



ESTUDIO COMPARATIVO DE TRES ACSUS FEMENINOS INCAS PROCEDENTES DE ESPACIOS, CONTEXTOS Y TIEMPOS DIFERENTES¹

COMPARATIVE STUDY OF THREE INCA WOMEN'S ACSUS FROM DIFFERENT PLACES, CONTEXTS, AND TIMES

Ana María Rojas Zepeda² y Soledad Hoces de la Guardia³

Desde tiempos tempranos, la indumentaria andina cumplió un rol fundamental como medio de comunicación cultural, definiendo pertenencias, jerarquías y funciones en la vida social. En este marco, el presente estudio analiza tres *acsus*, vestimentas femeninas incas asociadas a contextos rituales de *capacocha*. Estas prendas, equivalentes a vestidos, han sido halladas tanto en tamaño natural como en miniaturas depositadas en ofrendas ceremoniales. Los *acsus* aquí examinados -provenientes de Cerro Esmeralda (Chile), Pachacamac (Perú) y el Museo Nacional de Colombia- presentan una notable similitud compositiva, pese a sus diferencias de tiempo, espacio y técnica de elaboración. A partir de un análisis comparativo de sus características formales y técnicas, se identifican constantes en la organización visual y en la iconografía -particularmente la reiteración de *amarus* y *ñawis*-, junto con variaciones que evidencian la apropiación de tradiciones textiles diversas bajo el dominio inca. Estos análisis permiten comprender los *acsus* como soportes culturales que trascendieron lo material, consolidándose como vehículos de memoria, instrumentos de legitimación política y expresiones rituales vinculadas al cuerpo femenino y al orden cosmológico andino.

Palabras claves: textiles femeninos, vestimenta inca, *capacocha*, técnicas textiles, iconografía.

Since early times, Andean clothing has played a fundamental role as a medium of cultural communication, defining belonging, hierarchies, and social roles. Within this framework, the present study analyzes three acsus: Inca women's garments associated with capacocha ritual contexts. These garments, comparable to dresses, have been found both in life-size form and as miniatures deposited in ceremonial offerings. The acsus examined here—originating from Cerro Esmeralda (Chile), Pachacamac (Peru), and the National Museum of Colombia—display notable compositional similarities, despite differences in time, place, and manufacturing technique. Based on a comparative analysis of their formal and technical characteristics, the study identifies recurring patterns in visual organization and iconography—particularly the repeated depiction of double-headed amarus and ñawis—along with variations that reveal the incorporation of diverse textile traditions under Inca rule. These findings allow us to understand acsus as cultural media that transcended their material forms, serving as vehicles of memory, instruments of political legitimization, and ritual expressions linked to the female body and the Andean cosmological order.

Key words: Feminine textiles, Inca clothing, *capacocha*, textiles techniques, iconography.

Vestir Femenino en Contexto Ritual Inca

En el ámbito estrictamente incaico, las fuentes etnohistóricas y los hallazgos arqueológicos coinciden en señalar una distinción clara entre la vestimenta femenina y masculina: el *acsu* como prenda femenina por excelencia y el *uncu* como su contraparte masculina. Sin embargo, esta diferenciación de

género -documentada también en tradiciones textiles altiplánicas anteriores, como las de Tiwanaku y Wari- no fue universal en todo el espacio centro-sur andino. En diversas regiones, especialmente fuera del núcleo altiplánico y del ámbito estatal inca, no existió una separación tan marcada entre prendas masculinas y femeninas. Por ello, si bien el *acsu* puede definirse con propiedad como la vestimenta femenina del

¹ Este manuscrito forma parte del *dossier* “Mujeres, materialidad y memoria en los Andes”, convocado por Paula Martínez Sagredo, en calidad de editora invitada y como investigadora responsable del proyecto Fondecyt Regular N.º 1230858, en cuyo contexto se llevaron a cabo dos jornadas académicas orientadas a discutir la presencia y relevancia de las mujeres en contextos incaicos y coloniales. Los manuscritos incluidos en este volumen fueron sometidos al proceso de evaluación del Comité Editorial y a arbitraje ciego por pares pertenecientes a la comunidad de *Chungara. Revista de Antropología Chilena*.

² Comité Nacional de Conservación Textil, Santiago, Chile. ORCID: 0009-0006-0062-6611

³ Escuela de Diseño, Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0003-1879-6951

Recibido: febrero 2025. Aceptado: enero 2026.

DOI: 10.4067/s0717-73562026000100405. Publicado en línea: 7-marzo-2026.



mundo inca, no debe extrapolarse como “la vestimenta femenina andina” en un sentido amplio y panregional (Gundermann y González 1989; Mendizábal y Borja 2011). La claridad de esta distinción entre *acsu* y *uncu* adquiere una dimensión particular cuando se observa su presencia en contextos rituales. Allí, la selección de la prenda no solo marcaba género, sino que articulaba un mensaje visual asociado al cuerpo sacrificial y a la cosmología inca. Por ello, los hallazgos procedentes de santuarios de altura constituyen un punto de partida crucial para entender cómo estas categorías textiles fueron movilizadas en ceremonias estatales.

Los hallazgos en sitios arqueológicos de santuarios de altura en el área andina, con evidencias de sacrificios humanos como parte de un ritual, tienen su primer antecedente a fines del siglo XIX, en 1898, en el Volcán Chachani de Arequipa. Posteriormente, hubo otros de forma aislada, como en el Volcán Chañi, Jujuy, en 1907 (Ceruti 2001); en el Nevado de Chuscha, Salta, en 1922 (Abal de Russo 2010); en el Cerro El Plomo, cordillera de Santiago, en 1954 (Mostny 1957), y en el Cerro Esmeralda, Iquique, en 1976 (Checura 1977). A partir de las décadas de 1980 y 1990, el progreso de las investigaciones se vio fuertemente impulsado por importantes y sucesivas excavaciones de enterratorios de altura, particularmente en el área sur andina (Vitry 2008). Estos corresponden a los vestigios de ceremoniales de relevancia llevados a cabo durante el incario, muchos de los cuales han sido identificados como *capacochas*, rituales que se iniciaban con el acopio de las ofrendas tanto humanas como de artefactos que eran llevados desde los diferentes *suyus* hasta el Cusco, seno del incario, participando allí de una ceremonia para luego ser redistribuidas en un peregrinaje, culminando en alguna de las principales cumbres andinas (Schobinger 1998). Las *capacochas* estaban dirigidas a los dioses y consideraban la ofrenda de personas en carácter de portadores de mensajes, conjuntamente con alimentos, bebidas y bienes como artefactos textiles y cerámicos. Estos hallazgos permitieron estudios focalizados en textiles inca en contextos de uso, los que se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XX (Abal de Russo 2010; Baker 2001; Dransart 2024; Frame 2010; Mostny 1957; Palma 1991; Phipps 2024; A. Rowe 1978, 1995-1996; J. Rowe 1979, 2000, entre otros).

Las abundantes evidencias de estos sitios en su gran mayoría fueron relevadas por equipos encabezados por Johan Reinhard (Reinhard y Ceruti

2000, 2010), quien entre 1995 y 1999 llevó a cabo expediciones que permitieron el hallazgo de 14 sacrificios humanos en rituales de *capacocha* sobre los 5.500 msn en distintas latitudes del sur andino. Estas rigurosas investigaciones han permitido registrar los patrones comunes y diferencias, tanto de la modalidad de enterramiento de los cuerpos, entre los que predominan las mujeres con un 63% (Vitry 2008:10), como de los diferentes componentes artefactuales que integran la ofrenda; textiles, cerámicos, piezas de metal, concha y otros, entre los que destacan las figuras en miniatura de oro, plata y *spondylus* con su correspondiente vestimenta.

Existen sitios en los que estas figurillas no han sido encontradas. Se presume que ello ha sido producto de un saqueo previo al relevamiento e investigación arqueológica, como es el caso de la *capacocha* del Cerro Esmeralda (Checura 1977), o casos en los que se ha conservado una mínima parte de lo que hubo, como en el Cerro El Plomo (Bachraty 2021:270). Cabe mencionar que son numerosos los registros de estas pequeñas figuras en otros santuarios de altura en los que no hay presencia de cuerpos, por lo que se trataría de rituales de diferente naturaleza, no definibles como *capacocha*. Por sobre la diferencia de escenario, estas ofrendas amplían y contribuyen al *corpus* total, pues presentan las mismas características entre sí. Dichas figurillas han permitido tener un modelo de referencia muy preciso en relación con la vestimenta representativa del poder central inca, la que ha sido analizada y relacionada en sus dos escalas, la natural y la miniatura (Abal de Russo 2005, 2010; Baker 2001; Cereceda 2020, 2022; Dransart 1995, 2000, 2024; Frame 2010; Hamilton 2024; Hoces de la Guardia y Rojas 2016; Martínez 2007).

Las prendas masculinas se reconocen sin dificultad tanto en el registro arqueológico como en las representaciones coloniales, ya sean crónicas ilustradas, como las de Murúa (1946 [1590]) y Guamán Poma de Ayala (1980 [1615-1616]), o pinturas virreinales. En todos estos soportes, la iconografía masculina aparece con una gran coherencia formal: *uncus* tejidos en tapicería, con *tocapus* organizados en campos definidos y con una sintaxis visual ampliamente documentada. El contraste surge cuando observamos lo que estas mismas fuentes presentan como equivalentes femeninos. Las imágenes coloniales que representan la indumentaria de mujeres de élite recurren, en realidad, al mismo lenguaje técnico y visual de los *uncus* masculinos, solo que adaptado al cuerpo femenino: tapicería,

campos de *tocapus* y composiciones horizontales de franjas (Phipps 2024:figuras 2, 20, 21 y 27). Estas representaciones siguen la lógica descrita por Desrosiers (1992:7-34) para el vestir femenino -una organización horizontal de campos y listados-, pero no corresponden ni en forma ni en estilo a las prendas femeninas específicas que conocemos por las ofrendas miniaturizadas de *capacocha*. Dicho de otro modo: la indumentaria femenina que aparece en las crónicas y en el arte colonial no coincide con la que realmente fue usada en contextos rituales, ni refleja las características materiales y simbólicas de los tres *acsus* que analizaremos en este estudio. Mientras los *uncus* masculinos aparecen representados tanto en miniaturas como en soportes gráficos coloniales, lo que confirma su reconocimiento y continuidad visual, las prendas femeninas propias de la *capacocha* no fueron representadas de forma explícita ni sistemática en esas mismas fuentes. Esta asimetría visual conduce inevitablemente a una pregunta central: si los *uncus* rituales sí fueron representados en crónicas y en miniaturas, ¿por qué la vestimenta femenina empleada en los rituales de *capacocha* -igualmente distintiva y codificada- no recibió un tratamiento iconográfico equivalente?

El ajuar de las miniaturas considera las tres prendas envolventes básicas de la vestimenta femenina incaica: *acsu*¹, paño a modo de vestido; *mamachumpi* o faja, y *lliclla*, manta cobertora, más *huma chuco* o tocado de plumas y otros accesorios, como *tupus* con su cordel. Este conjunto vestimentario también fue concebido a escala humana y, aunque proporcionalmente escasos, están presentes en la vestimenta de cuerpos femeninos encontrados en diferentes *capacocha*. Entre estas se destaca el enterratorio de Cerro Esmeralda en el que, como parte de la ofrenda, se registran cada una de las prendas que visten diferentes estatuillas femeninas (Baker 2001; Besom 2013; Checura et al. 1977; Rojas y Hoces de la Guardia 2022). El registro del conjunto de Cerro Esmeralda incluye tipos diferentes de *acsus*, de campos listados lisos y los que tienen iconografía, cuya construcción e inicial clasificación fue elaborada por A. Rowe (1995-1996) y complementada con otros estudios posteriores (Baker 2001; Cereceda 2020; Hoces de la Guardia y Rojas 2016). Entre estos mantos hay uno que corresponde al tipo de campos y listados lisos con colores naturales -MRI 0034- y tres con colores teñidos y franjas con iconografía -MRI 0027, MRI0028, MRI 0033-, los que capturan mayormente la atención por su cuidada factura y la planificación de su labrada iconografía.

El estudio comparativo de estos tres *acsus* resulta fundamental no solo por lo que revela sobre cada pieza en particular, sino porque aborda un vacío persistente en los estudios textiles andinos: la escasez de análisis dedicados específicamente a la vestimenta femenina incaica, históricamente eclipsada por la abundancia de investigaciones sobre los *uncus* masculinos. Al poner en el centro un conjunto coherente de prendas femeninas, este trabajo permite reconocer cómo un mismo tipo de indumentaria se mantuvo en su visualidad y simbolismo a pesar de haber sido producido en contextos distintos de tiempo, espacio y tradición textil. Su análisis revela tanto constantes, como la reiteración del *amaru* y los *ñawis*, como variaciones técnicas y formales que expresan adaptaciones locales y la diversidad de los talleres sometidos al dominio inca. Esta doble dimensión, de permanencia y variación, ofrece claves para comprender la función de los textiles como soportes de memoria cultural y como instrumentos de poder y legitimación ritual en el Tawantinsuyu. Además, al tratarse de prendas vinculadas a ceremonias de *capacocha*, su estudio ilumina el papel de la vestimenta femenina en la construcción de un lenguaje simbólico propio, que envolvía y protegía los cuerpos sacrificados y a la vez transmitía mensajes asociados con el orden cósmico y político inca. En suma, observar en detalle estas tres piezas enriquece el conocimiento sobre las técnicas textiles y la estética andina y nos permite contribuir en la comprensión de la centralidad del cuerpo femenino y de sus atuendos en los rituales que sostenían la ideología imperial.

La investigación se plantea desde una posición teórica que entiende los textiles como portadores de un lenguaje visual estructurado, en el cual las técnicas de tejido, la composición formal y los motivos iconográficos no son elementos aislados, sino parte de un sistema comunicacional que expresa valores, jerarquías y memorias culturales. Desde esta perspectiva, el argumento se desarrolla en dos niveles complementarios: por un lado, el análisis técnico y formal que permite identificar constantes y variaciones en los tres *acsus*; por otro, la descripción de sus motivos iconográficos y de su reiteración en contextos rituales como prácticas de legitimación simbólica del poder inca. Los puntos esenciales que articulan esta lectura son la persistencia de una misma iconografía (*amarus* y *ñawis*), la diversidad de soluciones técnicas que evidencian procedencias o temporalidades distintas, y la centralidad de estas prendas en ceremonias de *capacocha* donde se afirmaba la ideología imperial.

Estos ejes conducen a la conclusión de que, más allá de las diferencias materiales y contextuales, los *acsus* constituyen un soporte privilegiado de un discurso visual femenino que sostenía y reforzaba el orden político y cosmológico del Tawantinsuyu.

Los *Acsus* desde la Etnohistoria

Desde una perspectiva etnohistórica los *acsus* incas no deben concebirse únicamente como prendas de vestir, sino como soportes materiales de un lenguaje simbólico en el que se articulan memoria, poder y ritualidad. Las crónicas coloniales, particularmente las de Guamán Poma de Ayala (1980 [1615-1616]) y fray Martín de Murúa (1946 [1590]), enfatizan la importancia del atuendo en la definición de los rangos sociales, tanto en la corte incaica como en la organización de las *acllas*. Estas mujeres, apartadas de sus comunidades para servir al Estado, desempeñaban funciones religiosas, políticas y productivas, y su vestimenta constituía un signo visible de su condición y de la relación directa que mantenían con el poder imperial. El atuendo femenino, en consecuencia, no era accesorio, sino un marcador de legitimidad y de pertenencia a un orden jerárquico, reforzado en cada una de las ceremonias estatales.

La antropología andina ha profundizado en esta dimensión simbólica de los textiles, señalando que motivos como los *amarus* bicéfalos y los *ñawis* responden a categorías fundamentales del pensamiento inca, como la dualidad, la complementariedad y la ciclicidad (Cereceda 2010; Dransart 2024; Frame 2005). Estas figuras, reiteradas en los *acsus* hallados en contextos de *capacocha*, no constituyen simples elementos decorativos, sino signos codificados que al envolver los cuerpos sacrificados -ya fueran niñas o figuras femeninas en miniatura- materializaban un discurso de protección, de comunicación con las divinidades y de reafirmación del orden cósmico. Tal como ha observado Verónica Cereceda (2020), la reiteración obsesiva de estos motivos no responde al azar ni al virtuosismo técnico, sino a la necesidad de reproducir, con exactitud y continuidad, un mensaje ritual que trascendía la vida de los propios portadores y tejedores.

En este marco, el análisis conjunto de tres *acsus* procedentes de contextos arqueológicos y de hallazgos distintos constituye una vía excepcional para aproximarse al estudio de la indumentaria femenina incaica. La posibilidad de comparar prendas halladas en lugares, circunstancias rituales

y condiciones técnicas diversas permite observar no solo sus variaciones locales, sino también los elementos que se mantienen constantes a pesar de esa dispersión. Precisamente su notable similitud formal, aun frente a diferencias de procedencia y técnica, confirma la existencia de un modelo estandarizado que reproducía los símbolos de poder asociados al cuerpo femenino en contextos sacrificiales. Esta perspectiva comparativa ofrece una base sólida para entender cómo el Estado inca organizó mediante el tejido un sistema de significación que operaba simultáneamente en los planos político y religioso. Así, estos tres *acsus* nos permiten entrelazar los hallazgos arqueológicos con las fuentes coloniales y la teoría antropológica, revelando la centralidad del textil como vehículo de memoria cultural, como soporte ideológico en la construcción del Tawantinsuyu y como una dimensión en la que se manifiestan las concepciones de género actualizadas en su contexto específico.

Tres *Acsus* Incas

En relación con la indumentaria de la mujer en el espacio andino, la vestimenta mejor documentada considera el sistema envolvente² básico de *acsu*, a modo de vestido; una *lliclla*, manta de abrigo; y el *chumpi* o faja (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615-1616]; Murúa 1946 [1590]; A. Rowe 1995-1996). Sabemos, sin embargo, que este no fue excluyente y que pudo coexistir con otras modalidades como los amplios vestidos registrados en Pachacamac (Aponte 2000:91-102; Feltham y Falcón 2017:250-273) o también el *uncu* femenino, que era usado desde el formativo en el territorio sur andino como ha sido registrado en la zona de Arica (Clark 1988; Minkes 2005; Sinclair 2001; Ulloa 1981). En estas latitudes el uso del *acsu* pudo extenderse a partir de la expansión inca al *Collasuyu* al ser incorporado desde entonces como prenda femenina, como puede observarse actualmente en Camilaca, al sur de Perú (Roel y Borja 2011) y en comunidades aymaras contemporáneas del altiplano chileno (Gundermann y González 1989), así como también en algunos grupos étnicos en Bolivia (Espejo et al. 2019). Para focalizar nuestro estudio, nos centramos en tres excepcionales *acsus* cuya similitud formal evidencia su potente génesis y nos obliga a pensar en las circunstancias, necesidad y relevancia de la materialización de esta reiteración. Aquí la observación se sintetiza en estos tres textiles, pero el patrón lo vemos replicado con

poca variación en otros tejidos que son parte de la ofrenda o como vestimenta de estatuillas.

En términos genéricos, los *acsus* son un gran manto confeccionado a partir de dos o tres paños rectangulares unidos entre sí por costuras para formar una sola prenda. Aunque menos frecuentes, se han registrado *acsus* incas de formato cuadrado, observación relevada por A. Rowe (1995-1996:figuras 10, 12) a partir de prendas excavadas por Max Uhle. En el caso de los textiles de nuestro análisis, los tres determinan grandes mantos rectangulares que en un eventual uso hubieron de ser doblados por su mitad horizontal. De este modo, al envolver el cuerpo bajo los brazos, el gran paño quedaba en doble capa y tirando del borde en doblez era fijado con un *tupu* sobre cada hombro. Acorde al tratamiento de estos paños, podemos distinguir los que están tejidos solo con colores naturales de la fibra, de mayores dimensiones, y los que definen campos con colores teñidos y la presencia de cuatro franjas con iconografía. Independientemente de estas diferencias, ambos tipos se componen de cinco campos visuales (Figura 1).

Presentación de los *acsus*

En este trabajo se observan y comparan tres *acsus* con campos con colores teñidos y cuatro franjas con iconografía. El primero de ellos corresponde al textil MRI 0027, que pudo ser envoltorio de la mujer en la *capacocha* del Cerro Esmeralda (Checura 1977),

actualmente en el Museo Regional de Iquique. El segundo corresponde a un textil que se encuentra en el Museo de sitio de Pachacamac, código 00117, que corresponde al hallazgo realizado por Régulo Franco y Ponciano en 1987 en paredes en el Templo Viejo de Pachacamac (200-600 DC):

Aledaño al recinto 14, se alza una gran estructura, parcialmente saqueada, y a la cual se le denominó recinto 15. Allí se encontraron cuentas de spondylus, esculturas de cerámica del Horizonte Medio y, en un hoyo que socava el antiguo piso, cerca de un poste de tronco de madera, se halló un manto femenino inca o *acsu* cuidadosamente doblado bajo un pequeño adobe cúbico y una piedra (Abad y Falcón 2024:257).

El tercero corresponde a un textil de procedencia incierta que se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Colombia, código MNC 205, y que, según consigna una carta que acompañaba el textil, con fecha 12 de septiembre de 1825, fue obsequiado por Antonio José de Sucre, Gran Mariscal de Ayacucho, a Jerónimo Torres Tenorio, entonces director del Museo Nacional de Colombia en Bogotá. En la carta se consignaba lo siguiente:

Me es muy agradable remitir a V. S. el manto o *acso* de la reyna muger de Atahualpa que

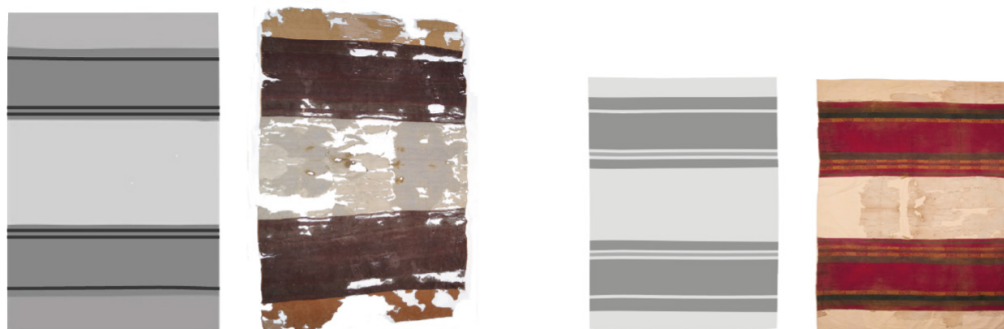


Figura 1. Comparación de esquemas compositivos e imágenes: *acsu* monocromo (MRI0034), izquierda, y *acsu* con color e iconografía (MRI0027), derecha -pertenecientes a la ofrenda textil de Cerro Esmeralda-. Ambos textiles comparten una misma base compositiva. Fotografía izquierda, Museo Regional de Iquique; fotografía derecha, proyecto Fondecyt N° 1230858.

Comparison of compositional schemes and images: monochrome acsu (MRI0034), left, and acsu with color and iconography (MRI0027), right—both belonging to the textile offering from Cerro Esmeralda. Both textiles share the same compositional structure. Left photograph, Regional Museum of Iquique; right photograph, Fondecyt project No. 1230858.

he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del Museo de la Capital de Colombia, y mucho más digno después que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes incas, y libertado su antiguo imperio (Acosta y Plazas 2011: figura 2A, B, C).

Lo que concita nuestra atención es que estas tres prendas, que difieren en tamaño y en el color predominante del fondo, a primera vista comparten su composición, que es casi idéntica; preservan sus proporciones y resuelven una misma iconografía. El análisis comparativo de su visualidad es detallado más adelante en este texto.

Técnica de tejido

Los *acsus* del Museo Regional de Iquique MRI 0027 y del Museo de Pachacamac MPCh 00117 están tejidos en faz de urdimbre en los campos lisos y urdimbres complementarias en las zonas dibujadas, en tanto que el *acsu* del Museo Nacional de Colombia MNC 205 está tejido en faz de trama tapicería en las zonas lisas y tramas complementarias en las zonas dibujadas. Se trata de dos técnicas muy opuestas, en una domina la urdimbre y en la otra la trama, resolviendo una visualidad casi idéntica. A partir

de ello, podemos inferir procedencias distintas en tanto podrían relacionarse con tradiciones de tejido diferentes que pudieron en algún momento estar bajo el dominio inca. Otra posibilidad es pensar en un factor temporal que podría incidir en la producción. El *acsu* de Esmeralda, confeccionado en técnicas de urdimbre, sabemos que corresponde a un ritual que fue llevado a cabo aproximadamente entre los años 1399 y 1475 DC (Méndez-Quiros 2012:1) y el *acsu* MNC 205, en factura por tramas, podría corresponder a una manifestación más tardía del tejido inca que estaría en mayor relación o con el modo de tejer los *uncus* masculinos.

Instrumentos usados para la elaboración

El reconocimiento de tejidos de cuatro orillas permite identificar el instrumental empleado y sistema de montaje que debió usarse para ello. Este modo constructivo da lugar a paños enteros, sin cortes, que unidos dan origen a la prenda, lo que respeta la concepción del ser textil propia del tejido andino (Arnold 2000; Cereceda 2010). El *acsu* de Cerro Esmeralda MRI 0027 fue construido con dos paños y los otros dos *acsus*, MPCh 00117 y MNC 205, están confeccionados a partir de tres paños (Figura 2).

En el caso de los *acsus* tejidos por urdimbre -MRI 0027 y MPCh 00117-, se debió emplear un



Figura 2. (a) *Acsu* Cerro Esmeralda, MRI 0027, 182 x 135 cm, conformado por dos paños; (b) *Acsu* Museo Pachacamac, MPCh 00117, 215 x 162,5 cm, tres paños; (c) *Acsu* Museo Nacional de Colombia, MNC 205, 240 x 168 cm, tres paños. Las líneas segmentadas señalan los puntos de encuentro y costura de los paños. Fotografías izquierda y central, proyecto Fondecyt N° 1230858; fotografía derecha, Museo Nacional de Colombia.

(a) *Acsu* Cerro Esmeralda, MRI 0027, 182 x 135 cm, consisting of two panels. (b) *Acsu* Museo Pachacamac, MPCh 00117, 215 x 162.5 cm, three panels. (c) *Acsu* Museo Nacional de Colombia, MNC 205, 240 x 168 cm, three panels. The segmented lines indicate the points where the panels meet and are sewn together. Left and center photographs, Fondecyt project No. 1230858; right photograph, National Museum of Colombia.

telar vertical, en tanto que el *acsu* MNC 205 debió tejerse en un telar horizontal acorde a las necesidades de la técnica por trama. El número de paños en cada caso es una resultante de las dimensiones del telar en relación con el tamaño final del *acsu* y la capacidad de la tejedora de cubrir un determinado ancho en el proceso de tejido.

Materiales empleados

El material empleado para su confección es mayormente fibra de camélido, alpaca y también vicuña. Los hilados de camélido en los tres *acsus* están estandarizados en torsión z2S. Se observa el uso de algodón únicamente para la urdimbre del *acsu* del MNC cuyos hilados presentan torsiones en z2S, y excepcionalmente los cuatro hilados de urdimbre que estructuran la orilla de trama son torsión s2Z. Este cambio a torsión final Z para los hilos de borde tiene una connotación protectora para algunos tejedores tradicionales andinos hasta el día de hoy (Fischer 2008:113; López Campeny 2000:58-60; entrevista a tejedora atacameña Evangelista Soza 2000, comunicación personal).

Terminaciones

A partir de la diferencia estructural del tipo de tejido, que a la vez determina la selección y ubicación de los hilos en el telar, también se definen otras variaciones en las terminaciones de los bordes. En el caso de los *acsus* MRI 0027 y MPCh 00117, las orillas de urdimbre tienen cordones de montaje que quedan ocultos bajo una terminación con festón. Las orillas de trama son sencillas, producto de una misma trama que sale y entra por los bordes sin tener un refuerzo particular y, del mismo modo que las orillas de urdimbre, son cubiertas por una terminación con festón.

En el *acsu* MNC 205, de tapicería y tramas complementarias, las urdimbres en hilados de algodón, luego de liberar los cordones de montaje, generan pequeñas vueltas que fueron enlazadas entre sí formando una cadeneta. Ello es posible de observar en una de las costuras centrales; sin embargo, no podemos ver del mismo modo los otros extremos de la urdimbre que está totalmente cubierta por un festón. Este modo constructivo e inicial clasificación fue elaborado por A. Rowe (1995-1996), y complementado con otros estudios posteriores (Baker 2001) y exhaustivamente en la

reciente publicación de J. Hamilton (2024:148). Debemos hacer presente que este modo de montaje de un textil con predominio de trama y tejido en paños anchos y bajos, ejecutado muy probablemente por más de una tejedora en el ancho del telar, posee antecedentes en las tapicerías Tiwanaku, que tienen este mismo tipo de solución para el cierre de las urdimbres en tejidos de tapicería, por lo que no es improcedente pensar que podría corresponder a una práctica textil de ese origen de tierras altas.

La terminación del total del borde está definida por su cobertura con dos tipos de festón: simple y anillado cruzado, ambos monocromos, rasgo distintivo de estas prendas femeninas incas. En los tres *acsus*, independiente de su variable técnica de tejido, se ejecuta del mismo modo, definiendo una zona centrada en los lados más angostos de la pieza que queda cubierta por un festón simple y bordeando todo el resto del contorno con festón anillado cruzado, lo que marca una forma a modo de corchete (Figura 3).

Las Tablas 1 y 2 exponen los aspectos técnicos en los que se visibilizan las constantes y variables de los mismos:

Sistemas de Representación Comparados

En estos tres textiles, procedentes de distintos espacios y momentos históricos, resulta notable la correspondencia en su tratamiento formal: coinciden en la composición de sus superficies, en la factura técnica, en el modo de resolver las uniones, en la terminación de las cuatro orillas y en los bordes con festón. Comparten, además, un mismo sistema de representación basado en una paleta cromática y un *corpus* iconográfico común, organizado mediante juegos de simetría, alternancia, repetición y reflexión. Este patrón de semejanzas no solo se observa en los *acsus* analizados, sino también en otras prendas femeninas ceremoniales, como las *llicllas*. La hipótesis central de este estudio plantea explícitamente que tales coincidencias no son fortuitas ni producto de tradiciones locales aisladas, sino que responden a una intención estandarizada de transmitir un mismo mensaje ritual y político a través del tejido. Es decir, aun cuando estos *acsus* fueron elaborados en contextos distintos, con materiales diversos y en temporalidades no coincidentes, lo que prevalece es una voluntad común de reproducir un código visual femenino propio del Estado inca, destinado a comunicar significados compartidos en el marco de los rituales y de la ideología imperial.

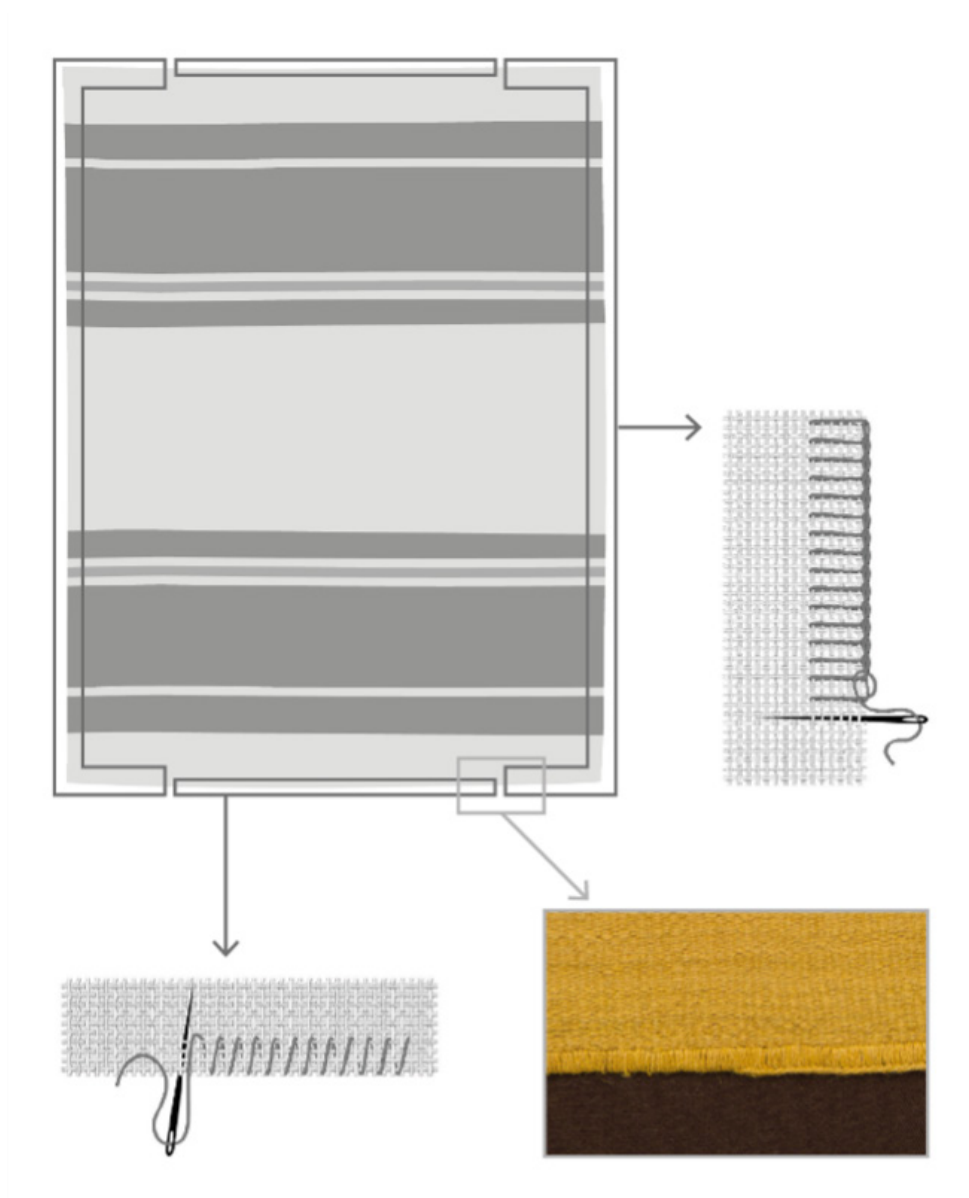


Figura 3. Festón anillado cruzado monocromo definiendo corchete en bordes laterales de la prenda, según indica la flecha. Festón simple en la zona central de los bordes más angostos de la prenda. Al centro de la fotografía se observa el punto de cambio de un festón a otro. La orientación está determinada por la visión horizontal de los listados y franjas, independientemente de la técnica en que fue resuelto. Fotografía del proyecto Fondecyt N° 1230858. Ilustración de Soledad Alborno.

Monochrome cross-ringed blanket stitch forming a bracket along the lateral edges of the garment, as indicated by the arrow. A simple blanket stitch appears in the central area of the narrowest edges. The transition point between the two types of stitching can be seen in the center of the photograph. Orientation is determined by the horizontal view of the stripes and bands, regardless of the technique used. Photograph: Fondecyt project No. 1230858. Illustration by Soledad Alborno.

Tabla 1. Atributos técnicos. Dos textiles, MRI 0027 y MP 00117, son de dimensiones algo menores, fueron confeccionados en dos paños e íntegramente -urdimbre y trama- en fibras de camélido, compartiendo un mismo tipo de torsión final S. Sus dimensiones y estructura permiten definir el uso de un telar vertical en ambos casos. En tanto que el textil MNC 205 presenta diferencias por su mayor tamaño, confección en tres paños y con tres fibras diferentes -algodón en la urdimbre; alpaca y vicuña en la trama-. También, presenta hilados de torsión final en Z en las orillas de urdimbre, diferenciados del resto de los hilados del tejido, todos final S. La observación de su estructura y formato permite reconocer el uso de un gran telar horizontal.

The table shows that two textiles, MRI 0027 and MP 00117, are somewhat smaller in size. Both were made from two panels, and were woven entirely—warp and weft—from camelid fibers, sharing the same final S-twist. Their dimensions and structure suggest the use of a vertical loom in both cases. In contrast, textile MNC 205 differs due to its larger size, construction in three panels, and the use of three different fibers—cotton in the warp and alpaca and vicuña in the weft. It also has Z-twist yarns along the warp edges, distinct from the rest of the yarns in the textile, which all display a final S-twist. Observation of its structure and format indicates the use of a large horizontal loom.

			Medidas cm	Telar	N° Paños	Fibra		Torsión		
						U	T	U	T	Festón
Museo de Iquique		MRI 0027	U 135 x T 180	Vertical	2	camélido	camélido alpaca vicuña	z2S	z2S	z2S
Museo Pachacamac		MP 00117	U 162,5 x T 215	Vertical	2	camélido	camélido	z2S	z2S	z2S
Museo Nacional Colombia		MNC 205	U 240 x T 168	Horizontal	3	algodón	camélido vicuña	U orilla s2Z U z2S	z2S	z2S

Tabla 2. Atributos técnicos. Los textiles MRI 0027 y MP 00117 están tejidos en faz de urdimbre y urdimbres complementarias, en tanto que, inversamente, el textil MNC 205 está estructurado con faz de trama y tramas complementarias. Las diferencias en las densidades son coherentes con el grosor de los hilados y el tipo de tejido en cada caso. El textil MNC 205 tiene particulares y distintas soluciones en el montaje de la urdimbre y consecuentes diferencias en los bordes. Las piezas MP 00117 y MNC 205 tienen un mismo tipo de costura, diferenciándose de MRI 0027. Las tres tienen un mismo tipo de terminación de borde, tanto en las puntadas como en su distribución.

Textiles MRI 0027 and MP 00117 are woven in warp-faced structure with complementary warps, whereas textile MNC 205, conversely, is structured in weft faced weave with complementary wefts. Differences in thread density are consistent with the yarn and weave structure in each case. Textile MNC 205 exhibits distinct and particular solutions in warp setup, resulting in corresponding differences in the edges. Pieces MP 00117 and MNC 205 share the same type of stitching, differing in this respect from MRI 0027. All three textiles display the same type of edge finish, both in stitch type and distribution.

			Estructura	Densidad		Costura	Orillas		Festón
				U	T		U	T	
Museo de Iquique		MRI 0027	Faz de Urdimbre Urdimbres complementarias	Faz U 40 a 50 h/cm U.compl. 32 h/cm	7 p/cm	Espina de pez	Cordones de montaje	Sin refuerzo	Simple y anillado cruzado
Museo Pachacamac		MP 00117	Faz de Urdimbre Urdimbres complementarias	36 a 48 h/cm	6 a 8 p/cm	Costura en 8	No se observa	No se observa	Simple y anillado cruzado
Museo Nacional Colombia		MNC 205	Faz de Trama Tramas complementarias	12 h/cm	30 a 36 p/cm	Costura en 8	Vueltas de U en cadeneta	Refuerzo orilla trama 4 hilos	Simple y anillado cruzado

En resumen, en las tres prendas encontramos los siguientes rasgos comunes: el mismo formato de cinco campos visuales, tres campos lisos y dos campos con iconografía; contorno de la pieza orillada con el tipo de festón inca, una combinación de festón simple y festón anillado cruzado, iconografía con *amarus* y *ñawis* insertos en rectángulos formando módulos y la misma combinación de colores en los que predominan el rojo y amarillo, con alguna presencia de café-morado y verde.

Su sistema de representación trabaja un icono que nos remite en su forma básica al *tocapu* denominado “llave inca” (J. Rowe 2000:614), y que se refiere a la imagen de un segmento en diagonal que termina en cada extremo en un semicírculo concéntrico inscrito en una superficie semicuatrangular. En este caso, las tres prendas presentan una variante zoomorfozada conocida como *amaru*, serpiente de dos cabezas, una en cada extremo, también llamada bicéfala. Este icono generalmente es relacionado con el motivo denominado voluta “S”, uno de los motivos andinos de más larga tradición (Horta 2001:1), representación que también se registra como un patrón estable de las vestimentas femeninas de dichas miniaturas (Abal de Russo 2010; A. Rowe 1995-1996). La insistente presencia de la serpiente le asigna a esta representación otros contenidos fundamentales en la codificación de conceptos andinos como lo dual, lo complementario, lo recíproco y lo cíclico (Frame 2005:249).

En los *acsus* esta imagen está dibujada como líneas en zigzag de diferente grosor y longitud, inscrita en rectángulos con los que se forman franjas, las que pueden ser simples o compuestas. Una franja simple se compone de varios rectángulos unidos entre sí por su parte más angosta y una compuesta se arma con tres franjas simples, las que van unidas a lo ancho formando un módulo triple; ambas franjas se desplazan entre un borde y otro del tejido y en ambos casos este desplazamiento va en el sentido del lado más angosto de la pieza. En el caso de Cerro Esmeralda y Pachacamac, las franjas con iconografía llamadas *pallay* se ubican en el sentido de la urdimbre y en el caso del *acsu* de Bogotá, en el sentido de la trama.

El icono *amaru* inserto en estos rectángulos está resuelto de forma geométrica y se presenta como líneas quebradas, en curvas invertidas y en dos versiones según la cantidad de líneas que lo conforman. La ubicación de esta figura dentro de las franjas que se ha formado por la unión de los rectángulos va determinando un juego compositivo definido por iconos compuestos por dos, tres o cuatro segmentos cuyos

extremos pueden estar abiertos o cerrados. Según la cantidad de segmentos, en los espacios dejados por los respectivos ángulos de la serpiente geometrizada y su inserción en un rectángulo, los iconos son acompañados por pequeños elementos semicirculares concéntricos -denominados *ñawi* u ojitos por las tejedoras o tejedores actuales-, que coherentemente también están marcados en la cabeza de las serpientes a modo de ojo³. La cantidad de estos ojitos depende directamente de la cantidad de segmentos que tiene su correspondiente *amaru*. El número de *ñawi* en cada textil abarca entre 2-4-5-10 y 14.

Unidades modulares

Para una mejor comprensión, este análisis se dividirá en dos aspectos: por una parte, la conformación de las franjas a partir de rectángulos y sus variaciones cromáticas y de alternancia; por otra, los iconos, su configuración, repetición y variación. Tal como ha señalado Verónica Cereceda, el *amaru* “no está dispuesto de manera dispersa sobre un fondo abierto, sino como dibujos comprimidos en espacios alargados y estrechos” (Cereceda 2020:288), observación que resulta particularmente pertinente para entender la estructura de estos textiles. En efecto, la unidad mínima que organiza todo el sistema de representación es un rectángulo en el que se inscribe un *amaru* con *ñawi*. Las dimensiones de estos rectángulos (aprox. 7 a 8 cm de largo por 2,5 a 3 cm de ancho) presentan pocas variaciones y se disponen en colores contrastantes y alternados (rojo, amarillo y café), a partir de los cuales se construyen las franjas.

Para efectos analíticos, denominaremos las franjas según su ancho relativo dentro de la composición general del textil. En los *acsus*, en su posición de uso, aparece siempre una franja simple y una franja compuesta, tanto en el paño superior como en el inferior, configurando un total de cuatro franjas: dos simples y dos triples. Los rectángulos que conforman una franja simple se enlazan por su lado angosto, mientras que aquellos que integran una franja compuesta -formada por tres franjas simples yuxtapuestas- se unen por su lado largo. Esta organización, tanto en la estructura como en la cromática, se repite sin variaciones en los tres *acsus* analizados (Figura 4).

Franjas simples: en el caso de la franja simple, la secuencia de dos rectángulos en el sentido longitudinal forma un módulo que, al repetirse, va alternando su color de fondo, rojo-amarillo; cuando el fondo del

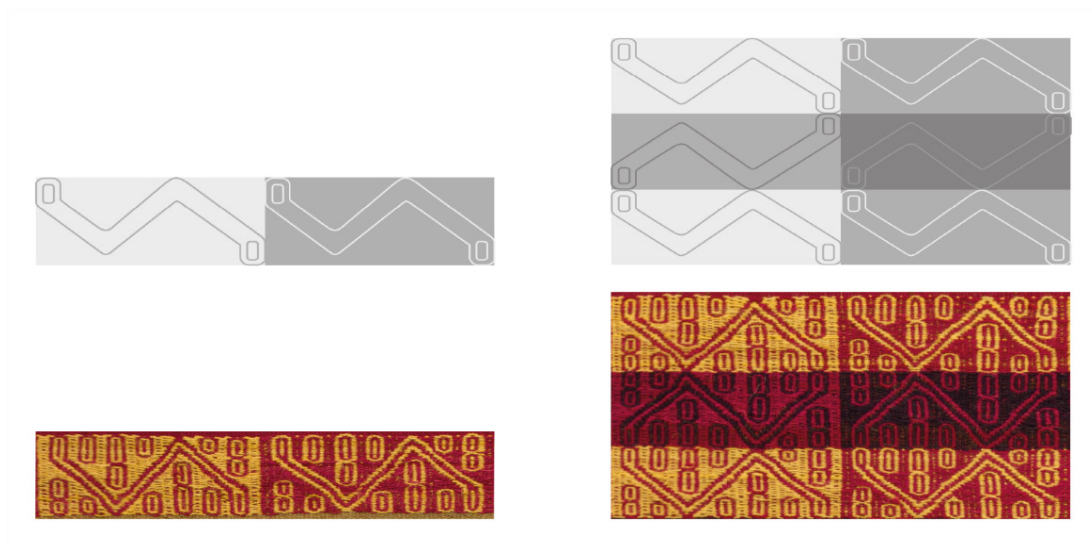


Figura 4. Módulo simple, formado por dos rectángulos que alternan su color rojo-amarillo, y módulo triple, formado por seis rectángulos cuyas alternancias de color en los rectángulos de los laterales son también rojo-amarillo y, en el centro, rojo-café. Fotografías de detalles del *acsu* de Pachacamac, MPCh 00117, tejido de urdimbres complementarias, aquí en posición inversa a la que fue tejido. Fotografía del proyecto Fondecyt N° 1230858. Ilustración de Loreto Pavez.

*Simple module consisting of two rectangles alternating in red and yellow; and triple module, consisting of six rectangles with red-yellow alternations in the lateral rectangles, and red-brown in the center. Detail photographs of the Pachacamac *acsu*, MPCh 00117, woven in complementary warp technique, shown here in the reverse orientation from which it was woven. Photograph: Fondecyt project No. 1230858. Illustration by Loreto Pavez.*

rectángulo es amarillo el *amaru* es rojo, y viceversa. Es con este módulo que se conforma una franja simple. Al contabilizar la cantidad de rectángulos que forman la franja simple en cada *acsu*, encontramos algunas variaciones. En lo que respecta al *acsu* de cerro Esmeralda, la franja simple tiene, en uno de los paños, 18 rectángulos con *amaru* y, en el otro, 16 rectángulos y dos cuadrados con una variante doble de la denominada “llave inca”. Las franjas simples que corresponden al *acsu* de Pachacamac aparecen también en diferentes cantidades en cada paño: tiene en un paño 23 rectángulos con *amaru* y en un extremo de la franja un cuadrado que se puede adjudicar al tipo *tocapu* con la llamada “llave inca” y en el otro paño 24 rectángulos. En el caso del *acsu* perteneciente al Museo Nacional de Colombia, ambas franjas simples tienen 23 rectángulos.

Franjas triples: en la franja triple los elementos se agrupan de tal manera que la unidad formada da como resultado un módulo de seis rectángulos, tres por su lado largo y dos por su lado angosto, el que se arma alternando su color. Por su lado largo (8 cm aprox.), el módulo se combina en una primera alternancia de amarillo-rojo-amarillo y en una siguiente de rojo-café-rojo. Por su lado angosto (3 cm aprox.),

las columnas laterales se mantienen amarillo-rojo, pero en la central presenta café-rojo. De la misma manera que en la franja simple, el icono se alterna en figura/fondo.

Si en la franja simple del *acsu* de Cerro Esmeralda tenemos 18 rectángulos con *amaru*, entonces en la franja triple se suman un total de 54 rectángulos con sus correspondientes *amarus* y, en el otro paño, 48 rectángulos más seis cuadrados con la variante de dos segmentos. El total de rectángulos con *amaru* correspondiente al *acsu* de Pachacamac suma en un paño 69 rectángulos más tres *tocapus* con “llave inca” en el otro, es decir, 72 rectángulos. En el del Museo Nacional de Colombia hay 69 rectángulos en cada uno de los paños.

El icono y su solución gráfica

El universo de imágenes de serpientes en la iconografía precolombina es muy extenso, y situándonos desde el arte y/o la comunicación sabemos que una imagen opera como un transmisor de ideas. En el ámbito de los recursos visuales en la cultura inca, el zigzag como elemento organizador está presente en varios objetos de la cultura material

prehispánica, convertida en serpiente bicéfala, una cabeza en su inicio y otra en su cola en el caso de los textiles estudiados⁴.

Los iconos, insertos en los rectángulos anteriormente descritos, se presentan gráficamente en su conformación corpórea solo en dos variaciones con respecto a su grosor. Una solución está definida por dos líneas paralelas y la otra determinada por tres paralelas. Con respecto a su longitud, encontramos variaciones: está dibujada con líneas quebradas en zigzag y podemos registrar tres y cuatro segmentos entre las más comunes; pero también, aunque con menor presencia, de uno y dos segmentos. Estos elementos van siempre acompañados de *ñawis* en un determinado número según la cantidad de segmentos que conforman el icono (Figura 5).

Así como este icono presenta un desarrollo de crecimiento/desplazamiento en sus diferentes versiones, la disposición de ellos a lo largo de las columnas conforma un sistema secuencial. En las columnas la ubicación del *amaru* construye un juego compositivo que produce visualmente un movimiento serpenteante. Los iconos en ocasiones marcan una misma dirección continua, a veces estos van en direcciones opuestas y otras en dirección alternada. Enlazados entre un rectángulo y otro, forman una figura abierta en uno de sus extremos y cerrada en el otro o cerrada en ambos extremos (Figura 6).

De esta manera las franjas exponen este complejo sistema, articulado como secuencia desde el icono *amaru* como unidad mínima, el que se despliega en versiones insertas en columnas, componiendo

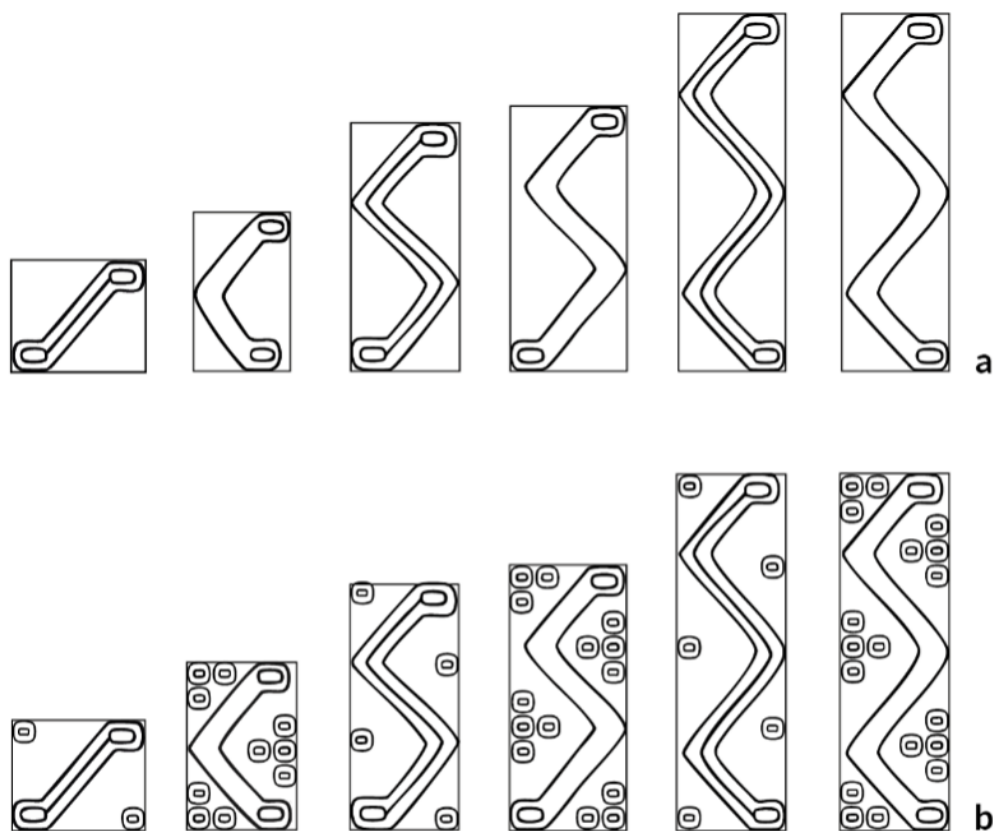


Figura 5. Variaciones en la conformación del icono *amaru* presentes en los textiles estudiados, segmentos y *ñawis*. (a) Una versión de dos líneas paralelas y otra de tres líneas; (b) Según la cantidad de segmentos del *amaru* es la cantidad de *ñawis* presente. Los iconos están en posición vertical, orientación en la que fueron tejidos. Ilustración de Álvaro Díaz.

Variations in the configuration of the *amaru* icon found in the textiles studied, showing segments and *ñawis*. (a) A version composed of two parallel lines and another of three lines. (b) The number of *ñawis* corresponds to the number of *amaru* segments. The icons are shown in a vertical position, the orientation in which they were woven. Illustration by Álvaro Díaz.

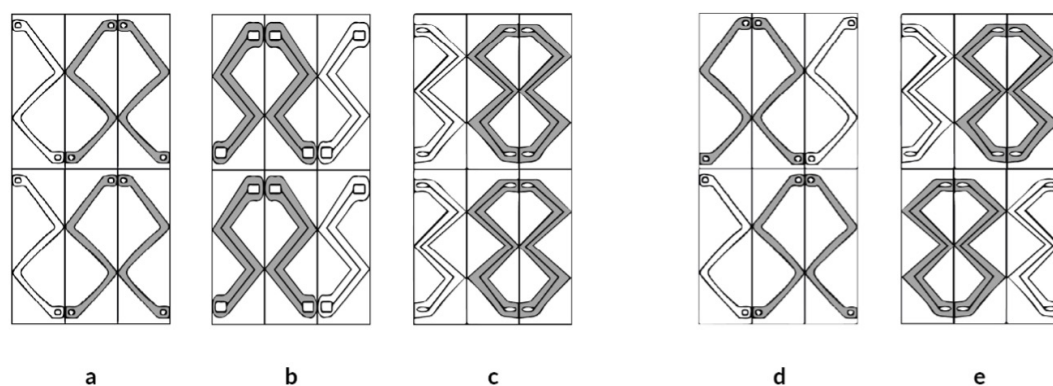


Figura 6. Los iconos, según su disposición en las franjas, presentan una dirección continua (a, b, c) y una dirección alternada (d y e). Ilustración de Álvaro Díaz.

Depending on their arrangement within the bands, the icons have either a continuous direction (a, b, c) or an alternating direction (d and e). Illustration by Álvaro Díaz.

módulos definidos por la sucesión de iconos en sus dos versiones de líneas paralelas, dobles o triples y su variación de segmentos. A su vez, tanto la columna simple como la columna compuesta queda definida por la ya dicha alternancia en el uso de los colores (Figura 7).

Más allá de que el análisis agrupa dos *acsus* tejidos por urdimbre y uno tejido por trama, los tres *acsus* registran la presencia de un mismo motivo que se manifiesta con variaciones y combinaciones,

enfrentándonos a la decisión de reiteración de una unidad mínima, la que deriva en un *corpus* iconográfico común. Evidentemente esta regularidad responde a ciertos requerimientos que son parte relevante del lenguaje representacional, lo que se refuerza con su presencia en las prendas de las miniaturas de ofrenda femeninas en las distintas *capacocha* en las que la insistencia de este motivo es permanente.

Aunque el elemento *amaru* es común a todos los *acsus*, su representación varía en cada pieza que



Figura 7. Franjas triple y simple insertas en sistema de listados; alternancia de los colores para definir las figuras en los módulos. Detalle, *acsu* de Pachacamac, MP 00117: la orientación de la imagen está en el sentido en que debía vestirse, inverso al sentido en que fue tejido. Fotografía del proyecto Fondecyt N° 1230858.

Triple and single bands inserted within a striped system; color alternation defines the figures within the modules. Detail of the Pachacamac acsu, MP 00117: the image is oriented in the direction as the garment would have been worn, which is the reverse of the direction in which it was woven. Photograph: Fondecyt project No. 1230858.

estudiamos en esta ocasión. El *acsu* perteneciente a cerro Esmeralda es el que tiene mayor variación, registrando el icono de líneas dobles con dos y tres segmentos y el icono de líneas triples con tres y cuatro segmentos; Pachacamac tiene sus *amarus* de dos y tres líneas paralelas con solo tres segmentos y el *tocapu* “llave inca” también de tres líneas paralelas; el que corresponde al Museo Nacional de Colombia presenta el icono de líneas dobles con tres segmentos como también el icono de líneas triples con cuatro segmentos (Tabla 3).

Estas piezas textiles, coherentemente con el pensamiento andino⁵, son prendas constituidas por tejidos geométricos que nacen íntegros del telar y en las que se puede reconocer que la composición iconográfica está supeditada a la manera en que el textil se relacionará con el cuerpo. Al mismo tiempo permiten identificar claramente tanto las preferencias estéticas como las exigencias de calidad impuestas por el Estado inca, normando aquellos bienes asociables y correspondientes a los distintos rituales.

Consideraciones Finales

El análisis comparativo de los tres *acsus* estudiados permite afirmar que estas prendas, pese a haber sido elaboradas en distintos espacios y temporalidades, sostienen una misma lógica visual y simbólica que

refuerza su carácter de soporte cultural fundamental en el mundo incaico. La persistencia de iconografías como los *amarus* bicéfalos y los *ñawis*, reproducidas con gran rigor técnico y variaciones mínimas en su composición, revela la intencionalidad de conservar un mensaje que trascendía la mera función estética para convertirse en un código ritual y político.

Desde una perspectiva técnica, las diferencias entre los tejidos por urdimbre y los tejidos en tapicería evidencian tanto la diversidad de tradiciones locales absorbidas por el Tawantinsuyu como la flexibilidad de los talleres andinos para reproducir un mismo patrón simbólico en distintos lenguajes textiles. Estas variaciones no debilitan la coherencia del sistema, sino que la enriquecen al mostrar cómo la estandarización estatal incaica dialogó con las particularidades regionales sin perder el mensaje central que se quería transmitir.

En cuanto a su contexto ritual, el hecho de que los *acsus* estén vinculados a ceremonias de *capacocha* y a ofrendas femeninas en miniatura subraya la centralidad del cuerpo femenino y de su vestimenta en la escenificación del orden cósmico y social. Al envolver los cuerpos femeninos, sean de élite, niñas sacrificadas o figurillas miniaturizadas, estas prendas no solo actuaban como protección material, sino también como dispositivos de legitimación ideológica, donde el poder del Estado se expresaba

Tabla 3. Presencia y variaciones del icono en cada *acsu*. En los tres *acsus* podemos distinguir seis variaciones de *amaru*, entre las cuales vemos cuatro variaciones para MRI 0027 y tres para MP 00117 y MNC, aunque no las mismas. Por otra parte, solo el icono que se construye en su corporalidad con tres líneas de grosor y tres segmentos de longitud es compartido por todos los *acsus*.

Across the three acsus, six variations of amaru can be identified. Four variations appear in MRI 0027 and three in both MP 00117 and MNC, though they are not the same in each case. Moreover, only the icon constructed with a body composed of three lines in width and three segments in length is shared by all three acsus.

							
Museo de Iquique		MRI 0027					
Museo Pachacamac		MP 00117					
Museo Nacional Colombia		MNC 205					

mediante un lenguaje textil que reiteraba la dualidad, la reciprocidad y la continuidad cíclica, articulando una visión del mundo que se inscribía directamente en el cuerpo ritualizado.

De este modo, los tres *acsus* permiten concluir que la vestimenta femenina no fue un elemento accesorio, sino una pieza clave en la construcción y transmisión de la ideología imperial. La reiteración obsesiva de ciertos motivos y la rigurosidad de su ejecución sugieren que los incas reconocían en estos textiles un soporte de memoria y un canal de comunicación con las deidades y con la comunidad. La insistencia en el motivo serpentiforme y en la disposición envolvente de las prendas proyecta un mensaje de protección, circularidad y permanencia que trasciende generaciones. En suma, este estudio demuestra que los *acsus* deben ser comprendidos como parte de un sistema visual y simbólico más amplio, donde se entrelazan técnica, estética, ritualidad y poder. Profundizar en este campo permitirá afinar las lecturas sobre la iconografía y las técnicas textiles andinas, así como también ampliar la comprensión sobre la manera en que las sociedades prehispánicas utilizaron los tejidos para materializar y perpetuar sus concepciones de orden, género y sacralidad.

El estudio presentado permite reconocer en estas prendas femeninas de la élite inca una programación coherente, expresada tanto en sus características formales como en su factura y representación visual. Estas prendas comunican un mismo mensaje que también es consolidado en la vestimenta de las figurillas en miniatura de ofrenda, enfatizando su relevancia. En ese sentido, uno de los principales aportes de este trabajo consiste en la identificación y propuesta de un *corpus* de significantes propios de los textiles femeninos incas, conformado por diseños, iconos y *tocapus* que hasta ahora no habían sido sistematizados en conjunto. Este *corpus* permite reconocer que, más allá de las diferencias técnicas o contextuales de los *acsus* analizados, existe una sorprendente estabilidad en la selección y reiteración de un conjunto reducido de motivos visuales, los cuales se reproducen con gran fidelidad a lo largo del tiempo, llegando incluso hasta la actualidad. La persistencia de elementos como los *amarus* bicéfalos y los *ñawis*, articulados en secuencias y variaciones mínimas, sugiere la existencia de un lenguaje textil femenino altamente codificado, cuyo sentido no se agotaba en la materialidad de la prenda, sino en su capacidad de sostener y transmitir significados rituales y políticos. Al registrar esta continuidad, el artículo

contribuye a abrir una nueva línea de investigación sobre los modos específicos en que la indumentaria femenina se convirtió en un canal privilegiado para la preservación y circulación de mensajes simbólicos en el Tawantinsuyu. En este contexto conviene recordar a Femenías, quien ha observado que

[1]a evidencia técnica y estilística que los propios textiles proporcionan ha sido vital, por lo tanto, en la determinación de la afiliación de su cultura: cuando la estructura y el estilo están estandarizados, incluso las variantes pequeñas pueden ser reveladoras y esas idiosincrasias pueden sugerir especificidades locales o regionales (Femenías 2016:342).

Esta cita cobra sentido por cuanto las prendas sostienen con fidelidad un mismo tipo de representación y aunque el lenguaje técnico en parte difiere drásticamente, tejedoras/es de tiempos distantes que pudieron tener prácticas culturales diferentes, sin embargo, sostuvieron un mismo propósito al tejer para plasmar un mensaje que trasciende su propia existencia; así estas prendas se consolidan como portadoras de elementos significantes.

Es necesario recordar que *amarus* y *ñawis* son posibles de reconocer también en la vestimenta masculina inca, sin embargo, hay una diferencia clave con respecto a las prendas femeninas, y es que en el ajuar masculino se encuentran presentes en su versión más sintética, *tocapu amaru* simple con dos *ñawi* (llave inca). Entendemos por versión sintética una versión condensada siguiendo a Martínez Cereceda y Martínez Sagredo (2013), quienes proponen los procedimientos de síntesis visual y oral para las narrativas semióticas incaicas y andinas coloniales. El análisis aquí presentado nos permite, en este contexto de discusión, proponer que las prendas femeninas presentan una forma distinta de comunicar y también una síntesis diferente de aquella que podemos encontrar en las prendas masculinas. El icono más complejo representado en continuidad y más cercano al observado en las prendas femeninas está presente solo en *chuspas*, aunque en versiones más estáticas en comparación con su representación en los *acsus*, en los que adquieren una dinámica particular dada su continuidad y desplazamiento en horizontal.

Con respecto al principio comunicacional que hemos destacado en las prendas femeninas, Verónica Cereceda (2020:297) ha descrito la “reiteración obsesiva” con que se ejecutan ciertos motivos textiles

y señala que la precisión de su factura evidencia una intencionalidad vinculada al contenido del mensaje. Coincidimos plenamente con esta lectura, en particular en lo que respecta al carácter exuberante, abundante y articulado de los motivos presentes en las prendas femeninas. En los *acsus*, *llicllas* y *mamachumpis*, los *amarus* y *ñawis* se despliegan en largas franjas dinámicas, formando secuencias serpenteantes que envuelven los cuerpos femeninos siempre en la horizontal, una y otra vez, generando así múltiples capas de movimiento ondulante y continuidad visual. Se trata de serpientes bicéfalas que avanzan en doble dirección, activándose cíclicamente a distintas alturas del cuerpo y produciendo una envoltura al mismo tiempo protectora y convocante.

Este despliegue contrasta de manera nítida con la iconografía de las prendas masculinas (*uncus*), cuyos motivos operan casi como símbolos visuales que funcionan más como emblemas que como narraciones extendidas. Mientras la vestimenta femenina desarrolla un lenguaje iconográfico expansivo, fluido y envolvente, la masculina privilegia composiciones compactas y breves, reforzando así un código visual diferenciado por género dentro del repertorio textil incaico.

Las tejedoras andinas, mayoritariamente mujeres, conocedoras de la codificación tejida y por lo tanto preservadoras y transmisoras de memoria, fueron y siguen siendo quienes sostienen valores culturales y creencias a través del tejido por lo que, desde allí, directa o indirectamente son influyentes en los procesos de transformación de sus pueblos.

Este ejercicio de observación y análisis debe seguir profundizándose y complementándose con

los análisis de tejidos que siguen este mismo patrón y con prendas que están en relación directa con estos envoltivos, en especial las *llicllas*, cuya representación conlleva la misma iconografía. Esta imagen tan relevante para la cultura es recreada y reinterpretada con gran fidelidad más allá de la diferencia de lenguaje técnico utilizado para ello. Este reconocimiento y convicción hace posible comprender, en parte, que una representación vital como la plasmada en los *acsus* estudiados haya podido pervivir varias generaciones durante el periodo Tardío.

Declaración de autoría: Ambas autoras participaron de la conceptualización, la investigación, el diseño metodológico, la sistematización, análisis e interpretación de datos, la redacción del manuscrito, edición y correcciones.

Agradecimientos: Nuestros especiales reconocimientos a Paula Martínez S., quien con su permanente estímulo ha sido una guía fundamental para la elaboración de este texto. A Cecilia Sandoval, encargada de colecciones, y a Luis Pérez, director del Museo Regional de Iquique. Al Museo de Pachacamac y al Museo Nacional de Colombia, Bogotá, equipos que nos han acogido en provechosas visitas de trabajo. Así mismo, queremos manifestar nuestro reconocimiento a los evaluadores de este texto, quienes han contribuido a su mejor término. *Financiamiento:* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1230858, “Sujetos femeninos y memoria cultural andina (siglo XV al XVIII)”, que nos ha impulsado a seguir profundizando en los textiles incas.

Referencias Citadas

- Abad, S. y R. Falcón 2024. Las ofrendas de textiles Incas en Pachacamac. En *Arte y Saber del Textil*, editado por E. Phipps y C. Thays, pp. 250-267. Banco de Crédito, Lima.
- Abal de Russo, C. 2005. Tillca, colcapata o unku ajedrezado. *Actas del Simposio Arq 21 Tejiendo Sueños en el Cono Sur. 51° Congreso Internacional de Americanistas*, dirigido por Victoria Solanilla D., pp. 223-235. Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Abal de Russo, C. 2010. *Arte Textil Incaico en Ofrendatorios de la Alta Cordillera Andina: Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha*. Fundación Ceppa, Buenos Aires.
- Acosta, L. O. y M. C. Plazas 2011. El manto o acso de la reina mujer de Atahualpa. ¿Una prenda de la última reina del Perú? En *Cuadernos de Curaduría*. Décimo segunda edición, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Aponte, D. 2000. La vestimenta femenina en la costa central del Perú durante el período Intermedio Tardío. *Estudios Atacameños* 20 (1):91-102. <https://doi.org/10.22199/S07181043.2000.0020.00006>
- Arnold, D. 2000. Convertirse en persona, el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil. *Actas de la I Jornada Internacional de Textiles Precolombinos*, editado por V. Solanilla, pp. 9-29. Departamento de Arte, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Bachraty, D. 2021. Estéticas rituales. Nuevos antecedentes acerca del uso de la ccahua o unku negro del Niño del cerro El Plomo. *Revista Chilena de Antropología* 44:269-284. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2021.63866>
- Baker, M. 2001. *Technical Attributes as Cultural Choices: The Textiles Associated with an Inca Sacrifice at Cerro Esmeralda*,

- Northern Chile. Tesis, Faculty of Arts and Science, Trent University.
- Besom, T. 2013. *Inka Human Sacrifice and Mountain Worship: Strategies for Empire Unification*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Cereceda, V. 2010. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 42 (1):181-198. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562010000100029>
- Cereceda, V. 2020. ¿De transiciones y pachacutis? Un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5 (1):271-314.
- Cereceda, V. 2022. Festones en pequeñas vestimentas de altura (Capacocha). *X Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos*, pp. 270-279. Museo delle Culture, Milán.
- Ceruti, C. 2001. La Capacocha del nevado de Chañi. Una aproximación preliminar desde la arqueología. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 33 (2):279-282.
- Checura, J. 1977. Funebria incaica en el cerro Esmeralda (Iquique, I región). *Estudios Atacameños* 5:127-144. <https://doi.org/10.22199/S07181043.1977.0005.00009>
- Clark, N. 1988. Archaeological textiles in their socio-cultural context. *16th Midwestern Conference on Andean and Amazonian Archaeology and Ethnohistory*. Ann Arbor, Michigan.
- Conklin, W. 1996. The Ampato textiles offerings. En *Sacred and Ceremonial Textiles. Proceedings of the Fifth Biennial Symposium of the Society of America*, pp. 104-110. Textile Society of America, Chicago.
- Desrosiers, S. 1992. Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos. Tejido andino: pasado y presente. *Revista Andina* 10 (1):7-34.
- Dransart, P. 1995. *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. Institute of Latin American Studies, University of London, Londres.
- Dransart, P. 2000. Clothed metal and the iconography of human form among the Incas. En *Pre Columbian Gold: Technology, Style and Iconography*, editado por C. McEwan, pp. 76-91. British Museum, Londres.
- Dransart, P. 2024. Los atuendos de las estatuillas Incas: insignias y colores para los astros divinos. En *Arte y Saber del Textil*, editado por E. Phipps y C. Thays, pp. 269-287. Banco de Crédito, Lima.
- Espejo, E., J. Pacheco, S. Fernández, J. Villanueva, M. Eyzaguirre, M. Oporto, G. Behoteguy, V. Oros, F. Zelada, A. Calanis, V. Calvinamontes, M. Lima, E. Huanca, A. Barrientos, C. Loayza, M. Silva, C. Aliaga, L. Salazar, Y. Espinoza, M. Callisaya y J. Campos 2019. *Vistiendo Memorias: Miradas sobre la Indumentaria desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.
- Feltham, J. y R. Á. Falcón 2017. Los textiles de Pachacamac. En *Pachacamac. El Oráculo en el Horizonte Marino del Sol Poniente*, editado por D. Pozzi-Escot, pp. 250-273. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Femenías, B. 2016. Structure, design and gender in Inka textiles. *PreColumbian Textile Conference VII*, editado por L. Bjerregaard y A. Peters, pp. 341-348. Zea Books, Lincoln. https://digitalcommons.unl.edu/pct7/?utm_source=digitalcommons.unl.edu%2Fpct7%2F17&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Fischer, E. 2008. *Urdiendo el Tejido Social. Sociedad y Producción Textil en los Andes Bolivianos*. Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek, Lit Verlag Dr. W. Hopf, Berlín.
- Frame, M. 2005. Tukapu, a graphiccode of the Incas. *Actas del Simposio Arq 21 Tejiendo Sueños en el Cono Sur. 51^o Congreso Internacional de Americanistas*, dirigido por Victoria Solanilla D., pp. 236-260. Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Frame, M. 2010. Los vestidos del Sapa Inca, la Coya y los nobles del imperio. En *Señores de los Imperios del Sol*, editado por K. Makowski, pp. 216-280. Banco de Crédito, Lima.
- González, C., H. Rosati y F. Sánchez 2002. *Guamán Poma. Testigo del Mundo Andino*. LOM Ediciones - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago.
- Groenewald, R. 2011. *El Tejido y la Cultura: El Significado de los Tejidos en Inkawasi*. Instituto Lingüístico de Verano, Lima.
- Guamán Poma de Ayala, F. 1980 [1615-1616]. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, editado por J. Murra, R. Adorno y J. Urioste. Siglo XXI, México DF.
- Gundermann, H. y H. González 1989. *Cultura Material Aymara*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Hamilton, J. 2024. La túnica real Inca. En *Arte y Saber del Textil*, editado por E. Phipps y C. Thays, pp. 144-158. Banco de Crédito, Lima.
- Hoces de la Guardia, S. y A.M. Rojas 2016. Vestimenta de mujeres en la nobleza Inca. Ajuar textil en el enterratorio del Cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas. *Revista Digital Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/69833>
- Horta, H. 2001. Identificación tentativa de la voluta "S". Motivo decorativo de textiles arqueológicos de Arica, norte de Chile. *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología. Museo Chileno de Arte Precolombino*, dirigido por J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair, pp. 2-14. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- López Campeny, S. 2000. Tecnología, iconografía y ritual funerario. Tres dimensiones de análisis de los textiles formativos del sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la Sierra, Argentina). *Estudios Atacameños* 20:29-65.
- Martínez, I. 2007. Acsu, Lliclla y Panacas: la vestimenta de las ofrendas antropomorfas incas como símbolo de poder. *Actas IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, dirigido por Victoria Solanilla D., pp. 535-549. Departamento de Arte, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Martínez Cereceda, J.L. y P. Martínez Sagredo 2013. Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes*.
- Méndez-Quiros, P. 2012. *Qhapaq Hucha Cerro Esmeralda. Catálogo Exposición*. Museo Regional de Iquique, BHP Billiton, Ley de Donaciones Culturales, Iquique.

- Mendizábal, P.R. y P. Borja 2011. *Anaco de Camilaca: Uso Contemporáneo de un Traje Prehispánico*. Ministerio de Cultura, Lima.
- Minkes, W. 2005. *Envolver a los Muertos: la Tradición Textil Funeraria del Valle de Osmore, en el Sur de Perú y sus Implicaciones Sociopolíticas*. Universiteit Leiden, Leiden. <https://hdl.handle.net/1887/13715>
- Mostny, G. 1957. La momia del cerro El Plomo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural XXVII* (1).
- Murúa, M. de 1946 [1590]. *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú*, editado por Constantino Bayle S. J. Instituto Santo Toribio de Mojrovejo, Madrid.
- Palma, J. 1991. Documentación de dos miniaturas antropomorfas encontradas en el volcán Copiapó. *Revista Contribución Arqueológica* 3:57-88.
- Phipps, E. 2024. Textiles resplandecientes: los mantos de las mujeres en la época colonial y sus antecedentes. En *Arte y Saber del Textil*, editado por E. Phipps y C. Thays, pp. 158-187. Banco de Crédito, Lima.
- Reinhard, J. y C. Ceruti 2000. *Investigaciones Arqueológicas en el Volcán Llullaillaco*. Universidad Católica de Salta, Salta.
- Reinhard, J. y C. Ceruti 2010. *Inca Rituals and Sacred Mountains. A Study of the World's Highest Archaeological Sites*. Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Ángeles.
- Roel, P. y P. Borja 2011. *Anaco de Camilaca. Uso Contemporáneo de un Traje Prehispánico*. Ministerio de Cultura del Perú, Lima.
- Rojas, A.M. y S. Hoces de la Guardia 2022. La unidad de un conjunto simbólico. Los textiles del enterratorio incaico cerro Esmeralda. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 53:14-40. <https://doi.org/10.56575/BSCHA.05300220753>
- Rowe, A. 1978. Technical features of Inca tunics. *The Textile Museum Journal* 17:5-28.
- Rowe, A. 1995-1996. Inca weaving and costume. *The Textile Museum Journal* 34-35:5-53.
- Rowe, J. 1979. Standardization in Inca tunics. *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, editado por A. Pollard Rowe, E.P. Benson y A.-L. Schaeffer, pp. 239-264. The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington DC.
- Rowe, J. 2000. Estandarización de las túnicas de tapiz inca. En *Tejidos Milenarios del Perú*, editado por J.A. Lavallé y R. Lavallé de C., pp. 571-664. Integra AFP, Lima.
- Schobinger, J. 1998. Arqueología de alta montaña. Santuarios incaicos en los Andes centro-meridionales. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 18:363-396.
- Sinclair, C. 2001. Vestimenta, identidad y prestigio durante el Tawantinsuyu en Chile. En *Tras la Huella del Inka en Chile*, pp. 52-59. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Ulloa, L. 1981. Estilos y formas decorativas de poblaciones agromarítimas en el extremo norte de Chile. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 8:97-108.
- Vitry, C. 2008. Los espacios rituales en las montañas donde los inkas practicaron sacrificios humanos. *Paisagens Culturais. Contrastes Sul-Americanos*, editado por C. Terra y R. Andrade, pp. 47-65. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Notas

- ¹ *Acsu* (en quechua), *anako* o *urku* (en aymara) es una prenda femenina hecha a partir de un gran paño rectangular que se envuelve alrededor del cuerpo como vestido. La prenda se fija uniendo el frente y la espalda en los hombros, sobreponiendo las telas y fijándolas con espigas de cactus o *tupus*, alfileres de metal.
- ² Un sistema envolvente se estructura a partir de superficies rectangulares, sin cortes ni uniones por costura, que cubren el cuerpo en sucesivas capas y dan origen a la vestimenta. Se diferencia de un sistema de vestimenta “de encaje”, en que las piezas textiles se unen por costura, lo que genera una suerte de réplica del cuerpo al encajarse en él.
- ³ Conklin ha hecho un profundo estudio, a través de los siglos, de esta imagen textil del zigzag con puntos intercalados o círculos, la que denominó “Diseño arriba y abajo en los textiles inka femeninos” (*over-and-under pattern*) (Conklin 1996:126-128).
- ⁴ Como referente de la presencia de este icono registramos lo escrito por Guamán Poma. En el dibujo “Segunda arma: las armas” (f. 83), el autor agrega cinco pequeños textos a los componentes de la imagen del escudo del Inca, incorporando el texto “amaro ynga” sobre el dibujo de dos *amarus* en el cuadrante inferior derecho, los que son explicados por González et al. como “animales sagrados entre los incas que se vinculan con las riquezas de la tierra” (2002:86). Esto confirma que el motivo serpentino formaba parte de un repertorio simbólico ampliamente reconocido.
- ⁵ La construcción de paños íntegros que “nacen” del telar tiene relación con la concepción del tejido andino entendido como un proceso de crianza, donde en cada pasada de trama se va “alimentando” al nuevo ser (Arnold 2000; Groenewald 2011). En una prenda tejida se reconocen sus partes con nombres -corazón, cuerpo, boca- apelando a un ser textil (Cereceda 2010).