

**EL AJUAR DE LA MOMIA DEL NEVADO DE CHUSCHA.  
UN EJEMPLO DE ANTÓLISIS Y EXPOLIO PATRIMONIAL**

Clara Abal de Russo

A principios de la década de 1920 en la serranía llamada del Cajón, casi a 5.200 m.s.n.m., sobre la planicie de una precumbre ubicada al norte del Nevado Chuscha, se halló lo que parecía ser un enterratorio. Para extraer su contenido, lugareños alertados decidieron excavar el "tapado". Se adentraron en los terrenos escabrosos y hallaron -¿semienterrado?- rodeado de unos muros bajos o pircas, un cuerpo momificado junto a ciertos objetos. Uno de ellos era minero y por eso se decidió extraerlo utilizando dinamita. Así, no sólo perdió la momia su nariz a causa de los daños de la explosión, sino también debieron destruirse partes de las telas que la cubrían. Según el relato, el minero Juan Fernández Salas "halló la MOMIA DE LOS QUILMES (sic), así como varios utensilios de oro, de plata y de bronce y algunos cacharros de tierra cocida de diversas morfologías y tamaños pertenecientes a lo que nosotros damos en llamar culturalmente tipología KALCHAKEÑA (sic)"(Sirolli 1977:10. Ver capítulo I del presente libro).

Hoy sabemos que este cuerpo corresponde a una niña. Su edad, en el momento de la muerte, oscilaba entre 8 y 9 años. La misma quedó momificada naturalmente. (Ver estudios médicos y odontológicos). Debido a que el propio Sirolli escribe su artículo cincuenta y tres años después basándose en sus antiguas anotaciones, es factible que el tiempo haya colaborado a borrar de su memoria ciertos datos que hoy nos serían de gran utilidad. Por otra parte, su aproximación al hallazgo fue fugaz. No pudo captar o no recordó luego que "el género de lana color lacre" y que la "manta de vicuña con su trama perfectamente lograda y guardas rítmicas a cuadros claros, contrastando con listas castaño oscuras" (Sirolli 1977:12) constituían una sola prenda con la porción superior roja escalonada y la inferior a cuadros en tres colores. Tampoco las tejedoras de Cafayate, las hermanas Monasterio, quienes fueron consultadas, debieron haber movido esta vestimenta, pues si lo hubiesen hecho, siendo grandes conocedoras de los secretos del telar, se habrían percatado de su verdadero formato...(salvo que sobre este *uncu* estuviesen colocadas otras telas). Esto hubiese podido generar confusión. La fotografía

aportada por el Dr. Carlos Colombano, que según parece data del año 1985, fecha en que la momia salió a remate, la muestra con la camiseta andina colocada sobre su espalda a modo de "montura"; rodeada de varias telas distintas. Una con *pampa* beige y listas rojizas y dos textiles del tipo *chusi*, uno de ellos castaño/café. Observando la fotografía, bajo el sector inferior de la camiseta andina, se puede ver la *wincha* extendida. Bajo ella, sobresale un gran fragmento de tela *cumpi* con un diseño bordado estilo costeño peruano precolombino. Adelante, se hace notar una bolsita sin flecadura y bajo ella otra tela doblada de coloración beige degradada, de tejido más abierto. Delante del cuerpo, una cesta de fibras vegetales contiene dos peines en su interior. Atrás, se vislumbran dos medias cañas cruzadas o varillas de madera (no se ven las cucharas metálicas o probables *topo* de la primer foto). Sirolli también afirma que la momia portaba: "Una corona de plumas rojas y verdes de guacamayo, a modo de guirnalda con pedrería multicolor". Puede tratarse de un lapsus literario o de otra cinta con diversas piedras, ya que de referirse sólo a la valva de *mullu* roja y blanca, ésta por sí misma no obedece al concepto secuencial de guirnalda. Una guirnalda es una "corona abierta tejida de flores, hierbas o ramas, con la que se ciñe la cabeza" (1). De todas formas en la fotografía, sólo se distinguen las plumas que han sido colocadas debajo de la cinta en forma apócrifa y otras, agrupadas en un atadito cerca del cuerpo. La *wincha* tampoco está ubicada correctamente, ya que apenas se sostiene sobre la coronilla. Originariamente debería haber ceñido la sien.

Nada queda de los denominados "juguetes". En realidad, debía tratarse de estatuillas exvotos humanas y de camélidos quizás de valva, oro y plata (2); otros objetos metálicos que ignoramos cuáles fueron; las restantes piezas de cerámica y las dos *chuspa* nombradas por Sirolli. ¿No se trataría de una sola bolsa y de una faja doblada? El texto al que nos referimos habla de dos bolsas que pendían del cuello con "restos de hojas de coca pulverizadas y trozos de peines primitivos [...]". Más arriba se refiere al collar "armoniosamente entrelazado con cuentas verdes de malaquita, parduscas de ónice (sic) y rojas de rodocrosita que pendían de su cuello desnudo" (Sirolli 1977:12). De él poco queda. Quizás sólo han perdurado las cuentas de malaquita. Un dato de relevancia es su afirmación de la existencia de tres *topo*.

Si observamos con detenimiento la antigua foto, vemos en primer plano un pequeño cántaro cerámico con dos asas, un atado de plumas que debieron formar parte del tocado, dos piezas colocadas sobre varillas de madera o caña amarradas en cruz y un

*topo* de metal. Estas piezas son muy similares en formato y dimensiones, a las cucharas de madera N°1/193 e incluso al *topo* de *champi* (3) lanceolado N°1/546, hallados en Sajsawaman, Departamento de Cusco (Valcárcel 1935:191, Lámina VII y 182, Lámina II). Cantidad de plumas -muchas más de las que hoy posee- se hallan sostenidas en su parte central por la cinta cefálica (4) sobre la cabeza de la momia. Es evidente que se perdieron también otros elementos tales como las cuentas que conformaban collares, los citados brazaletes, quizás una bolsita o *istalla* (el catálogo editado hacia fines de 1924 por el herboristero Perfecto P. Bustamante, poseedor en esta fecha de la momia, corrobora la existencia de una sola de ellas). Este comerciante también incluye en el escrito una faja de cintura. Esta prenda la pudimos relevar parcialmente en 1992, en el Museo Chavín de Huántar ubicado en Martínez, Buenos Aires. En cuanto a las supuestas bolsitas, es factible que se hubiese tratado de una sola *istalla* y de la faja doblada en forma cuadrangular, lo que llevó posteriormente a confusión a Sirolli, afirmando la existencia de "dos bolsitas tejidas denominadas *chuspas* en el Noroeste Argentino, dentro de las cuales halláronse restos de hojas de coca pulverizadas y trozos de peines primitivos manufacturados con espinas de cacto entrelazadas con hilo trenzado en lana de llama" (Sirolli 1977:12). De existir dos bolsas, una se perdió antes de dicha fecha. Es factible que la *istalla* guardara en su interior sólo los peines. Generalmente, en las *huacca* incaicas de altura en donde se han ofrendado individuos, la coca se encuentra dentro de contenedores especiales (*cchuspa*, *istalla*, bolsas decoradas con plumas), pero nunca mezclada con otros elementos. De no existir una segunda bolsita, estas hojas de coca pudieron haber sido dejadas como "regalo" junto con el tabaco, por quienes descubrieron o luego retuvieron la momia.

Dentro de las pérdidas debemos también consignar ciertos textiles -de los que nadie hace referencia- pero que debieron envolver la momia. Parte de uno de ellos se encuentra sobre su cabeza tapando la abertura de las suturas craneanas; otros dos fueron identificados por nosotros bajo la forma de pequeños fragmentos, juntamente con la faja, en el año 1992.

En cuanto a la posición del cuerpo, éste se halla fuertemente doblado en escorzo. Consideramos que es una posición forzada y artificial probablemente causada por la compresión de ciertas telas que conformaron un fardo funerario. Al parecer, pudo deberse a la acción prolongada de ciertos textiles que presionaron el *uncu* interno o primera

prenda contra la piel de la momia, marcando la impronta del tejido kelim y la del festón lateral derecho de la camiseta, que une ambos lados de la pieza. Esta huella es inconfundible y propia del *uncu*. Sin embargo, no se descarta la posibilidad que la momia haya sido vestida con esta prenda posteriormente al hallazgo, por uno de sus tantos dueños y que el cuerpo, sometido a gran variabilidad climática, hubiese tenido el tiempo necesario para dejar impreso sobre sí la impronta del textil ajedrezado (camiseta andina). La masa carnosa no se halla completamente seca, sino que posee cierta consistencia. La piel actúa como un verdadero cuero en contacto con elementos hidratantes o la variabilidad ambiente. El rostro en el sector del pómulo izquierdo, posee también marcas de un textil distinto al anterior, en este caso de tramado llano.

Por ello, podemos esgrimir dos hipótesis:

1- Es factible que quienes la hallaron, al intentar "destaparla" o extraerla brutalmente del terreno congelado, al dejarla semicubierta con telas raídas y quemadas por efectos del frío, los tironeos para separarla del hielo y la dinamita; la hayan querido liberar de esos tejidos fragmentarios, descartando gran parte de ellos. Al ver la camiseta andina en buenas condiciones y el cuerpo semidesnudo, pudieron haberlo vestido con el *uncu*, prenda que en realidad había sido colocada a su lado a modo de ofrenda. Así, es lógico pensar que los tres *topo* consignados por Sirolli -hoy desaparecidos- podrían haber estado sujetando una *lliella* y un *acsu*, la típica vestimenta femenina incaica, destruida al extraer el cuerpo del permafrost. En la antigua fotografía sólo se observa un *topo* y dos formas acucharadas...¿*topo* o fibulas?. También la faja cumpliría una función activa, aunque hay que recordar que dentro de las prendas que acompañaban a la momia de la joven (momia N°2) del volcán Llullaillaco, Salta, se encontró una faja o *chumpi* (Pieza N-8) prolijamente doblada al lado del cuerpo (Reinhart y Ceruti 2000: 60).

Para que hubiese podido quedar profundamente marcado el festón lateral derecho sobre la piel y carne del torso de la niña, se debió haber ejercido una fuerte compresión del textil sobre el cuerpo durante un tiempo prolongado, en alguna etapa posterior a la extracción. Esto sólo pudo lograrse bajo condiciones climáticas aptas, quizás cuando estuvo depositada por más de cincuenta años en el sótano de un edificio bonaerense dentro de algún estrecho embalaje.

2- La camiseta andina fue colocada poco tiempo después del sacrificio, por los propios ofrendantes. Una vez puesta sobre el cuerpo sin pasar los brazos por las

bocamangas -posición similar al que revestían los dos *uncu* (Piezas N°2 y 3) de la momia de Cerro Aconcagua, Mendoza- procedieron a efectuar un apretado fardo funerario constituido por varias telas que no sólo comprimieron y deformaron el cuerpo, sino que marcaron las texturas de los tejidos en él (Abal 2001b y 2002).

Debido a las dimensiones de la prenda referida, esta segunda posibilidad, por más que no guarde relación con las usanzas femeninas incaicas, parece ser la más factible.

En el mes de noviembre de 1992 habíamos comenzado a efectuar los estudios pertinentes a los textiles y consignamos en fichas la conservación del cuerpo y de las prendas. Quien la custodiaba en ese entonces, el Dr. Juan Carlos Colombano, dijo haberla mantenido hasta esa fecha con naftalina, cambiándola luego por corteza de quillay. El estado general de la pieza patrimonial no era bueno. Poseía evidencias de hongos en su brazo y pierna derecha, las trenzas se hallaban sostenidas en el cráneo con cinta adhesiva transparente y las plumas del tocado sobresalían por arriba y por debajo de la cinta o *wincha* (puesta al revés) sobre una pequeña tela que tapaba la coronilla. Sin embargo, el cuerpo, colocado sobre un gran disco metálico y los textiles, se hallaban en "relativo buen estado" si los comparamos a los vueltos a estudiar diez años después.

En 1992 pudimos registrar los siguientes elementos asociados:

- Disco de metal de 600 mm de diámetro, sin decoración.
- Vincha o *wincha* de pelo de camélido con plumas de guacamayo y colgante de valva de *Spondylus*. Tejido parcialmente seccionado a 75 mm de la valva, cosido a posteriori toscamente con hilo mercerizado.
- Fragmento de tela listada, cortada con tijera, colocada sobre la calota craneana y bajo la vincha.
- Angosta franja de tela (fragmento del textil anterior, de 13 mm de ancho y 130 mm de largo) coloración beige, castaño y azul/celeste, seccionada a lo largo por medio de instrumento cortante.
- Bolsa listada (con flecos respunteados con hilo mercerizado).
- Camiseta andina o *uncu* ajedrezado (con una sola rotura y faltante en el extremo inferior derecho).
- Faja de fibras animales (de camélido) de 1.230 mm de largo y 97 mm de ancho, con diseño central de secuencia de rombos, con dos cordeles para

atadura de 390 mm de largo cada uno. Coloración castaño oscuro y rojo degradado (Prenda hoy no asociada a la momia).

- Escudilla o *puccho* de cerámica oxidante.
- Cesto tejido con fibras vegetales,
- Peine grande de espinas de cactus.
- Fragmento de peine de espinas de cactus.
- Peine de madera.
- 26 Caracoles marinos (colocados dentro del *puccho*).
- Collar de cuentas de malaquita enhebradas en un hilo de nylon.
- Pinza de depilar de metal.

El Dr. Colombano nos refirió que con la compra de esta momia, en el remate de 1985, había recibido dos pequeños textiles (que visualizamos pero que no pudimos relevar en profundidad en ese entonces):

- Fragmento cuadrangular de tela de pelo de camélido natural café y beige/natural. Tejido llano 1x1.
- Fragmento muy deteriorado de algodón castaño y beige/natural, que parecía haber formado parte de un manto costero peruano, con restos de un bordado en pelo animal con imágenes zoomorfas geometrizadas (¿monitos?) en coloración amarilla y beige. Estilo chimú.

Ambas telas habían sido seccionadas o cortadas con tijera.

En el momento de volver a estudiar el cuerpo del Nevado de Chuscha -a partir del 17 de abril de 2002 - poseía las siguientes prendas o elementos asociados, a los que otorgamos un número de inventario definitivo:

- Nº 1- *Wincha* o vincha con una lámina de valva de molusco y plumas.
- Nº 2- Fragmento de tela listada en beige, castaño y azul, que se hallaba colocada sobre la coronilla de la momia.
- Nº 3- *Uncu* o camiseta andina ajedrezada (colocado del lado revés sobre el cuerpo).
- Nº 4- *Istalla* o bolsita con listas y flecos.

- N° 5- *Ñaccha* o peine de madera (posee escrito en tinta el N° 43.1290).
- N° 6- *Ñaccha* o peine de espinas de cactus.
- N° 7- Fragmento de peine de espinas.
- N° 8- *Pucco* o escudilla de cerámica oxidante.
- N° 9- Cesta tejida con técnica espiralada.
- N°10- Caracoles marinos (veintiocho).
- N°11- *Walca* o colgante de cuentas de malaquita (113). Elemento dudoso o collar rearmado. Las cuentas se hallan enhebradas en degradeé sobre un hilo de nylon, y separadas en dos sectores por medio de una pinza de depilar de metal.

A esta enumeración le falta: 1) El fragmento de tela listado (que correspondía al textil N° 2); 2) La faja de pelo de camélido; 3) El fragmento de tela de tejido llano; 4) El fragmento de manto bordado con motivos zoomorfos y quizás varios elementos más, de los que no quedan rastros.

#### PIEZA N°1: Vincha o Wincha

##### Dimensiones:

Largo (sin incluir la flecadura): 470 mm                      Ancho: 33 mm

Largo promedio de las trenzas: Mayor: 180 mm              Menor: 115mm.

##### Espesor aproximado del tejido:

Materia prima              Urdimbre: algodón                      Trama: algodón.

##### Densidad de los hilos por cm2:

Número de hilos de urdimbre: 16                      Número de hilos de trama: 6

Hilos de dos cabos.

Grado de torsión: Media (Emery 1966).

##### Dimensiones de la valva de molusco:

Largo: 55 mm              Ancho superior: 15 mm              Ancho inferior: 17 mm

La valva de molusco pertenece al bivalvo *Spondylus princeps*. Ha sido cortada en forma de laminilla. Posee dos orificios paralelos en el borde superior, realizados por técnica de frotación, abrasión y pulido.

Este molusco tropical es propio de las profundidades del mar del Pacífico oriental. En estas zonas conviven dos de las seis especies identificadas: *Spondylus princeps* (Broderip 1833) y *Spondylus calcifer* (Carpenter 1856).

El *Spondylus princeps*, también conocido como *mullu* cuando se halla seccionado (de la Vega Romero 2002:28), posee una subida coloración encarnada, es un bivalvo espinoso y blanco en su interior. Sus valvas cumplen una función específica de fijación o de nutrición, es por ello que esta dualidad también guarda una íntima relación con los "opuestos complementarios" de la cosmovisión andina precolombina. Habita entre los quince y sesenta metros de profundidad, sobre todo en las costas de Ecuador (zona del Golfo de Guayaquil e isla de Puná). Allí se hallaron talleres arqueológicos asociados a las viviendas de los trabajadores, en donde se cortaban y preparaban tales conchas.

El *Spondylus calcifer* (Ostión), es de color rojo púrpura en sus bandas interiores. No se encuentra en aguas tan profundas como el anterior, pero su radio de acción es mayor; se extiende desde el Golfo de California hasta Ecuador.

De las dos especies de moluscos, la primera fue la más buscada como objeto de culto y para la fabricación de piezas suntuarias destinadas al Inca, a los nobles y por supuesto, formando parte de complejos accesorios ceremoniales.

Con anterioridad, la red de intercambio por productos exóticos ya existía entre la Selva, los Andes y la Costa aproximadamente en el 2500 antes de Cristo (Porrás 1975; Marcos y Norton 1981; Marcos 1984:14). La extracción de estos moluscos era una tarea de especialistas, dada la profundidad en que se encuentran enclavados en sus lechos de arena. Al parecer se utilizaban plataformas flotantes o de buceo en donde algunos individuos sostenían con una soga atada de la cintura a los arriesgados buceadores. Desde el Precerámico Tardío en adelante, se han hallado conchas de estos bivalvos en territorios de Ecuador y del actual Perú, lo que habla de un intenso intercambio terrestre y marítimo. Por treinta siglos los habitantes de los Andes del sur, las denominadas actualmente culturas de Cerro Narrío, redistribuyeron el *Spondylus* y lo comercializaron con las gentes de lo que hoy es Perú. Alrededor del 1000 antes de Cristo, Chavín de Huántar, el gran complejo ceremonial Formativo del Perú, representó *Spondylus* en forma reiterativa en sus obeliscos y estelas. Así, durante los dos mil quinientos años siguientes, el culto no pudo prescindir de la utilización de ese bivalvo (Abal 1995:44). El propio dios de los incas, Pacaicaisha rechazó la ofrenda de llama que le ofreció el inca Viracocha, pidiendo en cambio la concha roja llamada *mullo*. Con el tiempo, fueron surgiendo ciudades (Tomebamba), templos (Ingapirca) y



fortalezas (Loja, Azuay y Cañar). También se reconstruyeron otras urbes cañari según los parámetros incas y casi se igualó en jerarquía estos territorios del norte del imperio con la ciudad-madre de Cusco. Hay que recordar que incluso el último inca - Atahualpa- nació en las tierras ubicadas al sur de Quito (Marcos 1984:20). Los datos aportados por la arqueología y el atento estudio de la iconografía de todas estas culturas sugieren un profuso intercambio quizás a través del trueque, de productos exóticos de una región por otros de sitios alejados, entre la costa ecuatoriana, la sierra (montaña) y la selva. Es el caso del *Spondylus princeps* y de las plumas de abigarrados colores de regiones selváticas. Estos dos elementos mantuvieron vigencia con el paso del tiempo y siempre fueron considerados propios de los dioses o de las clases nobles. El *Spondylus*, según los antiguos, no sólo era el alimento de los dioses (Murra 2002:173), sino que se relacionaba íntimamente con la jerarquía y el status de cada individuo. También parece expresar dualidad, poder y hallarse asociados a la lluvia (de la Vega Romero 2002:28). En el reino de Lambayeque, al norte del Perú, es clara la asociación de estos moluscos referidos con las posiciones de status dentro de la sociedad. Esto se refleja en la leyenda del héroe *Naylamp*, quien llegó con su séquito de sirvientes, esposas y concubinas en balsas que atracaron en las playas del norte peruano. Entre sus siervos, se hallaba *Fonga Sigde*, cuya función específica era derramar polvo de *Spondylus* por donde debía caminar el futuro fundador del reino, su amo.

Por otra parte, en el ofrendatorio de Cerro Esmeralda, en la costa norte de Chile, formando parte del ajuar de dos jóvenes sacrificadas -una mujer de veinte años y una niña de nueve años- se halló una placa trapezoidal pulida y un cordón (Besom 2000:387). Esta placa es similar a las que forman parte del pectoral hallado en el volcán Lullaillo. En Cerro Esmeralda probablemente existieron dos o cuatro de estas placas trapezoidales pequeñas, suspendidas del centro de la pieza. Éstas habrían sido hechas de valvas de *Spondylus*. Se taladraron dos pequeños agujeros en el borde superior de la placa y el cordón tubular rojo atado, le permitió balancear libremente la pieza. Usando la ropa de los ídolos como un modelo, podemos reconstruir el resto del cordón. Colgando junto esta laminilla, habría un segundo pendiente hoy perdido. También se encontró una valva entera y pulida del mismo molusco (Checura 1977:127; Besom 2000:382-384). Se han hallado trozos de valvas o *mullu* en el Volcán Copiapó (Beorchia Nigris 2001:289) y en el

Llullaillaco, dentro de las Tumbas Sur y Norte (Reinhard y Ceruti 2000: 93 y 96), entre otros ejemplos.

Con respecto al enterratorio del Nevado de Chuscha, en el relato de otro informante, Ricardo Liendro quien según parece recibió los datos del propio hijo del puestero Carpanchay, se habla de "juguetes" de arcilla (Beorchia 1987:45). Consideramos debió tratarse de las piezas-¿zoomorfas y antropomorfas?- confeccionadas sobre valvas de *Spondylus* que, debido a su coloración rojo blanquecino, fueron tomadas por cerámica de tipo oxidante. Estos elementos desaparecieron poco tiempo después del hallazgo.

Gran cantidad de estatuillas antropomorfas vestidas halladas en las diversas *huacca*, tales como cerros y volcanes de importancia -independientemente del género representado- están hechas de *Spondylus* y/o poseen una faja o *chumpi* de la que penden de cada extremo pequeñas placas trapezoidales pulidas de la ostra espinosa citada. Varias de las masculinas poseen una pequeña cuenta de esta valva sosteniendo el diminuto nudo que fija la *waraca* (honda) colocada sobre sus cabezas a modo de *llaujtu*. Es el caso de varias de las depositadas por los súbditos del *Inca* en el Nevado Pichu Pichu, Cerro El Plomo, Cerro Mercedario, Cerro Galán, Cerro Aconcagua, Volcán Llullaillaco, entre otros.

En cuanto a la cinta cefálica, la torsión de los hilos de urdimbre y de trama es de SZ, en cambio las trenzas de cuatro ramales, compuestas a su vez por hilos pareados, se encuentran torsionadas en ZS. El cordel que sujeta la lámina de molusco -dos pasadas de hilo de cuatro cabos- posee torsión análoga al de las trenzas. La materia prima es algodón con coloración roja (muy degradada por efecto del tiempo y mal trato), castaño claro y castaño oscuro casi negro. En cuanto al fino cordel del aplique, éste también está desvaído, ya que debió haber estado teñido de rojo, según puede observarse con lupa binocular. Es una cinta confeccionada en telar de cintura, de tejido cuya tipología es similar al de las *chumpi* o fajas con diseño estructural con técnica de tejido de dos caras en donde se utilizan dos colores contrastantes tales como el negro y el rojo y luego un castaño. Ha sido realizado según técnica propia del incario, denominada *kinsamanta* (5) o de tres colores complementarios urdidos con tres hilos distintos. El término *kinsamanta* se relaciona a conceptos temporales y espaciales. Las telas de dos caras reciben el nombre de *iskay uya* (6), en la cual el diseño tejido en la cara delantera de la tela aparece invertido

en su cara posterior. A su vez, por la técnica empleada, estos textiles son un ejemplo o antecedente arqueológico de los denominados etnográficamente *q'ero pallay*, en los cuales se fijan conceptos referidos al espacio y tiempo y actualmente conservan la concepción incaica de *pacha* (7), el motivo más antiguo conocido para la zona de Cusco. Hoy sólo tejen a tres colores los grupos étnicos llamados Q'eros de la región anteriormente citada (Silverman 1998:28-208; Pollard Rowe y Cohen 2002:49-128; Flores Ochoa, comunicación personal). En la prenda que nos ocupa, el diseño central delimita dos zonas bien definidas remarcando la noción de centro (*chawpi*) y de periferia (*patan*) propias de la estructura sociopolítica *inca*.

Cada motivo de *inti* y *ch'unchu* se halla separado por cuadrados divididos en cuatro con distintas tonalidades- rojo, castaño claro y café o castaño oscuro casi negro. Van alternándose a su vez con rectángulos mayores con dos campos bien definidos en cuanto a su tonalidad y diseño. Esta *wincha* antes de ser cosida por sus extremos tenía largos flecos de cordeles cilíndricos moliné en tres tonos combinados. A la misma, para que pendiera en el costado derecho de la cabeza, se colocó enhebrada por medio de dos agujeros pulidos de cinco milímetros -parte interna- una valva de *Spondylus princeps* de forma rectangular, con su faz externa y roja hacia fuera y con el borde inferior original, levemente redondeado. De la cinta debían salir las plumas de guacamayo siguiendo quizás un diseño en degradeé. Dos módulos se emplearon y complementan, el 2 y el 3. La lógica binaria y ternaria parece haber sido manejada ex profeso por los incas. Ello se verifica en la división cuatripartita de los rectángulos y cuadrados en dos horizontes y cuatro campos, en el uso de tres colores que contrastan, en la manufactura con cuatro cabos de cada trenza circular (integrada por hilos pareados lo que da un total de ocho). Siete trenzas se efectuaron de cada lado, dando un total de catorce elementos finales, donde de un lado hay seis de cuatro cabos más una armada en base a dos cabos integrada por dos pares negro-rojos en vez de cuatro; el juego de tonos claros y oscuros combinados como dualidad conceptual referidas a la luz solar y a la sombra del anochecer, se manifiestan en la combinación del rojo-castaño y del rojo-negro (castaño oscuro), pasando por una fase intermedia rojo-castaño; en donde la más fina de dos cabos, formada a su vez por 2.2 cabos rojos y negros continúa haciendo uso del módulo dominante. Los cordeles o trenzas son una continuación de conceptos tejidos dentro de la faja. La fórmula de esta "especie de *q'ipu*" g portante y suntuario aunque netamente de uso

ceremonial, es de 14 elementos (13 trenzas + 1 torsado). A continuación veremos las secuencias de trenzas y tonos que se hallan en cada extremo de la vincha y que luego se cosieron juntos a modo de flecos para que pendieran hacia atrás de la cabeza:

<b>LADO A</b>	<b>LADO B</b>
1 torsado moliné de 2 cabos : rojo - negro de 2 cabos c/u	2 trenzas de 4 cabos: rojo - negro
3 trenzas moliné de 4 cabos: rojo - castaño	1 trenza moliné de 4 cabos: rojo - castaño
3 trenzas moliné de 4 cabos: rojo - negro	3 trenzas moliné de 4 cabos: rojo - negro
6 trenzas de 4 cabos + 1 torsado de 2 cabos.	1 trenza moliné de 4 cabos: rojo - castaño 7 trenzas de 4 cabos
Total: 6 trenzas de 4 cabos +1 torsado de 2 cabos	Total: 7 trenzas de 4 cabos.

Es interesante tener en cuenta que el torsado fino en primera instancia implica una torsión en Z de dos cabos negros y rojos en cada uno de sus dos ramales y que luego la retorsión de ambos se ha efectuado en S. En cuanto a las trenzas, se ha aplicado el mismo proceso, uniendo dos pares de colores distintos (2.2.2.2), a diferencia del elemento anterior en SZ y luego trenzándolos.

Si buscamos un módulo tonal en estas trenzas o flecos, tendremos las siguientes variantes:

**LADO A:** R/N - R/Ca - R/N.

**LADO B:** R/N - R/Ca - R/N - R/Ca.

(Simbología empleada: R= rojo; N = negro; Ca = castaño).

Si a cada color, teniendo en cuenta su recurrencia, le asignamos un valor numérico, obtendremos:

$$R = 1; N = 2 \text{ y } Ca = 3$$

Y si este valor a su vez es acompañado de la cantidad de veces que se repite en estos flecos, tendríamos:

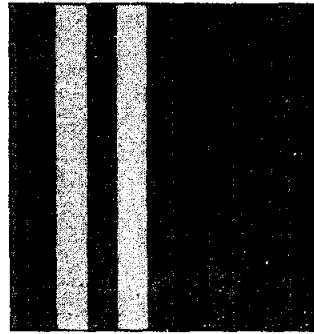
**LADO A:** 1.2 - 1.3 - 1.3 - 1.3 - 1.2 - 1.2 - 1.2 -

(torsado)

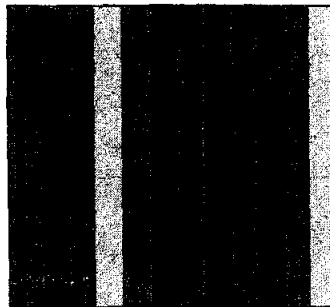
**LADO B:** 1.2 - 1.2 - 1.3 - 1.2 - 1.2 - 1.2 - 1.3 -

Si aplicáramos este código en un dibujo de listas, en cada faz tendríamos los siguientes diseños:

Vincha Cerro Chuscha - Código de las trenzas



LADO A



LADO B

Es común considerar que un *q'ipu* o *kipu* solamente es una cuerda anudada usada para contar por medio de un método mnemotécnico. Pero esta visión se ha ido ampliando en base a nuevos descubrimientos al respecto. No solamente se puede referir a una disposición especial de nudos, sino a una disposición de técnicas, grosores de elementos y colores o tonos. Desde hace años diversos estudiosos han intentado circunscribir o asignar una función específica a los *q'ipu*. Fue el caso de Locke (1923), diciendo que poseían un valor numeral; Nordenskiöld (1925), asignándole un valor astronómico y Cipriani (1928), Mac Millan Brown en Imbelloni (1935) y Altieri (1939) considerándolos códigos extranumerales. Si bien los cronistas niegan la existencia de escritura alfabética en la cultura inca (Cieza de León 1880:196, capítulo 52; Acosta 1940:290; Guaman Poma de Ayala 1980:50-51); consideramos, al igual que otros autores (de la Jara 1975; Silverman 1998:44; Arnold y Yapita 1998), que existe un contrasentido entre esta afirmación y la información que este pueblo necesitaba para administrar el Estado. Quizás la respuesta se halle en el empleo del arte gráfico: el *q'ipu*, el *toqapu* o *tukapu* y la *quillca*.

Sabemos de la existencia de por lo menos dos clases de *q'ipu* :

- El *Q'ipu* A o Matemático (en manos del contador tesorero en los dibujos de Poma de Ayala).
- El *Q'ipu* B o de Código Numérico (en manos de los secretarios, según los dibujos citados más arriba).

El *Q'ipu* A o Matemático es en realidad un registro de hilos verticales que se enlazan con un cordón horizontal; el análisis de sus nudos revela un sistema decimal.

El denominado *Q'ipu* B o de Código Numérico es el que empleaban al parecer los secretarios, quienes registraban con estos implementos información diversa, éste es el que nos interesa. El símbolo convencional de estos *q'ipu* es una borla cruzada por una banda diagonal. Poseen un registro de símbolos convencionales tales como nudos grandes, borlas con plumitas, flecos de lana (sic) y otros elementos (de La Jara 1975:68). El textil Nº1 o *wincha* con flecos del Nevado de Chuscha, guarda ciertas características que parecen relacionarse con este último tipo de elemento. La propia faja es la que actuaría como banda horizontal, las plumas como símbolos convencionales y los diversos flecos constituirían a su vez los cordones verticales. No descartamos que cada lista pudiera representar a su vez un sonido específico. Sin embargo; la especie de código cifrado que

manifiesta es demasiado atípica como para incluirla taxativamente en la categoría de *q'ipu*. Los flecos de la *wincha* poseen una secuencia de colores y de grosores en sus hilos, que también se relacionan con recurrencias similares a las halladas en los ribetes o festones de *uncu*, *chuspa*, *acsu*, *lliclla* u otras prendas o las telas listadas o rayadas (ver infra vide el texto referido al Textil N° 2 o tela que cubría la coronilla de la niña del Cerro Chuscha). Sin embargo, no son nudos los que aportan la organización binaria (Urton 2002:10) sino colores y grosores (Abal 2001 a:128). Todos estos casos parecen relacionarse; queda por dilucidar el mensaje.

En cuanto al *toqapu*, podemos referirnos a un cuadrado de apenas diez centímetros, en el cual se encuentran variedad de símbolos geométricos, como a una banda que contiene varios de estos cuadrados en secuencia; pero el uso más común es el del cuadrado individual (Lumbreras 1989:196).

La concepción de este textil concuerda con la idea rectora de ciertos elementos que intervienen en el *missa q'epi* (atados o bultos ceremoniales protegidos con numerosas telas): "Entre los tejidos que se encuentran en el *missa q'epi* es frecuente hallar los que tienen mitades de colores diferentes. Su presencia otorga sentido al "armado" o preparación de la *missa* en que se los utiliza. Los tejidos centrales, los de mayor valor ritual, muestran su superficie dividida en dos mitades. Una es de color oscuro y la otra claro" (Flores Ochoa 1997:721). *Missa* se aplica también a cualquier objeto que posea dos mitades de diferentes colores. A su vez su diseño es un antecedente arqueológico de los conocidos etnográficamente como *q'ero pallay*, en el que se fijan nociones referidas al espacio y al tiempo bajo la creencia incaica de *pacha* como "tiempo, suelo, lugar" (González Holguín 1989:268); tiempo, espacio, comunidad, mundo, cosmos, universo (Silverman 1998:209; de la Jara 1975:42). *Pacha* también es un sustantivo que significa "vestido" o "prendas de vestir" (Guardia Mayorga 1971:105). De esta forma su significación es ambivalente, aplicable al caso que nos ocupa. La *wincha* parece constituir un diseño de base mnemotécnica (de la Jara 1975:60). Nos remitimos sobre todo a los cordeles combinados y a la recurrencia o alternancia de los mismos. Como antecedentes se pueden citar investigaciones sobre este tipo de diseños del antiguo Perú efectuados en base a un tejido que se conserva en el Museo Roemer-Pelizaeus en Hildesheim y propuestas de lectura de números sobre textiles incaicos y sobre escritura ideográfica (Laurencich Minelli 2001).

Con respecto a la *quillca* (8) varios cronistas emplean este término cuando se refieren a un sistema de notación basado en el arte (Santa Cruz Pachacuti [¿1613?] 1979:133, nota 17). Las *quillca* guardan relación con los *q'ipu* incaicos (Guaman Poma de Ayala [¿1615?] 1980:301). A ello hace mención Silverman en la bibliografía citada. Incluso el significado que posee esta palabra, de acuerdo con otros especialistas (Pulgar Vidal 1959:157; de La Jara 1964 y 1967), se refiere a diversos sinónimos que la relacionan con "pintar, escribir, esculpir, calcar, trabajar, bordar, teñir, tallar". Es por ello que incluso Santa Cruz Pachacuti describe la *quillca* como líneas o franjas pintadas sobre un cetro de madera, el cual era usado para registrar datos históricos. La *quillca* o *quellca* se relaciona no sólo con lo que ocurrió, con lo que se habló sino también con la hora en que ocurrió (Silverman 1998:44).

La *wincha* se halla dividida visual y simétricamente en siete zonas formales que en realidad constituyen ocho visuales: un borde o ribete oscuro y una lista castaña de cinco milímetros, una guarda de cuatro milímetros de treinta y dos rombos rojos con zonas internas castañas y centros rojos, unidos por sus vértices y delineados en esa zona por hilos oscuros en ambos lados. De acuerdo con cierta bibliografía consultada, puede corresponder al concepto de *Mayu* - la Vía Láctea- también muy tenido en cuenta en el mundo aymara (Arguedas 1973: capítulo 29; Arnold y Yapita 1999:208). Según algunos autores, el diseño de diamante es un signo que a su vez concuerda con una serie de sonidos que, según algunos estudiosos, se puede relacionar con las letras C, K, Q, como CA de Capac y QUE, QUI de Lloque Yupanqui (Burns Glynn 1981; Reid 1999:198; Fernández Lancho 2001:64). Otros lo identifican con "el órgano femenino como germen de la manifestación" (Laurencich Minelli 2001:77, figura N°22). El sector medio es de doce milímetros subdividido horizontalmente en dos planos de luz el primero (rojo-castaño) y de sombra el segundo (rojo/negro), con figuras cuadrangulares y rectangulares. Posteriormente, una nueva repetición de secuencia de rombos y el borde con lista castaña y borde exterior oscuro, muy fino. En cuanto a los patrones de repetición hallamos:

1) 4 rectángulos divididos transversalmente por medio de la delimitación tonal: A- rojo-castaño; B- rojo-negro, de cuarenta y siete milímetros de largo por doce milímetros de ancho. El motivo compuesto representado lo constituyen dos diagonales que cruzarían un rectángulo de marco. En los cuatro campos formados o sea en las cuatro direcciones, se suceden formas concéntricas de triángulos isósceles, en número de tres



que convergen o parten de un punto central e irradian el color hacia fuera. Si ampliáramos el diseño, en realidad en el Motivo N°2 se perfilarían rombos en los espacios interclepsidras o de la *crux decussata* (9). Si tomamos uno de los extremos de esta figura, al sumar cada línea o hilo interior, obtenemos:

$$6 \text{ (líneas internas)} + 3 \text{ (hilos que forman el triángulo)} + 1 \text{ (línea del aspa)} = 10 \text{ elementos.}$$

Este motivo es conocido como *tawa inti gocha* (10).

2) 6 rectángulos divididos en dos planos horizontales semejantes. El superior rojo-castaño y el inferior negro-rojo. Poseen colocados en diagonal el tono rojo, remarcando de esta forma el concepto de cuatripartición y de dualidad. Los triángulos de los cuatro lados ostentan un punto central rojo. Si se une lateralmente un diseño de este tipo con otro semejante, se forma un rombo.

3) 10 cuadrados de doce milímetros por doce milímetros divididos en cuatro cuadrados menores -de seis milímetros por seis milímetros- en donde se repite el módulo rojo-castaño en el sector superior y negro-rojo en el inferior.

Valores de repetición:

32 rombos (en dos listas ) Total: 64 rombos

14 trenzas (13+1)

10 elementos por lado

8 zonas visuales de composición

4 cabos por trenza de 8 hilos cada una, torsados pareados.

2 cabos en el fleco más fino con 2 hilos torsados pareados.

2 listas castañas

2 rebordes negros (o castaño oscuros)

2 planos de color (superior: rojo-castaño; inferior: rojo-negro) en franja central

---

1- 4 motivos N°1 de 47 mm cada uno:	188 milímetros
2- 6 motivos N°2 de 22 mm cada uno:	132 milímetros
3- 10 motivos N°3 de cuadrados de 15 mm cada uno:	<u>150 milímetros</u>
Largo total:	470 milímetros

Canon empleado: 1 módulo, 1/2 módulo y 1/4 módulo.

A la par, todos estos diseños se encuentran divididos en 4 zonas.

En todo momento se reafirma el concepto de reciprocidad de dos planos o valores abstractos que toman forma en esta especie de gran mapa en la que se ha plasmado una bipolaridad integradora que bien puede trabajar como espejo, desdoblamiento o semejanza, pero que no encierra la idea de oposición sino de profunda integración, como queda demostrado en la torsión de dos cabos de colores distintos como los son el rojo y el negro.

A su vez, el concepto que de lo que es arriba es abajo, el *inti*, la laguna, el cuatro, también giran en torno a la fertilidad y no descartamos la posibilidad que se refieran a sitios geográfico-cúlticos como la propia capital del Estado *Inca*, el Cusco.

En cuanto a la *wincha* como prenda, por lo menos desde el año en que comenzamos el relevamiento de estos textiles -1992- estaba mal colocada (en la foto de Sirolli se halla puesta correctamente) o al revés, en la cabeza de la niña; o sea con el lado blanco (reverso) de la valva hacia fuera, por lo cual pendía a la izquierda de la frente. Hubo que girar el textil 180° para que pendiera correctamente: a 75 milímetros del centro de la frente y hacia la derecha. Con sólo observar la hechura de los dos orificios por donde pasa el pequeño cordel que a su vez se halla cosido al tejido, se puede inferir la posición genuina de la prenda. En todas las ocasiones en que nos ha tocado trabajar con valvas de *Spondylus* y en la extensa bibliografía consultada, siempre el borde externo rojo es el que ha sido colocado por los artistas *inca* hacia fuera. En cuanto a las plumas, los múltiples arreglos posteriores -desde épocas quizás anteriores a la foto de Sirolli- fueron reubicándolas de cualquier forma a modo de tocado o bien descansando desabrida y toscamente a modo de pequeño penacho o plumero delante del cuerpo. Lo cierto es que eran numerosas y que ha sobrevivido menos del 40% de las mismas debido a la constante depredación a la que fue objeto esta momia desde su descubrimiento. Ellas constituían un aditamento fundamental dentro del tocado. Las que todavía se conservan son plumas medianas de guacamayo de coloración verde y rojo intenso. No poseen signos de haber sido embarricadas ni tener suplementos en sus astiles, como fueron trabajadas las plumas de la gran corola que formaba parte del ajuar de la momia de Cerro Aconcagua.

No se conoce completamente la significación que poseyeron las plumas dentro del mundo andino precolombino. En la sociedad incaica cada tipo de pájaro se hallaba comprendido dentro de una rigurosa clasificación taxonómica; pero esta

sistematización parece haberse perdido (Martínez Cereceda 1995:79). Sólo quedan vestigios inconexos de ella. Se sabe que el color de las mismas era fundamental, pero ignoramos el corpus o categorización valorativa a nivel mágico-religioso y jerárquico de tales elementos.

Tanto Murúa en el año 1590 como Arriaga en 1612, mencionan varias clases de plumas que fueron tenidas como ofrendas muy preciadas en el incario: plumas amarillas y rojas, conocidas con el nombre de *paucar pillcu*, plumas rojas de guacamayos (11) y de otras aves llamadas *asto -asto tuctu-* y las plumas rosadas de la *pariuna* o *pariauana* y blancas del ave lacustre *huachua*. Según Bernabé Cobo, cierta casta de sacerdotes hechiceros recurría al uso de una "camiseta de plumas", con muchas chapas de oro y plata e iban tocados "con grandes coronas de plumas" (Reid 1989:78).

Existe un mito sobre una mujer guacamayo, narrado por Cristóbal de Molina aproximadamente en el año 1575, en las primeras páginas de su Relación de los Mitos y Fábulas de los Incas. Afirma el cronista que la importancia atribuida por los antiguos peruanos a las plumas de guacamayo y restantes plumarios con los que se vestía la élite incaica, se debía a un acontecimiento del pasado. Dos hermanos, habiendo sobrevivido a una gran inundación por haber ascendido a la cumbre del Huaca-ynan, descubrieron a dos guacamayos con rostros humanos y cabellos de mujer. Estos seres les llevaron alimentos al refugio que habían construido. Los hombres, logrando atrapar a la más pequeña de las hembras guacamayo, la hicieron su mujer. De esta unión nacieron hijos e hijas que las generaciones posteriores consideraron sus antepasados. Según esta fuente, es por eso que el guacamayo es considerado sagrado y sus plumas son tan importantes en los rituales.

El cóndor (*Sarcohampus gryphus*) también poseía atributos divinos. Al respecto, Garcilaso de la Vega escribía, refiriéndose a los Incas, que adoraban al ave llamada por ellos *Cuntur* por su grandeza; que las águilas eran adoradas por ciertas naciones que se preciaban de descender de ellas y también del *Cuntur*.

Entre las aves marinas se pueden identificar al pelicano (*Pelecanus occidentalis*); al guanay cormorant (*Phalacrocorax bougainvillei*); al orange-footed cormorant (*Phalacrocorax gaimardi*) y a la golondrina Inca (*Larosterna inca*) (Marcus 1987:16). Todos los primeros son excelentes productores de guano. Rosa Fung Pineda (1999:566), citando a Rosario Morimoto (12) en su interpretación del

significado mágico-religioso de las imágenes de los tocados de encaje de la Cultura Chancay, relaciona a las aves marinas con el culto al santuario o *waqa* de *Guaman Cantac*. La investigadora menciona la transcripción de Duviols del documento Ritos y Creencias de la costa de Chancay (1603) sobre una de las islas donde la gente local acudía para extraer el guano venerado como "el polvo divino de la *waqa*". Este don era considerado sagrado por ser un gran fertilizante que había tenido conexiones benéficas con la otra divinidad del binomio generador de la subsistencia del hombre de Chancay: la fertilidad agrícola de la Diosa Tierra.

Los flamencos o parinas, cuyo hábitat son los salares y lagos de la precordillera y de la puna, eran cazados empleando boleadoras, a causa de sus huevos y plumas. Éstas últimas se utilizaban para ceremonias específicas.

Con respecto a las personas encargadas de recolectar las plumas, eran los niños entre ocho y doce años quienes debían dedicarse a esto. Con diversos lazos cogían patos (*vachiva*), picaflores (*quinte*), pájaros pardos (*uax chau*), jilgueros (*chayna*) y palomas (*urpay*), entre otros. Existe un pequeño pájaro que poseyó gran importancia ya que sus plumas se utilizaron en diversos rituales o ceremonias. Se trata del *pillku*. Este es pequeño, de plumas azules con un gracioso moño. Ignoramos el valor o atributo asignado a él, pero en una ceremonia cusqueña denominada *Pillcoyaco*, sus plumas se colocaban en un *sanco* caliente sobre la cabeza del *Inca* y de la *Coya* (Martínez Cereceda 1995:81).

Dentro del mundo militar y sus armas, las lanzas (*llaccahuqui* o *llaqa chuqi*) tenían borlas de plumas; así como las adargas de cuero (*hualccancca* o *walqanqa*), que se recubrían con plumas multicolores (Fresco 1998:17). Los cascos de cuero de los guerreros (*vmachucu*) recibían el mismo tratamiento.

Quizás el color de las plumas, a la par que su formato, poseyó cierto valor dentro de las culturas que nos ocupan y en especial en la sociedad incaica. Él marcaba un status o rango jerárquico y a la par algunas plumas sólo eran dignas de los dioses. Los señores étnicos le concedían gran valor, ya que figuran dentro de los bienes de los *curaca* incluso en épocas posteriores a la conquista española.

En los sitios de altura o *huacca* es común encontrar plumas formando parte de las ofrendas rituales (Reinhard 2001:111; Reinhard y Ceruti 2000:91) asociadas o no a fragmentos de cordelería a veces quemados intencionalmente.

El estado general de las plumas de la *wincha* de la momia del Nevado de Chuscha, oscila de regular a malo, por su degradación tonal, faltantes, roturas y suciedad.

#### Conclusión:

Por la técnica utilizada y los motivos representados esta *wincha* se relaciona con los tejidos Q'ero etnográficos que parecen estar íntimamente conectados con el mundo *inca* arqueológico (Flores Ochoa 1977:724). El área cultural Q'ero está conformada por ocho comunidades principales, se ubican en el departamento de Cusco, al sur del Perú; ellas son: Q'ero, Q'ero Totorani, Q'achupata, K'allakancha, Pukara, Markachea, Hapu, Kiko y caseríos adyacentes. Se hallan distribuidos en cuatro valles en las provincias de Paucartambo, Madre de Dios y Quispicanchi, ubicados entre los 1800 y los 4.500 metros s.n.m. Esta gran área se hallaba hasta tiempos recientes aislada del resto de pueblos, sin haber sentido la presencia española; es por ello que pudo permanecer más "limpia" de posibles aculturaciones e influencias. Incluso actualmente posee una compleja iconografía textil para fijar sus conocimientos. Los Q'ero, según tradición oral, se consideran descendientes directos de los *inca*, los cuales les enseñaron sus dos motivos principales, *inti* y *ch'unchu*. En los diseños de esta *wincha* existe un léxico gráfico de profunda significación, en donde en cada forma, color y unión de hilos pareados queda de manifiesto el principio masculino y femenino (*Tata Inti, Mama Q'illa*), los sagrados "opuestos complementarios", en donde el diseño horizontal -trama- manifiesta la condición femenina y el vertical -urdimbre -la masculina y en dónde el hilado *ll'oqe* (torsado a la izquierda) es condición de la primera -que da u otorga- y el hilado a la derecha es propio del segundo -que toma (Laurencich Minelli 2001:27). Como expresamos, en ella se han tejido dos motivos fundamentales de la cosmogonía *inca*: 1- *Inti* o el Sol y 2- *Ch'unchu* o Inkarrí. El motivo del Inkarrí hoy en comunidades cercanas a Cusco (Kauri, Huancarani y Chinchero) se asocia con la *ñawpa inca* del Urin o Bajo Cusco, o sea con antiguos motivos *inca*. El elemento gráfico que surge de la *wincha* a modo de módulo alterno, es el de dos líneas diagonales que se tocan en un punto (*crux decussata*). Según estudios de campo efectuados recientemente en el área de Q'ero, las líneas diagonales pueden interpretarse como signos-palabra referidas a las raíces y el tallo de una planta. En

cuanto a las formas de contorno triangulares que parten del motivo de diagonales, entre los tejedores tradicionales actuales de Kauri y Huancarani, parece también corresponder a la idea de "campo" (Silverman 1998:188 y 202).

PIEZA N°2: Fragmento de tela colocada sobre la coronilla o porción de *suyu suyu*

Esta pieza está cortada en tres de sus cuatro orillos con instrumento afilado (tijera). Es un rectángulo que formó parte de un textil mayor, a juzgar por su materia prima y diseño, es factible se tratase de una camiseta andina o *uncu*. El borde original, pertenece a un orillo lateral, por lo que concuerda con la dirección de las listas que lo conforman, ya que se orientan en forma vertical.

Dimensiones del fragmento cortado a tijera:

Largo: 185 mm

Ancho: 135 mm

La materia prima de urdimbre y trama es algodón de dos cabos en cinco tonalidades: beige, castaño claro, castaño medio o café, azul (degradado) y café oscuro casi negro.

Densidad de los hilos por cm<sup>2</sup>:

Urdimbre: 9

Trama: 18

Torsión de los hilos: Urdimbre y Trama: SZ.

Grado de torsión: Media (Emery 1966)

Realizado en reps de urdimbre. Fórmula: 2x1.

El diseño está dado por una secuencia de finas listas de diversos tonos, separados por campos neutros, guardando una distancia más o menos estable que ocupa casi 363 mm y luego se van distanciando listas que se combinan con planos mayores (fondo-figura) generalmente castaños oscuros, negros o beiges que oscilan entre 75 y 14 milímetros, flanqueados por bandas azules que no sobrepasan los 5 milímetros..

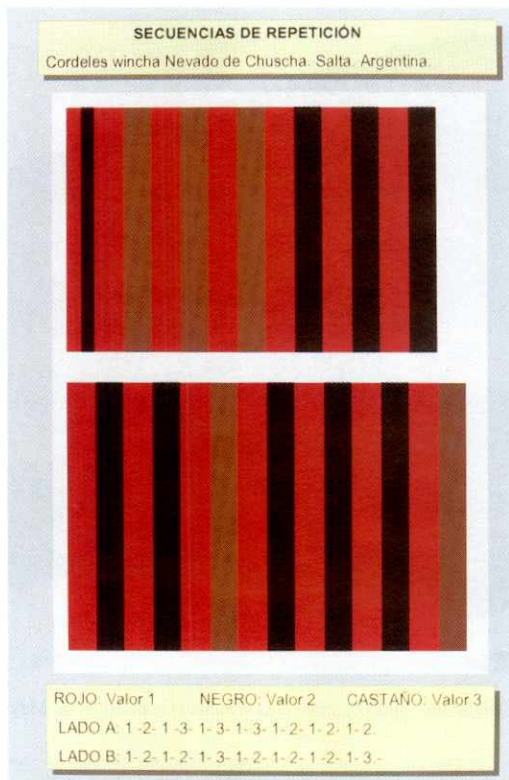


Figura 1. Secuencia de repetición.



Figura 2. Wincha o vincha tejida en pelo de camélido con técnica kinsamanta (rojo, beige y castaño oscuro).

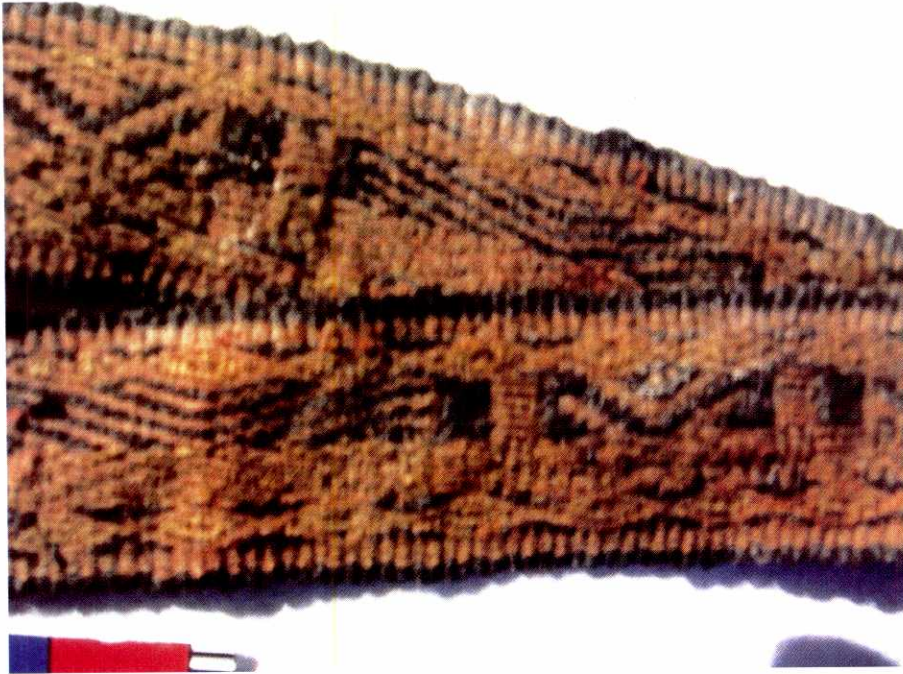


Figura 3A. Detalle del tejido central de la wincha con motivos de Mayu y Tahua.

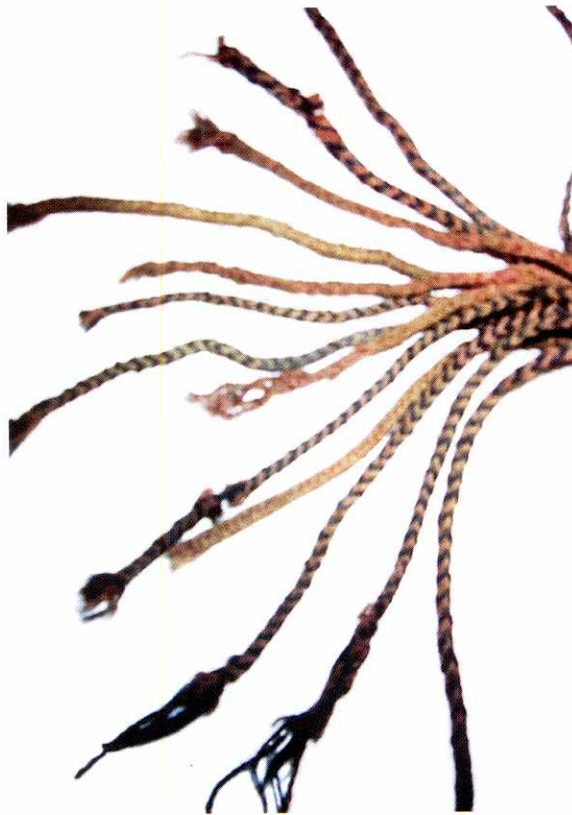


Figura 3B. Detalle de los cordones de la wincha, en dos tonos alternos.



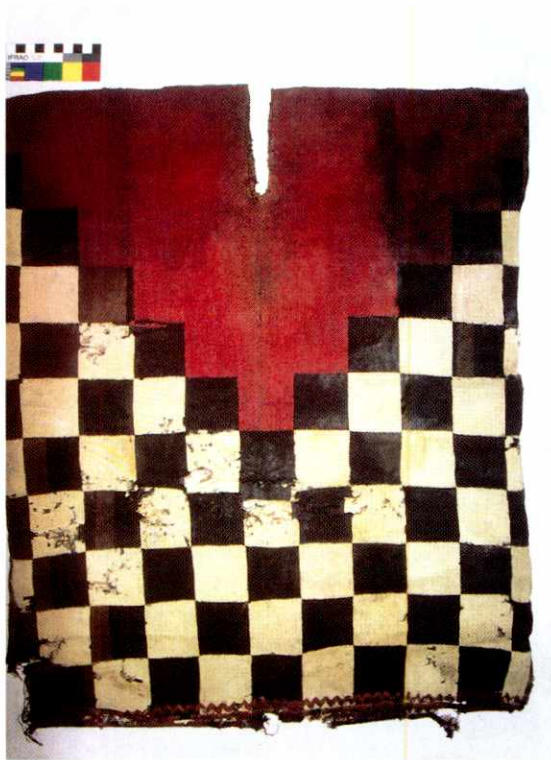
*El ajuar de la momia del Nevado de Chuscha.*



Figura 4. Fragmento de tela listada -motivo de Lista- que se encontraba colocado apócrifamente sobre la cabeza de la momia.



Figura 5. Chuspa con flecadura procedente de otro textil.



6- Lado B del uncu ajedrezado.

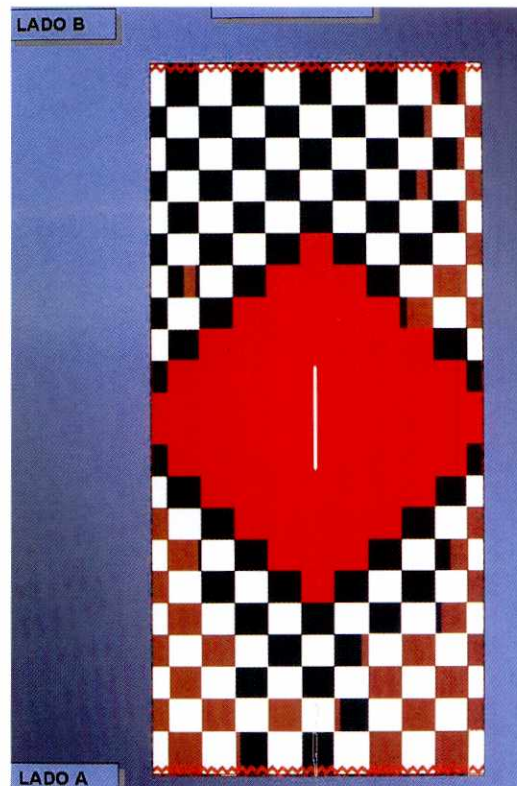


Figura 7. Diseño de la camiseta andina desplegada.

Tabla de dimensiones de cada lista (partiendo desde el orillo o terminación original)

(Cuando se consigna: "negro", en realidad se trata de un castaño muy oscuro).

Módulo 1: Beige - Castaño y Beige - Café - Beige y Castaño - Blanco/Natural.

Módulo 2: Blanco/Natural - Café - Beige - Azul/Celeste - Negro - Azul/Celeste - Negro  
- Beige - Negro.

TONOS	DIMENSIONES
1- Beige / natural (orillo)	1,5 mm
2- Beige	5 mm
3 - 4 - Café y Beige	0,5 mm c/u
5- Café	3 mm
6 -7- Beige y Café	0,5 mm c/u
8 - Blanco / Natural	3 mm
9 - 10 - Beige y Café	0,5 mm c/u
11- Café	2,8 mm
12 - 13 - Beige y Café	0,5 mm c/u
14 - Blanco / Natural	4 mm
15 - Café	4 mm
16 - Beige y Café	0,5 mm c/u
17 - Blanco / Natural	3,5 mm
18 - Café	4 mm
19 - Beige	0,5 mm
20 - Azul / Celeste	2 mm
21- Negro	7 mm
22 - Azul / Celeste	2 mm
23 - Negro	2,5 mm
24 - Beige	7,5 mm
25 - Negro	2 mm
26 - Azul / Celeste	3 mm
27 - Negro	10 mm
28 - Azul / Celeste	3 mm
29 - Negro	2 mm
30 - Café	10 mm

31- Negro	2 mm
32 - Azul / Celeste	3 mm
33 - Negro	7,5 mm
34 - Azul / Celeste	3 mm
35 - Negro	2 mm
36 - Beige	9 mm
37 - Negro	2 mm
38 - Azul / Celeste	3 mm
39 - Negro	4 mm
40 - Azul / Celeste	3 mm
41 - Negro	2 mm
42 - Beige	7,5 mm
43 - Azul / Celeste (seccionada a lo largo)	1,8 mm

La coloración azul-celeste se presenta muy degradada pero es identificable con lupa binocular. La pieza en sí posee gran suciedad; restos de concreciones salinas, tierra, roturas y otros.

Las medidas han sido tomadas mediante calibre, cuenta hilos y lupa binocular.

Espesor aproximado de la tela

1,5 mm

### Conclusiones:

El estado general va de regular a malo ya que posee manchas y roturas. Sin embargo, las fibras de algodón se conservan en buen estado, salvo en el caso de la degradación tonal.

En el relevamiento efectuado en el mes de noviembre de 1992, pudimos incluir otro fragmento de la pieza: una fina franja de la misma tela de aproximadamente ciento treinta milímetros de largo por trece milímetros de ancho. El campo central negro

media ocho milímetros de ancho, flanqueada en cada extremo lateral por dos listas azul-celestes de un milímetro cada una y luego campos negros de dimensiones similares. Este fragmento no figuraba entre las piezas de la momia en el año 2002.

Debido a la composición del diseño, a la disposición de las franjas, al tipo de materia prima y técnicas que posee, es factible se hubiese tratado de un *uncu* o camiseta andina relacionada con las formas de trabajo del área andina. Puede corresponder a los códigos de significación aymara. Seguramente sufrió daños al arrancar el fardo funerario de la nieve helada -permafrost- y posteriormente con los impactos de dinamita debió quemarse, por lo cual quienes realizaron el hallazgo o poseedores posteriores, decidieron cortar los sectores dañados de la tela a los efectos de "arreglar" la momia. La realización de estas listas o franjas verticales de ciertos tonos que se van repitiendo son identificados etnográficamente en el área comprendida por los poblados de Q'ero, Chinchero, Písac, Huancarani y Kauri,. Según la bibliografía consultada, más bien se trata de una clasificación de bienes que toma como base el color. Así queda representado y plasmado el Motivo de Lista, íntimamente emparentado con los *q'ipu*. Según el pensamiento de las comunidades citadas, los espacios gráficos simbolizan espacios terrestres y celestes. De tal forma a modo de un gran mapa mnemotécnico, el maíz, las papas, las llamas, los lagos, se hallan enumerados y descriptos en este tipo de textiles que guardan la profunda significación de *pacha*, cosmos. Generalmente las combinaciones de color parecen referirse o representar variedades de llamas y de maíz (Silverman 1998:146-209).

"Las mujeres de Qaqachaka abiertamente contraponen el lenguaje de la agricultura con su propio discurso acerca del tejer y el canto. En el patrón formal del diseño del aguayo, comparan las *pampas* textiles, las inmensas extensiones de un solo color, con las tierras nuevamente cultivadas. A diferencia, la complejidad y el movimiento de las técnicas textiles en las áreas figurativas llamadas *salta*, "pararse", hacer "re-saltar" los diseños, tal como la etapa análoga del crecimiento de los productos alimenticios, cuando "saltan" de la tierra labrada" (Arnold y Yapita 1998:85-86).

*Pacha* también es un sustantivo que significa "vestido" o "prendas de vestir" (Guardia Mayorga 1971:105). De esta forma su sentido sería ambivalente y perfectamente aplicable al caso que nos ocupa. Por otra parte debemos tener en cuenta

que el *uncu*, como vestimenta, ha sido netamente de género masculino dentro del incario.

PIEZA N°3: Camiseta andina, *ticlla* (17) (quechua); *ayquina* o *collcapata* (aymara)

La pieza es un *uncu* del tipo ajedrezado, que tipológicamente forma parte del patrón de diseño BN (BW) (Rowe 1978:604). De esta clase de camisetas andinas se conocían ocho ejemplos claves (ver cuadro).

Se trata de una prenda que posee una parte superior, formada en ambos lados por un triángulo invertido y escalonado rojo, cuyos primeros cuadros externos llegan hasta la mitad de las bocamangas. A partir de allí, comienza un diseño de cuadros blancos, castaños muy oscuros -que definiremos como "negros"- y castaños. Generalmente los cuadros cercanos a la pechera y espaldera (rojas) son negros -salvo C-3, Lado B (75% castaño y 25% negro). Las filas externas están formadas por medios cuadros y la inferior de -ambos lados- está conformada por rectángulos ya que poseen mayor dimensión vertical, en el sentido de la urdimbre, que horizontal. El diseño total está constituido por nueve cuadros enteros y dos mitades de cada borde lateral, por lo que se llega a diez, según disposición estándar, más el medio cuadro rojo del sector superior. De esta forma, contando desde las orillas hacia el centro, la cantidad de cuadros -de arriba hacia el ruedo o borde inferior- dentro del triple y curioso ajedrezado (*collcapata*), da en cada cara de la prenda: el número total de 110 cuadros, teniendo en cuenta los que quedarían inmersos en la superficie de la pechera, según la siguiente disposición:

10 - 9 - 8 - 7 - 6 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10
---

Medidas: Largo 665 mm. Ancho: 560 mm.

Medidas de los cuadros: 57 mm. x 57 mm.

Medidas de los cuadros del borde inferior: 62 mm. x 62 mm.

## CUADRO I

CANTIDAD DE CUADROS DE CADA COLOR:LADO A:Superficie roja equivalente a: 35 cuadros.Cuadros blancos: 35.Cuadros negros: 22 + excedente de 18, 6 mm.Cuadros castaños: 18 + excedente de 43, 4 mm.LADO B:Superficie equivalente a: 35 cuadros.Cuadros blancos: 35.Cuadros negros: 34 + excedente de 18, 6 mm.Cuadros castaños: 5 + excedente de 43, 4 mm.PORCENTAJE DE CUADROS DE CADA COLOR:LADO A: Sector rojo de la pechera: 31,81%Blanco: 31,81%Negro: 20 % + excedente de 30% de 1 cuadro (18, 6 mm).Castaño: 16,36% + excedente de 70% de 1 cuadro (43, 4 mm).LADO B: Sector rojo de la pechera: 31,81 %Blanco: 31,81%Negro: 30,90% + excedente de 30% de 1 cuadro (18, 6 mm).Castaño: 4,54% + excedente de 70% de 1 cuadro (43, 4 mm).Densidad de los hilos por cm<sup>2</sup>:Nº Hilos de Urdimbre por cm<sup>2</sup>: Sector rojo: 9      Sector ajedrezado: 9Nº Hilos de Trama por cm<sup>2</sup>: Sector rojo: 28      Sector ajedrezado: 28Nº Hilos en última hilera ajedrezada: Urdimbre: 12      Trama: 30Torsión de los Hilos: Sector rojo: SZ      Sector ajedrezado: SZTorsión de los hilos del urcco: SZ.

Cantidad de hilos y colores del urcco: 5 hileras de 5 colores, pareados:

<b>1Rojo - 1 Verde -- 1 Rojo -- 1 Verde - 1 Rojo</b>
--

Ambos rojos cierran el diseño conteniendo a los verdes. Un hilo doble rojo constituye el centro del *urcco*.

Grado de torsión de los hilos: Urdimbre y Trama: Alta.

Materia prima Urdimbre y Trama: Pelo de camélido (vicuña?).

Colores: blanco/natural - rojo - castaño (café) - castaño muy oscuro (negro).

El *uncu* ha sido tejido con técnica de tapiz. En los extremos de la urdimbre se presentan refuerzos por cambio de título del hilado. El escote ha sido realizado empleando la técnica de urdimbre discontinua. El cordoncillo de montaje fue retirado al concluir el tejido, quedando formado el escote de la prenda. Éste remata con un festón simple inserto en el tejido con puntadas de aguja de un solo color -rojo- como estructura decorativa y a la par de refuerzo. La unión lateral de los paños está conformada por un festón policromo alterno en 8, en el cual el hilo en desuso va quedando tapado u oculto en el interior de la costura hasta que nuevamente es retomado por la puntada que continúa el rapport de colores fijados (13).

"Hacen todos los diseños que desean en las dos caras sin dejar visibles un hilo o uno de sus extremos en una sola pieza" (Acosta [1550] 1954 Libro 4, Capítulo XLI:136).

Esta prenda, debió haber sido tejida en telar de bastidor, con la urdimbre colocada en sentido vertical sobre cordones de montaje que se fijaron a los elementos horizontales del bastidor. En cuanto a sus dimensiones no obedecen a ninguno de los ejemplos de BN (BW) estandarizados por Rowe (1978/1979; 1999) y otros estudiosos. De los ejemplos conocidos hasta el momento, las dimensiones de las camisetas andinas menores oscilan en un rango de 740 milímetros de largo y 73,3 milímetros de ancho. No queremos pasar por alto la simetría o equilibrio logrado con la combinación y dimensiones de sus cuadros, hasta ahora inédito en este tipo de vestimenta. Sólo las figuras perimetrales (laterales e inferiores) son rectángulos; las restantes obedecen a



verdaderos cuadrados. El *uncu* del Nevado de Chuscha parece haber sido confeccionado ex profeso para un niño de no más de diez años (14).

En cuanto a las dimensiones de los cuadros, éstos son proporcionales con la prenda, ya que miden 62 milímetros de lado los inferiores mayores y 57 milímetros de lado los restantes. Las túnicas NB conocidas hasta el momento, poseen cuadros estándares entre 74 y 79 milímetros de lado. Los zig-zag bordados o *urcco* de las anteriores, promedian 12 milímetros, en cambio en el caso que nos ocupa, estos bordados no sobrepasan los 10 milímetros. Ya que la pieza no posee cortes y a la par vimos la estudiada alternancia y combinación de sus colores, el artesano/a debió planificar de antemano las dimensiones precisas y el formato total que esta prenda debería poseer.

Parece ser el primer caso en que nos encontramos analizando las prendas de una mujer del Estado *inca* que no porta el atuendo característico de su sexo; como hemos afirmado supra vide. Tampoco conocemos casos de estatuillas-exvotos femeninas que se encuentren vestidas con prendas propias del género opuesto.

Si abriéramos la camiseta andina que nos ocupa, quedaría armada la figura de un rombo escalonado central flanqueado por dos paneles con dameros en tres tonos. Ignoramos si los *uncu* BN descritos por otros autores poseen diferencias tonales en sus cuadros oscuros; este punto no se halla consignado en ninguna bibliografía consultada. En el caso que nos ocupa, es importante destacar la alternancia y complementariedad en ciertos cuadros, de pelo color castaño (café) y negro (castaño muy oscuro), colocados con evidente intencionalidad por parte del tejedor/a (ver cuadro respectivo). El gran triángulo invertido que suma casi el 32% del textil -en cada lado- recuerda el contorno o sombra de un gran pájaro con las alas desplegadas. Este motivo lo hemos encontrado no sólo en las túnicas ajedrezadas del Tipo BN según tabla de estándares de Rowe (1978), sino también en el ponchillo de plumas del niño inca de Cerro Aconcagua y en numerosas túnicas de esta cultura. Ejemplo de ello es el *uncu* Soza estudiado por investigadoras chilenas (Calleja et al. 2001) y los propios dibujos de Guaman Poma de Ayala [1615]. Por otra parte, el diseño de camiseta andina Tipo BN, aparece con bastante renuencia en los *tocapu* de otros *uncu* y en los vasos de madera o *quero* siguiendo secuencias de significación junto con otras estructuras de orden.

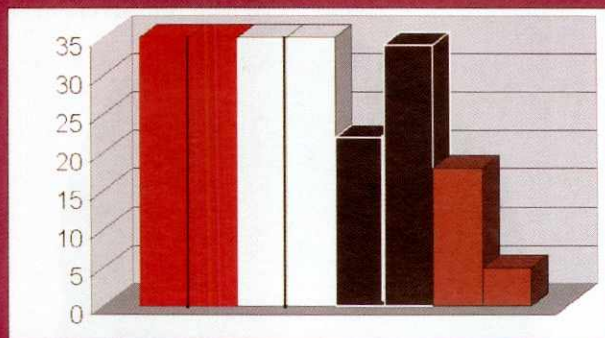
Dentro de la iconografía geométrica de la cosmovisión andina la búsqueda de las proporciones armónicas subyace en cada objeto u obra. El módulo más utilizado dentro del incario es el cuadrado y por ende todas las divisiones (equipartición) o modificaciones (incluso los escalonados), estableciendo proporciones dinámicas dentro de ese espacio. Es el caso de ambos diseños ajedrezados (Lado A y B) del *uncu* del Nevado de Chuscha, que reafirman el concepto de síntesis de la cruz cuadrada que se repite constantemente pero con ciertas variantes de color -que por ende modifican el "mensaje" o código de significación tipo- en el sector de la vestimenta que conforma el damero.

En cuanto a las prendas de formato similar vestidas por cantidad de estatuillas masculinas incaicas estudiadas (Millán de Palavecino 1966; Michielli 1990; Abal 2001c), no poseen diferencias tonales dentro del corpus de los dameros.

Poco se conoce a cerca de la iconografía concreta relacionada con cada ocupación o profesión; sin embargo, Francisco de Xeres en su *Relación del primer descubrimiento* hace referencia a una clase de escolta que llevaba uniformes con dameros rojos y blancos y a un cuerpo de ochenta jefes encargados de portar el palanquín del *Inca*, que ostentaba una librea muy rica de color azul (Markhan:53 en Lumbreras 1999:118). Las túnicas con diseños a cuadros eran usadas como libreas o uniformes por la escolta de Atahualpa en Cajamarca en 1532; los colores contrastantes eran el rojo y el blanco (Noticia del Perú, MS, f 7 UTA.:1918:323 en Rowe 1999:590-591). Es importante tener en cuenta esta evidencia documental, sin olvidar que también los diseños a cuadros fueron comunes en la costa y existían como estilos provinciales anteriormente a la época de la conquista inca (Nasca, Mochica, ente otros). Si durante el incario fue un modelo-tipo o estandarizado destinado exclusivamente al estamento guerrero ¿por qué fue confeccionado para una niña de casi diez años? o ¿por qué se lo colocaron durante la ceremonia? (15). Quizás la fuente se refiera al damero rojo/blanco.

Refiriéndose a la forma de identificar a cada población según su vestimenta dentro de un grupo concreto, el propio Ludovico Bertonio escribía en el año 1612, que los diversos linajes aymara se podían detectar debido a la variedad de listados y colores de las prendas de vestir. Hasta hace poco tiempo ocurría algo similar en el poblado de Qaqachaca, Bolivia:

### Cantidad de cuadros en cada lado del unku del Nevado de Chuscha



Lado A		
Rojos	35	31,81 %
Blancos	35	31,81 %
Negros	22	20,00 %
Castaños	18	16,36 %
<b>TOTAL</b>	<b>110</b>	<b>100%</b>

Lado B		
Rojos	35	31,81 %
Blancos	35	31,81 %
Negros	34	30,90 %
Castaños	6	5,45 %
<b>TOTAL</b>	<b>110</b>	<b>100%</b>

Figura 8. Cantidad de cuadros de cada lado del unku del Nevado de Chuscha.

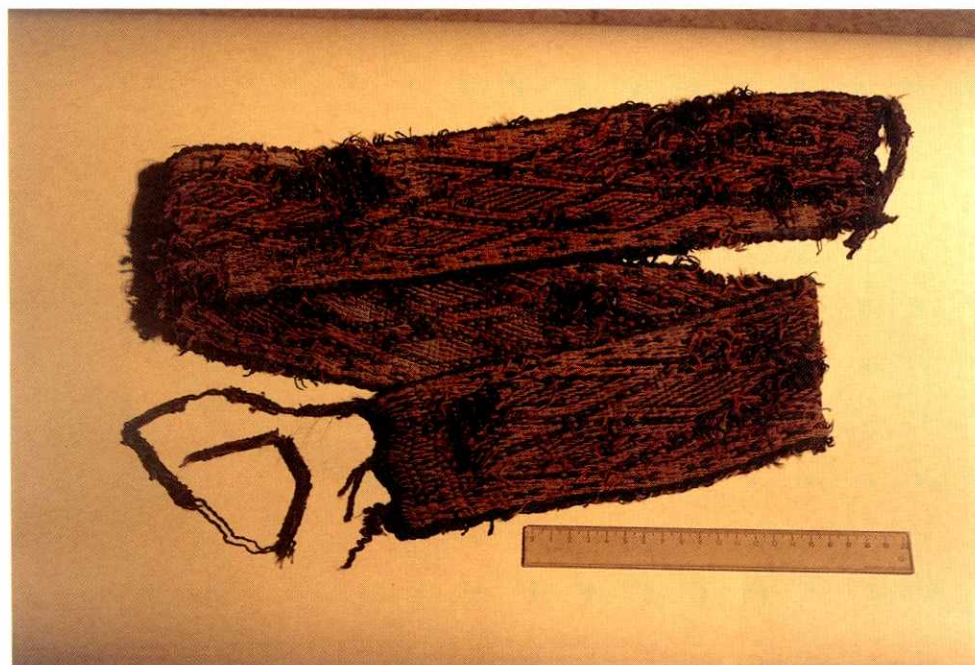


Figura 9. Faja con diseño de rombos pareados o de figuras dispuestas de a cinco.



Figura 10. Escudilla o puco.



Figura 11. Cesta de fibras vegetales.

*El ajuar de la momia del Nevado de Chuscha.*

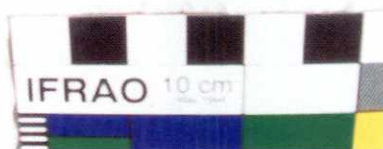


Figura 12. Peine de espinas grande.

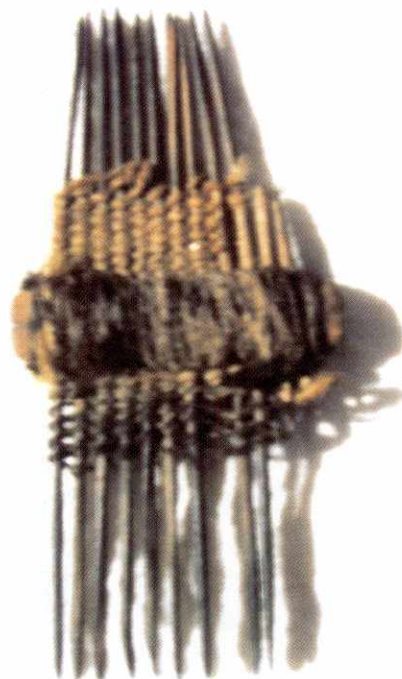


Figura 13. Fragmento del  
pequeño peine de espinas.

Figura 15. Caracoles.



Figura 14. Peine de madeira.





Figura 16. Restos -cuentas de malaquita- del rico collar que debió poseer la momia.



Figura 17. La momia luego de su estudio. El tocado de plumas fue restaurado.

"Los hombres eran conocidos por sus ponchos listados, sus gorros tejidos de colores brillantes, sus chaquetas a cuadros con apliqués cosidos de pequeñas figuras y flores, y sus pantalones blancos con una banda cosida de listas angostas, llamada *qillqa* ("escritura") o *pirqa* ("pared"), que circunda la parte inferior. Pero los hombres eran conocidos sobre todo por sus bufandas ajedrezadas de blanco (o rojo) con negro, con sus borlas rojas colgantes, que según se dice expresan su reputación espeluznante de guerreros corajudos" (Arnold y Yapita 1998:42).

Es factible que esta modalidad de ropa masculina antigua se relacione con dos aspectos fundamentales que marcaremos en el caso del *uncu* o textil N°3:

- 1- El empleo de la *qillca* o banda de listas angostas, que aparecen en la mayor parte de los *uncu* estudiados por nosotros;
- 2- El diseño en damero quizás fue llevado a otra prenda, pero su significación parece haber sido similar: ser empleado por guerreros (sobre todo el blanco/rojo).

Consideramos que debido a los numerosos antecedentes de túnicas con decoración en damero blanco/rojo que se encuentran representadas en la cerámica de cantidad de grupos culturales prehispánicos costeros del actual Perú y a la proyección etnográfica subsistente en Bolivia; éstos pueden relacionarse con la guerra o con la lucha por territorios. En cuanto al diseño blanco/negro de los *uncu* con diseño en damero, queda evidenciado el concepto de la *missa q'epi* andina en donde se establece un contraste visual y simbólico entre los sectores claros y oscuros dispuestos en dos mitades de colores contrastantes (Flores Ochoa 1977:721; Pollard Rowe y Cohen 2002:66). La noción de opuestos complementarios los impregna de simbología y significación y hasta el momento no estamos en condiciones de poder asignarle otro tipo de valor agregado. La túnica de la momia del Nevado de Chuscha constituye una excepción por el empleo de tres tonalidades; sin embargo forma parte de la concepción integradora descrita y su diseño puede ser un antecedente de los que todavía se elaboran en las regiones de Q'ero o Pitumarca.

#### PIEZA N° 4: Bolsita o *Istalla* (aymara)

Se trata de una tela rectangular trabajada en listas, doblada en dos por su parte media. Realizada con técnica de doble faz con urdimbres flotantes. Bordes unidos en



festón anillado. Sus diseños parecen corresponder a la concepción de los *q'ero pallay*, de cuatro campos bien definidos castaño oscuros separados por tres bastones policromos con cuadrados alternos (*ñahui*) y secuencia de motivos de *mayu* (significa río pero también este concepto parece referirse a la Vía Láctea) o a la forma de percibir el tiempo en cada estación.

Dimensiones totales: 270 milímetros.

Medidas: Largo (doblada) 135 mm Ancho: 145 mm

Densidad de los hilos por cm<sup>2</sup>:

N° Hilos de Urdimbre por cm<sup>2</sup>: 8 dobles Trama: 5

Torsión de los Hilos: Urdimbre y Trama: SZ.

Grado de torsión de los hilos: Urdimbre y Trama: Torsión Media/Alta.

Colores: castaño oscuro- castaño rojizo o rojo- verde- beige o natural..

Fibras: Urdimbre y Trama: Fibra de origen animal (Pelo de camélido).

Urdimbre: Pelo castaño oscuro.

Trama: Pelo castaño oscuro- castaño rojizo o rojo degradado- natural o beige- verde.

Interlistado: 4 bandas castaño oscuras de 25 a 25, 5 mm. cada una.

LADO A: El de coloración menos degradada.

LISTA N°1: Ancho total: 24 mm.

Colores y cantidad de hilos:

Ca
31/32

LISTA N°2: Ancho total: 11, 5 mm.

R= 2mm	V= 2 mm	R= 0,5mm (diagonal)	Bl= 1 mm	V= 3mm (flojos)	R= 2 mm
--------	---------	------------------------	----------	--------------------	---------

Colores y cantidad de hilos:

R	V	R	Bl	V	R
3	3	1	2	3 flojos	3

LISTA N°3 (central): Ancho total: 25 mm.

Colores y cantidad de hilos:

Ca
37

LISTA N°4: Ancho total: 16 mm.

R= 2mm	V= 2 mm	Ca= 7 mm	V= 3 mm	R= 2mm
--------	---------	----------	---------	--------

Colores y cantidad de hilos:

R	V	Ca	V	R
3	3	10/11	4/5	3

LISTA N°5: Ancho total: 25, 5 mm.Colores y cantidad de hilos:

Ca
38

LISTA N°6: Ancho total: 12 mm.

R= 2mm	V= 2 mm	Ca/R= 3mm	Bl= 3 mm	R= 2mm
--------	---------	-----------	----------	--------

Colores y cantidad de hilos:

R	V	Ca/R	Bl	R
3	3	4	4	3

LISTA N°7: Ancho total: 31 mm.Colores y cantidad de hilos:

Ca
46/47

Cordel o pasamaños: Dos cabos torsados en ZS (lloq'e).

Estado de conservación: regular

PIEZA N° 4 b: Flecos o *chupacuru ccaylla* o *saksayachchiscca aylla*

Se trata de una cinta de 145 milímetros cortada a tijera en sus extremos. Formada por ocho corridas tejidas de 10 milímetros de ancho, de las que salen flecos realizados con hilos de dos cabos castaño-claros de pelo, confeccionados en el sentido de las urdimbres.

El fleco se encuentra seccionado en segmentos. Había sido colocado en el extremo del dobléz de la tela que conforma la bolsa, cosido con grandes pespuntos de hilo mercerizado. Es evidente que originariamente formó parte de otro textil, quizás el que poseía el diseño zoomorfo.

Largo del fleco: 22 milímetros.Densidad de hilos de Urdimbre y Trama x cm<sup>2</sup>: 8 a 10 dobles.

Flecadura terminal formada por caireles de urdimbres no tejidas.

Torsión de los Hilos: Urdimbre y Trama: SZ

Este fragmento de fleco debió pertenecer a textiles similares a los ejemplos N°138-801 (Chimú), *uncu* N° 138-755 (Chancay) o N°8988 (Chancay) (Solanilla I Demestre 1999:226,216 y 106 respectivamente).

PIEZA N° 5: Peine de madera o *Ñaccha*

Se trata de un peine tallado a favor de la veta en madera clara, muy desgastada. Originariamente poseyó diez dientes pero en la actualidad posee seccionado desde el inicio uno, correspondiente a uno sus bordes externos. El sector de sujeción ha sido trabajado en forma trapezoidal, dejando el lado menor hacia el segmento interno.

Dimensiones:

Alto total de la pieza : 104 mm

Grosor sector medio: 12 mm

Grosor sector cercano al dentado: 11mm

Trapezoide o enmangadura: Alto: 35 mm; Ancho superior: 43 mm; Ancho inferior: 20 mm.

Cuerpo de la pieza: Alto: 69 mm; Ancho: 43 mm.

Dientes: Grosor superior: 4 mm; Grosor inferior: 2 mm.

En un costado del elemento, en el borde externo correspondiente a su parte completa, posee un número colocado con tinta negra: N° 43.1290. Es factible corresponda a la numeración de inventario de alguno de sus posteriores dueños.

Esta pieza no figura en la descripción de los elementos aportada por Amadeo Rodolfo Sirolli, sin embargo su factura es arqueológica y, analizándolo a través de lupa binocular, posee el mismo tipo de sedimento adherido que los restantes peines e incluso que la totalidad de elementos y el propio cuerpo de la momia. Quizás ha sido citado indirectamente cuando escribe:

" Asimismo, pendientes del cuello llevaba dos bolsitas tejidas -denominadas "chuspas" en el Noroeste Argentino (sic)- dentro de las cuales halláronse restos de hojas de coca pulverizadas y trozos de peines primitivos manufacturados con espinas de cacto entrelazadas con hilo trenzado en lana de llama" (Sirolli 1977:12).

De todas formas, es evidente que el autor no recordaba con exactitud los elementos que constituían el hallazgo.

PIEZA N°6: Peine grande o Ñaccha de espinas (quichca)

Se trata de un peine confeccionado con dos medias cañas unidas con pelo de llama y quizás resina, que a su vez aprisionan espinas por su parte media. Ambos extremos de las mismas han sido pulidos.

Largo de las cañas: 64 mm    Ancho de las cañas: 7 mm    Grosor de las cañas: 11 mm  
Ancho (total con las cañas): 69 mm    Largo: 64 mm    Cantidad de espinas: 40.

Materia prima: caña (?) y pelo de camélido beige/natural.  
 Torsión de los hilos: 2 SZ.  
 Grado de torsión: Alta.

De un lado estas espinas están completas; del otro, hay 31 enteras existiendo 9 segmentos faltantes.

Ambas cañas están recubiertas con dos capas de hilo de pelo formando un diseño específico y similar en ambas caras 1 derecho + 1 izquierdo, cada uno en proporción de: 4 + 4.

En un extremo existe otro torsado en Z de pelo oscuro (llama?). Desde allí sale un cordel beige -entre 150 y 155 milímetros de largo- que rodea las cañas por un extremo, pasa entre medio de los cantos unidos y remata o anuda en el otro extremo, entre los dientes o espinas N°9 y N°10, que se hallan atadas juntas, del lado de las faltantes o rotas.

Cada cobertura efectuada con hilo posee aproximadamente siete hileras de hilos en una dirección y luego otras siete en la otra, completando así cuatro hacia la derecha y cuatro hacia la izquierda.

Piezas similares: M.H.30.19.1315 y M.H.53.19.34, ambas pertenecientes a la colección arqueológica del Museo Nacional de Historia Natural, Museo del Hombre de París. La primera (210 mm x 15 mm) se halló en un contexto Nasca y la segunda (95 mm. x 67 mm), fechada entre el XIII y XVI milenio, fue encontrada en el sur del Perú y forma parte de la cultura inca.

PIEZA N° 7: Peine pequeño o Ñaccha de espinas (quichca)

Se trata de un angosto y pequeño peine, ideal para separar las hebras y realizar trenzas. Confeccionado con dos medias cañas que aprisionan espinas de cactus por su parte media. Tales espinas han sido pulidas en ambos lados. Las cañas, a su vez, se encuentran atadas con pelo oscuro de camélido.

Largo: 31 mm      Ancho: 6 mm      Grosor (incluyendo terminaciones): 2 mm  
Cantidad de espinas originales en ambos extremos: 12      Grosor de las espinas: 1mm.  
Cantidad actual: sector superior: 12 espinas; sector inferior: 9.  
Torsión de los hilos: SZ  
Grado de torsión: Baja a Media.  
Tejido beige o degradado que se conserva: 8 a 10 hileras o vueltas.  
Tejido oscuro que se conserva: luego de una vuelta o corrida beige, 5 hileras oscuras.

Procedimiento de confección:

1- Se tomaron doce espinas alineadas y pulidas en ambos extremos y se colocaron contra un fragmento de caña previamente cortado y redondeadas sus aristas. Se fue pasando un hilo de dos cabos en dirección paralela a la caña y entre cada una de las espinas, siguiendo el mismo proceso -dando la vuelta- hacia el otro extremo, y tomando de igual forma las espinas. Ese hilo quedó sin cortar en un extremo. Se tomó otro hilo de distinta coloración -corresponde al beige degradado-, se colocó la otra caña con el fin de aprisionar ordenadamente las espinas y se volvió a atar el medio y el extremo.

2- Lado A. Color oscuro (rojizo/castaño oscuro): el hilo pasa envolviendo cada espina, sujetándola a una de las cañas. Posee 12 pasadas dobles. A partir de allí, se tomaron las espinas del otro costado de la caña con otras 12 pasadas de hilo.

3- Lado B. Color beige o degradado. Se colocó la otra caña y se pasaron dos cordeles entre el tejido anterior y cada una de ellas. A continuación, se tejió el lado opuesto que sólo poseía una pasada pegada a las cañas, dando 10 a 12 corridas.

Al parecer, el hilo beige estaba teñido de coloración rojiza. En primera instancia se trabajó con el hilo oscuro, ya que sobre él se encuentra el beige/degradado, en forma muy apretada. Las espinas al igual que las puntas de las cañas y sectores de los hilos, se hallan quemados. La pieza posee abundante sedimento arenoso-micácico.

En los extremos de las cañas, se observan marcas dejadas por el buril con el que se seccionaron y redondearon.

PIEZA N° 8: Cesta tejida o *Chipa*

Alto: 51 mm.  
Diámetro: 141 mm      Diámetro base: 90 mm      Grosor del tejido: 3 a 4 mm  
Grosor de cada vuelta: 5 mm.  
Número de vueltas: 31.  
Profundidad: 49 mm.

Materia prima: Fibras vegetales.

Técnica: Cosido o arrollado (coiled)

Tejido trabajado con fibras dispuestas en forma circular, unidas entre sí por una costura hecha con otro elemento similar. Espiralado Tipo e, con armadura y hebra tornadas (torsadas) y cosidas (Millán de Pallavecino 1981:170).

Piezas similares: M.H. 97.9.9; 02.31.2; 39.60.24 y 98.8.32 del Museo Nacional de Historia Natural, Museo del Hombre de París, Francia. Proceden de Arica, Chile. La última citada posee 131 mm de diámetro y 54 mm de altura.

PIEZA N°9: Escudilla o *Pucco* de cerámica

Escudilla de cerámica de pasta interior oxidante, interna y externamente bruñida.

Alto: 40 mm    Diámetro: 142 mm.    Diámetro de la base: 65 mm.

Profundidad: 38 mm    Grosor: 5 mm.

La pieza fue encerada por uno de sus tantos poseedores, luego del hallazgo.

Esta escudilla se hallaba junto a otra pieza, según se puede vislumbrar el asa evertida hacia arriba en la foto tomada en el año 1924 por Sirolli. También se aprecia en la fotografía facilitada por el Dr. Carlos Colombano, tomada en una exhibición que él mismo montara el 27 de noviembre de 1997 en la ciudad de Rosario. Allí se observa la momia con la *wincha* colocada al revés, la *tiella* enfundada sobre el cuerpo y sobre él, la *istalla* con flecos de factura arqueológica pero que no le corresponden. En el extremo izquierdo de la vitrina está la cesta de fibras vegetales y en el ángulo derecho la escudilla de cerámica descrita, con los caracoles y peines en su interior. Hay que recordar que, según parece, estos peines originariamente se hallaron dentro de una bolsita. También pude verse lo que debió ser otra bolsa o la faja doblada.

La escudilla tiene la parte externa algo deteriorada. La cera o sustancia que se le colocó, ha penetrado las zonas descascaradas y se observa en ciertos afloramientos de la superficie. Su formato es similar al de las escudillas realizadas con calabazas en Chancay.

El lado interno conserva poco engobe oscuro, muy desvaído. Parece haber poseído bruñidos por lo menos los bordes. Allí se observa un acabado de estriás superficiales (¿impronta de pastos?).

#### PIEZA N° 10: Caracoles

No descriptos por Amadeo Sirolli. Pudieron formar parte de un collar original o no hallarse asociados a la momia y haber sido colocados en alguna etapa posterior al hallazgo.

Se descartó la posibilidad que fuesen especímenes fósiles (Aguirre et al. 2000:240; Gay 1854 a y 1854b).

En cambio, parecen corresponder a:

Especie: *Nassarius gayi* (Kiener 1835). Neogastrópodo perteneciente a la Familia Nassaridae (Letelier et al. 1997:1-97).

El origen de este molusco es marino. Se encuentra distribuido desde el sur del Perú, hasta el sur de Chile, en profundidades de hasta un metro en las aguas del Océano Pacífico.

Descripción: Coloración castaño claro. Superficie brillante surcada por finísimas líneas blancas. Sector interno blanco. Las medidas estándares actuales de la especie oscilan alrededor de los 16 milímetros. Conchilla fusiforme, globulosa. Moderadamente fina. Opérculo pequeño, de forma ovalada.

Cantidad: Veintiocho.

Dimensiones-tipo: Largo máximo: 20 a 23 milímetros. Ancho medio: 15 milímetros.

Abertura: 8 milímetros.

Por más que se trata de una variedad malacológica actual, debido a una serie de factores ambientales (climáticos, aumento de la salinidad del agua, contaminantes y otros), pueden existir variantes o diferencias fundamentales en cuanto a las dimensiones de los ejemplares y a su hábitat.

#### PIEZA N° 11: Cuentas de malaquita

Se trata de un collar rearmado con 121 discos o cuentas circulares aplanadas en degradeé, de malaquita o carbonato básico de cobre de color verde. Evidentemente obedecen a una disposición posterior: 60 cuentas separadas por una pinza de depilar de metal de factura similar a las halladas en sitios arqueológicos tardíos del Noroeste argentino y luego 61 cuentas en el otro extremo. El conjunto se halla enhebrado, utilizando como soporte un hilo de nylon.

Composición: Carbonato de cobre.

Dureza: 3,75 - 4.

Peso específico: 3,75.

Índice: 1,66 (con refracción doble biáxica).

Fórmula:  $\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$ .

Dimensiones de las piezas: Cuentas mayores: 12 a 13 mm. de diámetro.  
Cuentas medias: 6 a 7 mm. de diámetro.  
Cuentas menores: 4 a 5 mm. de diámetro.

La malaquita forma parte de grandes yacimientos cupríferos en Chuquicamata (Provincia de Antofagasta) y en Potrerillos (Atacama), ambos ubicados al norte de Chile (Grau 1973:161).

Aunque parecen corresponder a la descripción, falta gran cantidad de otros elementos:

"Un collar armoniosamente entrelazado con cuentas verdes de malaquita, azules de lapislázuli (sic), parduscas de ónice (sic) y rojas de rodocrosita pendía de su cuello desnudo..." (Sirolli 1977:12).

Es factible que las cuentas recordadas como de lapislázuli, pudieran haber provenido del mismo yacimiento que las anteriores y tratarse de azurita, también un carbonato básico de cobre. En una misma muestra es común que se entremezclen ambos carbonatos. El color azul de la azurita se origina en el momento de oxidación del cobre. Sus propiedades fisicoquímicas son casi iguales a la malaquita, salvo que es menos abundante y de mayor fragilidad que la primera.

Otra opción es que hayan sido cuentas confeccionadas en lazulita, fosfato hidratado de aluminio, magnesio y hierro, de coloración azul celeste por lo cual es fácil de confundir con el lapislázuli. Esta piedra se encuentra al sureste de Copiapó, en la provincia de Atacama. El lapislázuli es una masa de piedra impura, formada por varios minerales: lazurita, sodalita, haüynita y noselita, pudo extraerse en el Departamento de Ovalle, provincia de Coquimbo o más al sur de Chile, en el Departamento de Melipilla, provincia de Santiago (Grau 1971:98-99).

La materia prima para realizar las cuentas de ónix (mármol) pudo provenir de la ladera sur del alto de Neurara, a 3.500 metros s.n.m. y a 9 km de la estación Monturaqui del ferrocarril de Antofagasta a Salta (ónix verdoso) o del suroeste de Calama, Chile



(verde oliva hasta verde amarillento). En cuanto a la rodocrosita o rosa del inca (carbonato de manganeso rosado), es factible que hubiese sido extraída de una de las mayores minas de rodocrosita del mundo, la de Capillitas, Andalgalá, provincia de Catamarca. Argentina. Al parecer, ese fue un antiguo yacimiento explotado por los incas, conocido bajo el nombre de *Inca Ripac*.

#### PIEZA N° 12: Pinza de depilar

Objeto de metal de bordes afilados, recortados mediante broca, en forma tosca.

Alto total: 46 mm. Alto de los brazos: 31 mm. Ancho mayor (Pinza): 38 mm.

Ancho menor (Brazos): 15 mm.

Grosor de los brazos: 5 mm. Grosor de la Pinza: 2 mm.

Similar a las pinzas depilatorias tardías del noroeste argentino del tipo elíptico bivalvado (Márquez Miranda 1946:227) y de Chile. Este elemento parece ser ajeno al fardo original; como lo fue el gran disco metálico sobre el cual posteriormente ubicaron el cuerpo de la momia.

#### PIEZA N°13: CHUMPI O FAJA

Esta prenda, como se consignó anteriormente, fue relevada en el año 1992 por nosotros y también fotografiada por el Dr. Juan Schobinger. En la actualidad, al recibir en Mendoza la momia y sus pertenencias, el textil no formaba parte de éstas. Su actual depositaria, la Fundación C.E.P.P.A., ignoraba su existencia.

Este aditamento netamente femenino, debió ser una pieza asociada al ajuar de la pequeña niña, ya que el propio Bustamante se refiere a ella: "Allí está su faja de cintura, al lado" (Bustamante 1924 ? :1). Si bien corresponde al concepto de *quechua pallay*, su técnica y diseño guardan relación con el conjunto.

Largo total: 1.230 mm      Ancho: 97 mm.

Largo de los cordeles de atadura: 390 mm. c/u. (En mal estado)

Materia prima en urdimbre y trama: Pelo de camélido.

Coloración: Castaño (negro) y rojo muy degradado.

Densidad de Hilos x cm<sup>2</sup>: Urdimbre: 17; Trama: 17.

Materia prima: Origen animal. Pelo de camélido y sectores con cabello humano.

Técnica: Tejido "a dos haces" (Garcilaso de la Vega [1609] 1980: 281-282) o de urdimbres flotantes complementarias.

Atadura: Constituida por cordeles bicolores de sección circular. Cabos torsados en Z y cosidos a la faja con pelo humano. En el año 1992 se encontraban algo dañados.

Descripción: En un extremo de la faja el comienzo posee seis pasadas o escalerilla en colores alternos, realizado con hilos dobles, antes del inicio del diseño.

*Chumpi*: formado por rombos pareados con alternancia de un rombo central.

Bordes: Dos franjas exteriores de 14 mm cada una, con secuencia de rombos rojos con puntos concéntricos negros. Esta faja seguramente fue urdida empleando dos pequeñas estacas de madera clavadas en el suelo. Al comenzar a tejer, se colocó la urdimbre separada en dos, sobre un palillo cilíndrico o caña que actuó como envolvedor. Una vez que la tela comenzó a tomar forma, fue enrollada paulatinamente sobre éste y adosado otro más. Mientras tanto, la propia cintura de la tejedora sirvió para mantener tirante la urdimbre (Burgos et al. 1927:31). Así, el telar para tejer *chumpi* constaba de dos palillos envolvedores uno colocado en un extremo y atado a una estaca, árbol u otro elemento y el segundo, sujeto a la cintura de la tejedora.

Pallay: Secuencia de rombos pareados con figuras similares internas, de 35 mm de ancho y 120 mm de largo: 1)- Rombo Exterior: Diseño de 7 puntos rojos sobre fondo negro, por cada lado; 2)- Rombo Interior: Diseño de pespunteado en negro sobre fondo rojo; 3)- Rombo Interior: surcado por 5 bastones transversales rojos sobre fondo negro.

Las bandas laterales de la faja poseen tejidos *mayu*, al igual que la *wincha*, en rojo (muy degradado) sobre un fondo castaño oscuro o negro. Si nos basamos en conocimientos tradicionales que poseen las comunidades actuales de Jalca y los sitios quechuas, veremos que existen criterios de clasificación para los frutos, producto de las cosechas. Estos son divididos y agrupados según las necesidades de la familia. Así, el número cinco corresponde al maíz. Su forma de acomodar, arreglar, “juntar y amontonar” *acrashay*, sigue cinco pasos: 1- para la semilla; 2- para el mote; 3- para la cancha; 4- para la cochoca y 5- para la jora. Así, el concepto de cuatripartición cobra mayor significación (4.1.5). En cuanto al rombo, etnográficamente se relaciona con el campo y sus regiones. Cuatro *-tahu-* rombos pueden referirse a la división geopolítica del Estado Inca, en donde *pichca* o el número cinco –rombo central del diseño en secuencia de la faja- podría corresponder a la representación de la ciudad de Cusco.

También se pueden organizar las relaciones entre los números en un agrupamiento de cinco unidades comparable con metáforas etnohistóricas y etnográficas.

El concepto de una hembra fértil, que a su vez es madre de cuatro crías que se hallan escalonadas u ordenadas según sus edades. El grupo comienza con el uno: *uj*, la madre y finaliza con la cría más joven que todavía es amamantada. Ésta se encuentra ejemplificada con el número cinco: *phisqa*. Este mismo reordenamiento jerárquico existe entre los dedos de la mano, donde el pulgar es *mama* (el uno) y el meñique es *uña dido*, el cinco (Urton 2002:23).

En Jalca, es el tres el número que se emplea para la papa. Sin embargo, otras comunidades establecen en sus criterios clasificatorios el dos y el cuatro. Ellos estarían fijados por las variedades de frutos y tipos de cultivo en cada zona (De la Torre 1999).

De esta forma, la importancia de esta prenda dentro del contexto era relevante, por lo cual es lamentable su pérdida.

#### PIEZA N°14: EL DISCO DE METAL

Dimensiones: Diámetro: 58 a 60 centímetros. Peso: 33 Kilogramos (Schobinger 1993-1994:122; Bustamante 1924 ?:1); Espesor: variable, entre 1 a 1,5 centímetros (Beorchia Nigris 2001:48).

#### Composición metalográfica:

95,95 % de cobre  
0,85 % de estaño  
0,97 % de plomo  
0,5 % de otros metales.  
1,73 % de azufre (16)

Según nuestro criterio, esta pieza no se hallaba asociada a la *capacocha*. En la zona de Andalgala, Corral Quemado y otros sitios de la provincia de Catamarca, Argentina, han sido hallados discos de cobre y aleaciones muy similares. Muchos de ellos poseen decoración incisa, y se los asigna a la cultura santamariana. Las dimensiones son menores, ya que oscilan entre 104 y 349 milímetros (Márquez Miranda 1946:216).

Ni Sirolli ni Liendro hacen mención de este disco, siendo que se trata de una pieza imposible de obviar o no recordar.

#### LA PROBABLE PUNTA DE LANZA (*chiquip ñaucchin*) O DAGA (*ttucsina turpuna*)

Según los estudios médicos, si buscásemos un supuesto elemento causante de la herida punzante que le fuera infringida en la espalda a la niña, acorde a las armas

utilizadas en el Estado inca, surgen pocas opciones. Teniendo en cuenta la forma en que ha penetrado y producido la lesión, el arma en cuestión debió ser una daga (*ttucsina turpuna*) o una lanza (*chuqqui*). La punta que produjo la herida guardó un formato tronco cónico, o sea de sección circular. Algunas puntas similares han sido halladas en Perú dentro de contextos incaicos (Illescas Cook 1990:101).

Por lo general, como armas ofensivas, se utilizaron lanzas pesadas para esgrimir las y clavarlas a corta distancia. Las lanzas poseían un astil de madera (*qaspin* o *tullum*) aguzado en un extremo, a veces provisto de una punta (*ñawch'in* o *ñawin*) hecha en piedra, hueso, cuerno de venado, metal (*chuquip ñaucchin*) -cobre, bronce, plata- o maderas duras (Fresco:1998:3).

Así vemos como en el incario existieron cantidad de variantes de lanzas, denominadas según sus aditamentos y el grupo étnico al cual pertenecían. También se utilizaron lanzas sonoras (esto se lograba ahuecando la punta). Todas ponían de manifiesto la identidad de su etnia debido a la los adornos que portaban. Es el caso de borlas de diversos formatos y plumas. No se descarta la posibilidad que el arma que hirió a la niña haya sido una lanza de madera tropical (*sacha chuqui*).

En cuanto a los cuchillos, éstos fueron utilizados en el *Tahuantinsuyu* y en los reinos de la costa norte peruana tanto para guerrear como para realizar sacrificios (Nordenskiöld 1921:6-7). Uno de los modelos más difundidos lo constituyen los cuchillos con mango-vara. Existen dos buenos ejemplos del cuchillo metálico horizontal inca con este tipo de enmangadura. Uno tiene un largo total de 95 milímetros y en el mango la figura de un camélido hecho con la técnica de la cera perdida. Su hoja de cobre es delgada y se inicia con diez milímetros hasta llegar a poseer cuatro milímetros en el extremo. El otro, mide 90 milímetros de largo y su mango representa la figura de bulto de un monito, que mide aproximadamente treinta milímetros. La hoja es uniforme, de seis milímetros de ancho. Este tipo de pieza así como las de mango estrecho, se difundieron desde Ecuador hasta el norte de Chile y el noroeste argentino.

Los cuchillos o dagas estudiados hasta el momento por lo general poseen hojas rectas o levemente curvadas con filo simple o en sus dos lados. Son bimetálicos -hoja de cobre y detalles de la enmangadura de oro (Mason 1978:lámina N°43 a), de *tumbaga* (aleación de oro y cobre) o de *champi* (aleación de cobre, bronce y oro). En el sector Pikillajta durante una de las limpiezas de las ruinas de Sajsawaman, se halló un cuchillo

de *champi* "similar a las chavetas actuales" cuyas dimensiones son: Largo: 119 milímetros; Ancho de mayor a menor: 16-12-6 milímetros (Valcárcel 1935:180 y Lámina N°1). Los cuchillos-placa fueron utilizados sobre todo en los Andes del sur (Mayer 1986:46). En cuanto a los de piedra, se tallaban sobre todo en obsidiana o calcedonia y sus hojas guardaban formato lanceolado.

Por otro lado, existió un proceso gradual de variación en la posición de los mangos y de los filos de los cuchillos. En un comienzo se partió de una alineación vertical del filo con respecto al mango, luego oblicua y posteriormente ambos siguieron la misma dirección. Sin embargo todos ellos poseen hojas planas o semiplanas (Illescas Cook 1990:129). Varios de estos elementos de hoja plana se han encontrado asociados a elementos incas incluso en La Paya, Salta.

En Machu Picchu se encontraron cantidad de cuchillos (Bingham 1970:342); uno de ellos, realizado en bronce, por el tipo de decoración, corresponde a culturas arqueológicas del norte del Perú, por lo cual se supone que orfebres chimúes debieron haber sido llevados a la capital del Estado inca con el fin de efectuar allí su trabajo.

Vemos que, a pesar de la variedad de cuchillos que poseyó la cultura inca, ninguno guarda demasiada relación con nuestra búsqueda.

Habiendo analizado ambas posibilidades de armas punzantes como causantes de la lesión que la momia posee en su espalda, debido a las dimensiones y formato de la herida, el largo del arma debió tener entre veinte y veinticinco centímetros. Recordando que su impronta es cónica, nos inclinamos a considerar que fue realizada por una punta de lanza y no por un cuchillo. La existencia de lanzas para emplearlas cuerpo a cuerpo o a corta distancia, refuerzan esta hipótesis.

### EPÍLOGO:

Antólisis (18) y expolio patrimonial. El cuerpo fue desmantelado poco a poco. El ajuar destruido, robado o perdido. Todo se refiere a lo mismo: ignorancia. Tememos lo que no conocemos y generalmente no deseamos conocer otra verdad que la que creemos poseer. La mal llamada "Momia de los Quilmes" soportó hechos vandálicos de todo tipo. A pesar de ello, consideramos que su mensaje ha llegado hasta nosotros sino completo, por lo menos no totalmente distorsionado.

Esta niña fue sacrificada -ofrendada- a alguna divinidad o fuerza superior, según la antigua creencia andina. Una vez muerta, su cuerpo fue envuelto formando un paquete o atado funerario hecho con textiles y otros objetos cuidadosamente elaborados. Previo a esto, el cuerpo tuvo que ser limpiado concienzudamente para evitar se mancharan las prendas con la emanación de sangre proveniente de la herida. Luego se debieron colocar los restantes elementos: *uncu*, collares, *topo*, *chumpi*, *wincha*, *istalla* y otros, según un orden establecido.

Las prendas que se pudieron relevar corresponden a la cultura inca; sin embargo, los fragmentos de tela rayada parecen estar relacionados con el área aymara -al igual que el peinado de la niña. El fragmento de tela con bordados zoomorfos (relevado en 1992, hoy no asociado) correspondería al horizonte chimú. Todo ello pone de manifiesto nuevamente la complejidad en cuanto al ritual de estas ofrendas humanas.

Con respecto a su muerte quedan varias dudas a resolver: ¿Se la lanceó como parte del sacrificio, o la pequeña intentó huir y fue perseguida? De ser así, luego del deceso, la ceremonia pudo encauzarse normalmente eliminado todo vestigio de violencia extra-ritual. Este aspecto consideramos que nunca podrá esclarecerse. Pero de algo poseemos la certeza: esta momia debió haber sido un *mallq'i*.

---

## NOTAS

- (1) Enciclopedia Diccionario Salvat. Tomo VI. Salvat Editores. Barcelona. 1980.
- (2) *Chiwchi* u ofrendas en miniatura que a su vez pudieron cumplir funciones de amuletos o *illa* - en el caso de los camélidos- para favorecer la procreación de los animales domésticos; proteger y conservar los bienes materiales y lograr prosperidad y abundancia.  
Ofrenda cuyo ingrediente principal forman las pequeñas figuritas de estaño o plomo (Vanderberg, Hans. *Diccionario Religioso Aymara*. Serie "Semillas". C.E.T.A. E:D.E.A. Iquitos. 1985:37).
- (3) Recibe el nombre de *champi* una aleación de cobre, bronce y oro, de temple de acero (Guardia Mayorga 1971:47).
- (4) Cuando recibimos el cuerpo, la *wincha* se encontraba colocada al revés en la cabeza; o sea girada 180°. La valva pendía sobre el costado izquierdo de la frente. Esto demuestra que la momia ha sido vestida y desvestida seguramente varias veces. También el *uncu* se encontraba colocado al revés, seguramente porque en el reverso la coloración roja se conservaba menos degradada.
- (5) *Kinsamanta* este vocablo está formado por : *kinsa*: tres y *manía*: en este caso es adverbio de procedencia, que significa "de". O sea: "de tres [hilos].

- (6) *Iskay uya* en quechua significa "dos caras" por lo cual también se usa como sinónimo de "hipócrita".
- (7) El vocablo *pacha* puede incluir el tiempo, el espacio, la comunidad, el mundo, el universo (Silverman 1998:209). También se lo relaciona con el cosmos en general (de La Jara 1975:42). *Pacha* puede significar también la Tierra, el Mundo. Entre los *inka* la tierra fue denominada en dos sentidos diferentes, como *jallpa*, la tierra objetiva que se puede ver y palpar y *pacha*, que posee un sentido más profundo y abstracto ya que significa la Tierra en su totalidad, animada (Guardia Mayorga 1971:104).
- (8) *Quillca* o *qillca*. En la actualidad también se denomina de este modo al arte rupestre.
- (9) *Crux decussata* o también llamada de San Andrés. El término *decussata* indica el signo del número diez. De antiguo se usó como signo de cruce de caminos o de fronteras (Schwarz-Winkhofer y Biedermann 1997:98). La división que produce la cruz en cuatro zonas puede también referirse a la división de los cuatro *suyu* o regiones del Imperio *Inka* (Laurencich Minelli 2001:7).
- (10) *Tawa Inti cocha*. Una traducción literal sería cuatro-sol-lago. Es evidente que, por lo menos etnográficamente, se le da ese nombre a un motivo referido a una forma de antigua data de calcular el tiempo.
- (11) Los guacamayos pertenecen a la familia Psitácidae y dentro de ella, al orden de los Psitaciformes. Si bien en la actualidad sólo quedan diez y siete especies, hubo diversas, hoy extintas. Las dimensiones de los guacamayos son variables. El Ara jacinto de Brasil y Bolivia, que mide 1 m, es el loro más grande del mundo. Su longitud es más de tres veces superior a la del menor de los guacamayos, un ave de 30 cm, natural del noreste de Sudamérica. Debido a la pérdida de hábitat, en nuestros días varias de sus especies son especies amenazadas, en especial el guacamayo de Spix, que antaño vivía en el interior de Brasil pero que hoy está parcial o totalmente extinguido como ave salvaje. Las especies más conocidas son la del guacamayo azul (*Ara ararauna*) y el guacamayo rojo (*Ara macao*).
- (12) Morimoto Sone, María del Rosario: *Tecnología e iconografía textil de la Cultura Chancay*. Tesis de Licenciatura (undefended) (Manuscrito en posesión de Rosa Fung Pineda).
- (13) El *rapport* se refiere al módulo que se va repitiendo tomando como base una secuencia (Calleja et al. 2001:47).
- (14) La antropometría ha fijado determinadas tallas para los grupos andinos actuales. La altura promedio para una niña peruana de la ciudad de Cajamarca, entre los 7 y 9 años de edad, oscila entre 110.8 cm y 120.6 (Comas 1966:221).
- (15) Es importante recordar que los brazos de la momia no pasan por las bocamangas de la camiseta sino, al igual que el caso del niño de Cerro Aconcagua, este *uncu* se halla colocado como una verdadera funda sobre el cuerpo.
- (16) Chemisch-Metallurgisches Laboratorium, Georg Beetz, Berlin-Tempelhof. Attest:2. Juli 1953. Para Josef Pitlon, Representante, Buenos Aires. Análisis en poder del Dr. Colombano (Schobinger 1993-1994:122).
- (17) *Ticlla*: "Cosa hecha a dos colores, blanco de una haz y negro de otra como camiseta" (González Holguín (1989 [1608]:341).

- (18) (Del griego *anto* y *lýsis*, disolución) Metamorfosis regresiva de una flor. Virescencia y separación de sus órganos mediante la cual la flor queda deshecha o disuelta (Enciclopedia Salvat 1978:221).

**Fuentes Etnohistóricas:**

ACOSTA, José de

- 1940 [1550] *Historia natural y moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México.
- 1954 [1590] *Historia Natural y Moral de las Indias*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo N°73. Madrid.

ARRIAGA, Fray Pablo José

- 1984 [1621] La Extirpación de las Idolatrías en Perú. En: BALDUCCI, M. I. *Programa de Investigaciones sobre Epidemiología Psiquiátrica*. (CONICET), Volumen N° 61. Buenos Aires.
- 1968 [1621] La Extirpación de las Idolatrías en Perú. Biblioteca de Autores Españoles. Ediciones Atlas. Madrid.

BERTONIO, Ludovico

- 1984 [1612] *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Introducción: Xavier Albó y Félix Layme. Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social (CERES), Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Museo Nacional de Etnología y Folklore (MUSEF). Talleres Gráficos El Buitre. Cochabamba. Bolivia.

COBO, Fray Bernabé

- 1990 [1653] *Inca Religion and Customs*. Ronald Hamilton, trns. and ed. University of Texas Press. Austin.

CIEZA DE LEÓN, Pedro

- 1880 [1553] *Crónica del Perú*. Editorial Jiménez de la Espada.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

- 1980 [1609] *Comentarios Reales*. (5° edición) Plus Ultra. Buenos Aires.

GONZALEZ HOLGUIN, Diego



- 1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 3° edición. Publicación auspiciada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC). Lima. Perú.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1980 [1615] *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición de John V. Murra y Rolena Adorno; traducciones quechuas de Jorge L. Urioste. Siglo XXI. México.
- 1980 [¿1615?] *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Transcripción y Prólogo de Franklin Pease. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

MOLINA, Cristóbal de (el Cuzqueño)

- 1943 [¿1575?] *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. En: *Los pequeños grandes libros de la historia americana*. Serie I, tomo IV. Editado por Francisco A. Loayza. Lima.

MOLINA, Cristóbal de

- 1959 [¿1575?] *Ritos y Fábulas de los Incas*. Editorial Futuro. Buenos Aires.

MURÚA, Fray Martín de

- 1946 [1590] *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú*. Constantino Bayle. Biblioteca Missionalia Hispanica. Volumen II. Madrid.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de

- 1993 [¿1613?] *Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Edición facsimilar y transcripción paleográfica del Códice de Madrid. Institut Français D'Études Andines. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Cusco.

### **Bibliografía:**

ABAL DE RUSSO, Clara

- 1995 *Chavín de Huántar. Símbolo y Cultura. De la Magia al Mito*. Editorial Almagesto. Buenos Aires.
- 2001a El significado de los colores en textiles de sitios ceremoniales incas de la Cordillera de Los Andes. En: *Latin American Indian Literatures Journal. A Review of American Texts and Studies*. Volumen 17, N°2. Penn State McKeesport. Pp. 126 - 135.

- 2001b Cerro Aconcagua: descripción y estudio del material textil. En: *El santuario incaico del Cerro Aconcagua*. Juan Schobinger (compilador). Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Pp.191-244.
- 2001c *Informe acerca del relevamiento y estudio de los textiles del volcán Llullaillaco, Provincia de Salta. Argentina*. (Inédito).
- 2002 Del Hilo a la palabra: La niña inka del Nevado de Chuscha. Salta. En: *Actas del Encuentro Sudamericano Mundo Textil Andino*. Luis Massa (compilador). Universidad Nacional de San Antonio Abad y Museo Inka, Cusco. (En prensa).

AGUIRRE, Marina L.; FARINATI, Ester A.

- 2000 Moluscos del Cuaternario Marino de la Argentina. En: *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias*. Tomo N° 64. Córdoba. República Argentina. Pp. 240-269.

ALTIERI, Radames A.

- 1939 *Sobre un kipu peruano*. Publicación N° 248. Departamento de Investigaciones Regionales. Instituto de Antropología Universidad Nacional del Tucumán. Imprenta Miguel Violetto. Tucumán. Argentina.

ANTON, Ferdinand

- 1987 *Ancient Peruvian Textiles*. Thames and Hudson Ltd. London (Printed and bound in the German Democratic Republic).

ARGUEDAS, José María; ROEL, Josafat

- 1973 Tres Versiones del Mito de Inkarrí. En: *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Juan Ossio Acuña (compilador). Ediciones de Ignacio Prado Pastor. Lima: 219-236.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios

- 1998 *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. Colección Academia N°8. Literatura y Humanidades. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz.

BEORCHIA NIGRIS, Antonio ~~et al~~

- 1987 El Enigma de los Santuarios Indígenas de Alta Montaña. En: *Revista del Centro de Investigaciones Arqueológicas de Alta Montaña. (C.I.A.D.A.M.)* Año 1985. Tomo 5°. San Juan. Argentina.

- 2001 En pos de la "Momia de los Quilmes". En: *Revista del Centro de Investigaciones Arqueológicas de Alta Montaña (C.I.A.D.A.M.)*. Tomo VI, Años 1987-1999. San Juan. Pp.39-49.
- BESOM, John T.
- 2000 *Mummies, Mountains, and Inmigrations: Strategies for Unifying the Inka Empire's Southern Quarters*. Binghamton University. State University of New York. (Tesis de Doctorado en Filosofía y Antropología, inédita).
- BINGHAM, Hiram
- 1970 *Machu Picchu. La ciudad perdida de los Incas*. Ediciones Zig-Zag. Santiago.
- BURGOS, Fausto; CATULLO, María Elena
- 1927 *Tejidos Incaicos y Criollos*. Informe presentado al Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública Dr. Antonio Sagarna. Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional. Buenos Aires.
- BURNS GLYNN, William
- 1981 *La escritura de los incas*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.
- BUSTAMANTE, Perfecto
- 1924 ? *¡Maravilla extraordinaria, en el Museo de la Casa! Momia de una Princesa incaica prehistórica cuyo procedimiento de momificación es desconocido para la ciencia moderna europea y lo mismo el procedimiento del tejido de sus ropas*. Catálogo. Buenos Aires. Pp.90-91.
- CALLEJA, María de los Angeles; CARVAJAL, María Victoria; HORTA, Helena; SANTANDER, Solange; con la colaboración de MANCILLA, Pamela y HOCES DE LA GUARDIA, Soledad.
- 2001 *Investigación: En torno a una túnica inca*. (Trabajo inédito).
- CHECURA JERIA, Jorge
- 1977 Funebria incaica en el cerro Esmeralda (Iquique, I Región). En: *Estudios atacameños* N°5. Museo de Arqueología, Universidad del Norte. San Pedro de Atacama. Chile. Pp. 125-141.
- CIPRIANI, Lidio
- 1928 *Sue due quipus del Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze*. Int. Congress of Americanists. XXII. Tomo I. Roma.

DE LA VEGA ROMERO, Mónica.

- 2002 Notas acerca del *Spondylus Princeps*. En: *Urpiwachak*. Revista del Museo de Sitio Pachacamac. Santuario Arqueológico Pachacamac Año N°2. Instituto Nacional de Cultura. Lima. Pp. 28- 33.

EMERY, Irene

- 1966 *The Primary Structures of Fabrics: an Illustrated Classification*. The Textile Museum. Washington, D.C.

FERNÁNDEZ LANCHO, Manassés; GARGUREVICH, Tomás

- 2001 *Escritura incaica*. Universidad Nacional Federico Villarreal. Editorial Universitaria. Perú.

FLORES OCHOA, Jorge

- 1977 La missa andina. En: *Arqueología, Antropología e Historia. Homenaje a María Rostworowski*. Rafael Varón y Javier Flores Espinosa, editores. Instituto de Estudios Peruanos (I.E.P.). Banco Central de la Reserva del Perú. Lima. Pp. 717-728.

FRESCO, Antonio

- 1998 *Armas y Arquitectura militar en el antiguo Ecuador*. Museo Nacional. Banco Central del Ecuador. Xavier Michelena (editor). Génesis Ediciones. Quito.

FUNG PINEDA, Rosa

- 1999 Los encajes "hechizados" de la Cultura de Chancay. En: *Tejidos Milenarios del Perú*. Creada y dirigida por José Antonio de Lavalle y Rosario de Lavalle Cardenas. Colección Apu. Lima. Pp.553-570.

GAY, Claudio

- 1854 a *Historia Física y Política de Chile según documentos adquiridos en esta Republica durante doce años de residencia en ella. Zoología*. Paris en la casa del autor. Chile en el Museo de Historia Natural de Santiago. Tomo VIII. Imprenta de Maulde y Renou. Paris.

- 1854 b *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Tomo II. Imprenta E. Thunot y Cia. Paris.

GRAU, Juan

- 1973 *El mundo de las piedras preciosas. Su ciencia, su técnica y su leyenda*. Ediciones Científicas OIKOS. Buenos Aires. República Argentina.

GUARDIA MAYORGA, César

- 1971 *Diccionario Kechwa-Castellano; Castellano-Kechwa*. 5ª edición. Editora Los Andes. Lima. Perú.

IMBELLONI, José

- 1935 *Los últimos descubrimientos sobre la indescifrable isla de Pascua*. Buenos Aires.

JARA, Victoria de la

- 1974 *Introducción al estudio de las escrituras de los inkas*. INIDE. Ediciones Previas. Lima.

LAURENCICH MINELLI, Laura

- 1999 *Il linguaggio magico-religioso dei numeri, dei fili e della musica presso gli inca. Una nota*. Società Editrice Esculapio. Bologna.

LETELIER, S.; RICHARD, D.; SAAVEDRA, E.; GÁLVEZ, O.

- 1997 Actual state of know ledge from terrestrial and fresch mollusks of Chile. En: *Journal Medical and Applied Malacology* (Abstract). Vol.8. PP.1-97.

LOCKE; Leland L.

- 1923 *The Ancient Quipu, or Peruvian Knot Record*. American Museum of Natural History. New York.

LUMBRERAS, Luis G.

- 1999 La textilería en la vida social. En: *Tejidos Milenarios del Perú*. Creada y dirigida por José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley Cardenas. CapítuloVII. Colección Apu. Lima.

MARCOS, Jorge G.

- 1984 Breve Historia del Ecuador. En: *Tesoros del Ecuador Antiguo*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Técnicas Gráficas Forma S.A. Madrid. Pp.9-22.

MARCOS, Jorge G.; NORTON, Presley

- 1981 Interpretación sobre la Arqueología de la Isla de la Plata. En: *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana I*. Quayaquil. Pp.136-154.

MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando

- 1946 Los Diaguitas. Inventario Patrimonial Arqueológico y Paleo-etnográfico. En: *Extracto de la Revista del Museo de La Plata*. Tomo III. Sección Antropología. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Pp.5-300.

MARTÍNEZ CERECEDA, José L.

1995 *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Perú.

MICHEL, Teresa C.

1990 *Textilería incaica en la provincia de San Juan. Los ajuares de los Cerros Mercedario, Toro y Tambillos*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de San Juan.

MILLÁN DE PALAVECINO, María D.

1966 Descripción de material arqueológico proveniente de yacimientos de alta montaña en el área de la Puna. En: *Anales de Arqueología y Etnología* N° 21. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Pp. 81-100.

1981 *Arte del Tejido en la Argentina*. Ediciones Culturales Argentinas. Subsecretaría de Cultura. Ministerio de Cultura y Educación. Buenos Aires.

MURRA, John V.

2002 El Mundo Andino. Población, medio ambiente y economía. Serie: *Historia Andina* N°24. Instituto de Estudios Peruanos. Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú.

NORDENSKIÖLD, Erland

1925 *Comparative Ethnographical Studies*. N°6-1-2. Oxford University Press.

POLLARD ROWE, Ann; COHEN, John.

2002 *Hidden Threads of Peru. Q'ero Textiles*. Edición de Nicola Freeman. The Textile Museum. Washington, D.C.

PORRAS, Pedro I.

1975 El Formativo en el Valle Amazónico del Ecuador. Fase Pastaza. En: *Revista de la Universidad Católica*. N°10. Quito. Pp.75-136.

PRÜMERS, Heiko.

2001 Un tejido con diseños mnemotécnicos del antiguo Perú. En: *Abstract II Jornadas de Textiles precolombinos*. Universidad Autónoma de Barcelona.

RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos

1990 El sulava y el quipu. En: *Quipu y Yupana*. Colección de escritos. CONYTEC. Perú. Pp. 279-281.

REID, James

1999 Arte Textil del Perú. En: *Tejidos Milenarios del Perú*. Creada y dirigida por José Antonio Lavalle, Rosario de Lavalle de Cárdenas, [Sara Acevedo...[et al.]. Colección Apu. Lima. Pp. 204-291.

REINHARD, Johan

- 2001 Sobre los volcanes Coropuna, Copiapó, Jotabeche, Lullailaco y Ampato. En: *Revista del Centro de Investigaciones Arqueológicas de Alta Montaña (C.I.A.D.A.M.)*. Tomo VI, Años 1987-1999. San Juan. Pp.103-146.

REINHARD, Johan; CERUTI, Constanza

- 2000 *Investigaciones arqueológicas en el Volcán Lullailaco*. Complejo ceremonial incaico de alta montaña. Ediciones Universidad Católica de Salta. Salta.

ROWE, John H.

- 1978-1979 Standardization in Inca Tapestry Tunics. En: The Junius Bird Precolumbian Textile Conference. Ann P. Rowe, Elizabeth P. Benson & Anne-Louise Schaffer (Eds.) The Textile Museum. Washington D.C. Pp. 239-264.

SCHOBINGER, Juan

- 1993/1994 Informe sobre la relocalización de un hallazgo de alta montaña del noroeste argentino: la llamada "Momia de los Quilmes". En: *Acta Archaeologica Carpathica*. Cracovia. Polonia. Tomo XXXII: 113-124. (También capítulo del presente libro).

SILVERMAN, Gail P.

- 1998 *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Fondo de Cultura Económica. 2º edición. Perú.

SIROLI, Rodolfo A.

- 1977 *La Momia de los Quilmes*. Sociedad Científica del Noroeste Argentino. Salta.

SOLANILLA I DEMESTRE, Victòria

- 1999 *Tèxtils Precolombins de Col·leccions Públiques Catalanes*. Institut D'Estudis Catalans. Barcelona.

TAPIA, Mario E.; DE LA TORRE, Ana

- 1999 *La mujer campesina y las semillas andinas: Género y el manejo de los recursos genéticos*. Instituto Internacional para los Recursos Fitogenéticos (I.P.G.R.I.). Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y Alimentación (F.A.O.).

URTON, Gary

2002 Codificación binaria en los khipus incaicos. En: *Revista Andina* N°35. Estudios y Debates. Comentarios: William Conklin, Peter Kaulike, Tristan Platt, Rocío Quispe-Agnoli y Frank Salomon. Respuesta: Gary Urton. Cuzco. Perú. Pp. 9-68.

VALCÁRCEL, Luis E.

1935 Los trabajos arqueológicos en el Departamento del Cusco. Sajsawaman redescubierto. Un hallazgo trascendental. En: *Revista del Museo Nacional*. Lima. Perú. Tomo IV, N°2: 165-206.