximadamente 16 gorros policromos provenientes sólo del valle de Azapa, de los cuales 10 corresponden al Tipo I.1 y seis al Tipo I.2.

⁸ El ejemplar del sitio de Topater es hasta hoy en día el registro más meridional del Centro Sur Andino, no sólo del Tipo Policromo, sino de todas las variedades de gorros de 4 puntas conocidos. Provenientes de la región de Antofagasta existen, un ejemplar de Pica -8 con aditamento de plumas asignable al Tipo Bicromo II.3 del Período Intermedio Tardío (Zlatar 1984), y otro gorro de Chiuchiu consignado por Latcham (1938: 289) que, aún cuando su descripción es confusa, también podría pertenecer a esta variedad bicroma tardía.

⁹ Al sitio habitacional AZ-83 (Rivera 1987)—de componentes Alto Ramírez III y Tiwanaku— pertenecen dos gorros policromos del Tipo I.1. Por provenir de superficie, su adscripción cultural no es muy clara. Sin embargo, se ha sugerido (Muñoz 1987) que su presencia allí podría ser resultado de ofrendas Tiwanaku tardías en túmulos Alto Ramírez, tal como habría ocurrido en el vecino sitio de AZ-122.

¹⁰ El nudo de doble enlace de los gorros de 4 puntas se mantiene posteriormente en las **bolsas tipo red** del Período Intermedio Tardío. Sin embargo, se le aplica mayoritariamente en su versión abierta (no densa), que combinado con el uso de hilados de diferente color, conforma la decoración de estas bolsas (Sinclair 1996 Ms.).

¹¹ Existen en Azapa evidencias tempranas de gorros anillados de forma hemisférica en contextos Alto Ramírez tardíos (sitio AZ-70, Colección MBE) y también similares entre la variada gama de tocados de la cultura Nasca (0-700 d.C.), de la costa centro-sur andina. Estos antecedentes sugieren que estos gorros podrían formar parte de una tradición formativa costera o de Valles Occidentales, que fue interrumpida en el Período Medio con la presencia altiplánica de los gorros de 4 puntas, para luego ser retomada por las poblaciones locales de la región en tiempos Intermedio Tardío e Inka.

BIBLIOGRAFIA

- BERENGUER, J. y P. DAUELSBERG
1989 El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku. En: *Culturas de Chile: Prehistoria*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer y C. Aldunate, Eds., Santiago: Ed. Andrés Bello.
- BRAVO, M.
1987 Peruvian Technique for Dimensional Knotting. A Pre-columbian Application for Needlenetting. *The Weaver's Journal*, 25:17-20, Summer.
- CHACAMA, J.
1989 *Tipología de gorros de cuatro puntas y secuencia cultural en el área de Arica, Chile*. (Manuscrito).
- EMERY, I.
1966 *The primary structure of fabrics*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- ESPOUEYS, O., M. URIBE, A. ROMÁN y A. DEZA
1994 *Nuevos fechados por termoluminiscencia para la cerámica del Período Medio del Valle de Azapa (Primera Parte)*. Informe Proyecto Fondecyt 1930202. (Manuscrito).
- ESPOUEYS, O., M. URIBE, A. ROMÁN y A. DEZA
1997b *Acerca de la cronología de Arica. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Antofagasta, 1994.
- 1996 *Nuevos fechados por TL de cerámica funeraria para el Período Intermedio Tardío del Valle de Azapa y una proposición cronológica*. Informe Final Proyecto Fondecyt 1930202. (Manuscrito).
- ESPOUEYS, O., M. URIBE, J. BERENGUER y V. SCHIAPPACCASSE
1997a *En torno a los orígenes de la Cultura Arica. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Antofagasta, 1994.
- FOCACCI, G.
1983 El Tiwanaku Clásico en el valle de Azapa. *Documentos de Trabajo* 3. Arica: Universidad de Tarapacá.
- 1993 Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-06, Valle de Azapa. *Cbungará* 24/25: 69-124, Arica.

- FRAME, M.
1991 *Andean Four-Cornered Hats: Ancient Volumes*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- MUÑOZ, I.
1987 Enterramientos en túmulos en el valle de Azapa: nuevas evidencias para definir la Fase Alto Ramírez en el extremo norte de Chile. *Chungara* 19. Arica.
- RIVERA, M.
1987 Dos fechados radiométricos en pampa Alto Ramírez. *Chungara* 18. Arica.
- ROWE, A.
1984 Textiles from Nazca Valley at the time of the fall of the Huari empire. En. *Junius Bird Conference on Andean Textiles*. Washington D.C.: The Textile Museum
- SANTORO, C.
1980 *Estudio de un yacimiento funerario arqueológico del extremo norte de Chile*. Tesis de grado, Universidad del Norte, Antofagasta.
- SINCLAIRE, C.
1996 *Estructuras textiles de un elemento: Bolsas-red y bolsas-malla de la colección Manuel Blanco Encalada*. Informe Final, Proyecto Fondecyt 193-0202.(Manuscrito).
- 1997 La tradición de fajas y cintas trenzadas en el Período Medio e Intermedio Tardío del Valle de Azapa: una proposición tipológica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Antofagasta, 1994.
- UHLE, M.
1922 *Fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna*. Quito: Universidad Central.
- ULLOA, L.
1981 Evolución de la industria textil prehispánica en la zona de Arica. *Chungara* 8. Arica.
- Uribe, M.
1995 *De la colección al poder: reflexiones en torno a la cerámica de Arica, Período Medio a comienzos del Intermedio Tardío*. Trabajo presentado al Primer Encuentro Nacional de Conservación Cerámica, Junio, Santiago.
- 1996 *Cerámica arqueológica de Arica: Segunda parte de una re-evaluación tipológica*. Informe Final Proyecto Fondecyt 193-0202. (Manuscrito).
- 1997 Cerámica arqueológica de Arica: Primera parte de una re-evaluación tipológica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Antofagasta, 1994.

COMITÉ
NACIONAL DE
CONSERVACIÓN
TEXTIL

