

PRENDEDORES, TOPOS Y MUJERES



María Soledad Fernández Murillo
Museo Nacional de Etnografía y Folklore

La Paz, Bolivia

PRENDEDORES, TOPOS Y MUJERES

María Soledad Fernández Murillo

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2015

Fernández Murillo, María Soledad

Prendedores, topos y mujeres.-- María Soledad Fernández Murillo.-- La Paz: MUSEF, 2015.-- 1a. ed.

204 p: 1 maps., 140 fotos; 30 cm.

D. L.: 4-1-103-15 P.O.
ISBN: 978-99974-853-0-4

/ ORFEBRERÍA / TUPUS / TOPOS / PLATERÍA / MUJERES / JOYERÍA EN PLATA / JOYERÍA EN ORO / JOYERÍA EN BRONCE / JOYERÍA EN COBRE / ORFEBRERÍA PREHISPÁNICA / ORFEBRERÍA COLONIAL / ORFEBRERÍA REPUBLICANA / ORFEBRERÍA ETNOGRÁFICA / BOLIVIA / PERÚ / 1. TÍTULO

CDD
739.22

PRENDEDORES, TOPOS Y MUJERES

María Soledad Fernández Murillo

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada: Presidente
Abraham Pérez Alandia: Vicepresidente
Álvaro Rodríguez Rojas: Director
Sergio Velarde Vera: Director
Reynaldo Yujra Segales: Director
Ronald Polo Rivero: Director
Álvaro Romero Villavicencio: Secretario

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Homero Carvalho Oliva: Presidente a.i.
Óscar Vega Camacho: Consejero
Ramón Rocha Monroy: Consejero
Orlando Pozo Tapia: Consejero
Cergio Prudencio Bilbao: Consejero
Daniela Guzmán Vargas: Secretaria Ejecutiva

Derecho editorial: © MUSEF EDITORES **La Paz:** Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640, Fax: (591-2) 2406642, Casilla Postal 5817, www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo • **Sucre:** Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

© **María Soledad Fernández Murillo**

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca
Curadora: María Soledad Fernández Murillo
Colaboración: Anne Herzog, Primitivo Alanoca y Percy Poma.
Autora: María Soledad Fernández Murillo
Fotos: Colección de topos del MUSEF con las excepciones anotadas.
Fotógrafo: Fernando Miranda, con las excepciones anotadas en el texto.
Diseño gráfico y diagramación: Eugenio Chávez Huanca
Corrección de estilo: Eva Carvajal
Impresión: Artes Gráficas Sagitario Srl.
Depósito legal: 4-1-103-15 P.O.
ISBN: 978-99974-853-0-4

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos. El contenido del presente texto es responsabilidad del autor.

Primera Edición: Mayo de 2015

Impreso en Bolivia – Printed in Bolivia

Contenido

Agradecimientos	5
Prólogo	7
Introducción	9
¿Qué son los topos?	10
Funcionalidad	11
Topos y mujeres en contextos arqueológicos (1400 a.C. - 1450 d.C.): Género y prestigio	12
Topos y mujeres en los contextos históricos (1532-1825 d.C.). Resistencia y resiliencia	16
Los topos: entre ceremonias y brujerías	17
“Cuando las mujeres sacan sus topos los hombres se hacen escasos”	19
Mestizas: revolucionarias, <i>chicheras</i> y <i>qhateras</i>	20
Topos y mujeres en los contextos etnográficos: fiesta y ostentación	22
Arcos triunfales y cargamentos	26
Conclusiones	27
Mapa de sitios arqueológicos con registro de topos	28

LOS TOPOS DE ORO

Desde el período Tiwanaku (400 d.C-1000 d.C) al período Inka (1450-1532 d.C.)

Topo de oro Tiwanaku	30
Topo de oro Inka	34
Topo de oro Inka	36
Topo antropomorfo de oro Inka	38
Topo pluma de oro Inka	40
Topo de oro Inka	42
Topo de oro Inka	44

PLATA Y COBRE, QOYAS Y LUNAS

Período Inka (1450-1532 d.C.)

Topo de cobre Inka	48
Topo de cobre Inka	52
Topo de bronce Inka	54
Topo de bronce Inka	56
Topo de bronce Inka	58
Topo zoomorfo de bronce Inka	60
Topo Inka de bronce	62
Topo Inka de bronce	64
Topo de bronce Inka	66
Topo zoomorfo de bronce Inka	68
Topo de plata Inka	70
Topo zoomorfo de bronce Inka	72
Topo zoomorfo de bronce Inka	74
Topo de bronce Inka	76
Topo de cobre Inka	78
Topo de bronce Inka	82
Topo de bronce Inka	84
Topo de bronce Inka	86
Topo de bronce Inka	88
Topo Inka de cobre	90
Topo Inka de cobre	92

QOLQUE CUCHARA**Período Histórico Colonial (1532-1825 d.C.)**

<i>Qolque</i> cuchara de bronce _____	96
<i>Qolque</i> cuchara de bronce y níquel _____	98
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	100
<i>Qolque</i> cuchara de bronce, níquel y plata _____	102
<i>Qolque</i> cuchara de bronce y níquel _____	104
<i>Qolque</i> cuchara de bronce y níquel _____	106
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	108
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	110
Par de <i>qolque</i> cucharas de bronce, plata y níquel _____	112
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	114
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	116
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	118
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	120
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	122
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	124
<i>Qolque</i> cuchara de plata _____	126
Alfiler de bronce _____	128
Par de topos de plata Uru Chipayas _____	130

CINCEL Y BURIL**Período Republicano (1825-1900 d.C.)**

Topo de plata _____	134
Topo de plata _____	136
Topo de plata _____	138

DE INDÍGENAS A CRIOLLAS**Siglo XIX y XX**

Topo de plata _____	142
Topo de plata _____	144
Topo de cobre _____	146
Par de topos de plata _____	148
Topo de cobre _____	150
Topo de plata _____	152
Topo de plata _____	154
Topo de plata _____	156
Topo de plata _____	158
Topo de bronce _____	160

FESTIVIDAD Y OSTENTACIÓN

Tresillo de plata _____	164
Topo pluma de plata _____	166
Topo escudo o de tres puntas de plata _____	168
Par de topos cuchara de alpaca _____	170
Topo sol de plata _____	172
Topo cucharilla de plata _____	174
Topo estilo barroco de plata _____	176
Ramillete o mariposa de sombrero _____	178
Rama o ramada _____	180
Ramillete _____	182
Ramillete _____	184
Arcos triunfales y cargamentos _____	187
Par de topos de plata para cargamento _____	188
Topo tres puntas de plata para cargamento _____	190
Par de topos de plata para cargamento _____	192

Glosario _____ 195

Lista de abreviaturas y símbolos _____	196
--	-----

Instituciones _____	196
---------------------	-----

Bibliografía _____	197
---------------------------	------------

Agradecimientos

El presente catálogo es el resultado de la participación y aporte de las áreas del MUSEF. Agradezco de manera especial a la directora de la institución, Elvira Espejo Ayca, quien con su confianza y entusiasmo creó un ambiente confortable para la investigación y el trabajo creativo. También fue importante el aporte de la unidad de Museología a cargo de Freddy Taboada Téllez, quien facilitó de manera continua y gentil los insumos necesarios para la investigación, el diseño y el montaje museográfico. Junto a él, Varinia Oros y Percy Poma conformaron parte del equipo que pudo realizar esta labor. Un especial reconocimiento a Anne Herzog, quien con esfuerzo y trabajo apoyó de manera constante e indispensable al proyecto.

También deseo corresponder a la unidad de Investigación, a cargo de Juan Villanueva Criales y a Eva Carvajal, correctora de estilo, por su compromiso con el diseño final del texto. Retribuyo a Primitivo Alanoca, Alfredo Campos y Tatiana Suárez por el excelente trabajo realizado en la conservación de la colección.

Agradezco la labor desinteresada del departamento de Extensión y Difusión Cultural, a cargo de Milton Eyzaguirre; a Ladislao Salazar responsable del Archivo por facilitar sin demora las fotografías que complementan esta obra; a Eugenio Chávez por el trabajo creativo de diagramación del catálogo y a Eloisa Vargas por compartir su tiempo y conocimiento en materia bibliográfica.

Finalmente, deseo expresar un agradecimiento especial a Fernando Miranda, incansable fotógrafo de la colección.

María Soledad Fernández Murillo

Curadora

Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Prólogo

Prendedores, topos y mujeres es el quinto en la línea de catálogos de exposición que el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) publica desde el 2013. La obra se concentra en más de un centenar de piezas seleccionadas de nuestra colección de topos y prendedores. Las mismas proceden tanto de contextos arqueológicos como de momentos históricos y colecciones etnográficas.

La autora, María Soledad Fernández, Curadora de la bodega de materiales inorgánicos de nuestra unidad de Museología, realizó un trabajo técnico minucioso que redonda en fichas detalladas de los objetos. La conjunción de las mismas con fotografías de alta calidad genera un documento valioso para los especialistas y atractivo para el público en general. Además, María Soledad Fernández desarrolla una introducción, panorámica e incipiente como ella admite, pero que sintetiza un amplio *corpus* de literatura especializada. Fundiendo la información contextual a la materialidad de los objetos, surge un panorama fascinante de cambios, continuidades y resignificaciones.

Los objetos no son meras representaciones de identidades estáticas, sino actores *–sensu* Latour- que facilitan las performances humanas a lo largo de devenires históricos. María Soledad Fernández aplica bien esta idea a los topos y prendedores andinos: su función de sujeción de *llicllas* y mantas los convierte en signos femeninos por excelencia, incluso con cierto simbolismo lunar. Sin embargo, son ante todo agentes de performance femenina, cuyos cambios materiales permiten rastrear dinámicas sociales y de género al calor de las circunstancias históricas.

Así, la autora construye una narrativa: la feminidad generatriz del objeto prehispánico asume potentes connotaciones jerárquicas en tiempos inkaicos, para luego ser denostada por el patriarcalismo colonial. Aquí resalta la resiliencia de objetos y mujeres, sus habilidades para aunar los emblemas domésticos del estatus hispano a la memoria práctica andina y resistir, a veces a *topazos*, las estructuras de dominación. La supervivencia del topo facilita su eclosión en tiempos independentistas y republicanos de la mano de mujeres de pollera, esos agentes tan olvidados de nuestra historia. Desde esta perspectiva, los opulentos prendedores actuales no son apariencias folklóricas caprichosas. Son consecuencias, instanciaciones de un flujo histórico. Heredan de aquellos topos andinos, a veces altaneros y poderosos, a veces humildes y resilientes, siempre cambiantes pero enganchados a una cadena que jamás fue cortada.

Resta felicitar a María Soledad Fernández por esta mirada sobre la historia de las mujeres andinas desde el silencio del objeto. Con ello, narra piezas del devenir de todos nosotros.

Juan Villanueva Criales
Jefe de la unidad de Investigación
Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Introducción

Como parte del nuevo proyecto del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), el presente catálogo está enmarcado en la corriente de los estudios de la cultura material. Esta corriente de manera simple puede ser conceptualizada como el “estudio de las creencias -valores, ideas, actitudes y suposiciones- de una comunidad en particular o de una sociedad a través de los objetos” (Prown, 1982:18). Esta visión propone teóricamente que las personas y los objetos se “reúnen a través del tiempo, el movimiento y el cambio y se están constantemente transformado, y las transformaciones de cada persona y cada objeto están atadas entre sí” (Gosden y Marshall, 1999:169). La introducción de esta nueva corriente como marco teórico de una exposición museográfica, permite superar la visión simple del inventario y agrupamiento de objetos, además crea un ambiente donde el público es capaz de pensar un modelo que conecta a los objetos, las personas y las estructuras sociales en un tiempo y espacio determinado.

Paralelamente a este planteamiento, la idea-origen de la exposición y este catálogo se nutren de la teoría del actor-red de Latour y Zadunaisky (2008) que señala, en una de sus tesis más interesantes, que es imperante darle un lugar más amplio y más activo a las entidades no-humanas u objetos no-sociales (o simplemente objetos) dentro de los estudios de ciencias sociales, para lograr una explicación clara y efectiva de las coyunturas y experiencias humanas. Cuando, Latour y Zadunaisky (2008) se refieren a objetos no-sociales y/o entidades no-humanas, por raro que suene al oído del ciudadano común y corriente, están pensando en sillas, mesas, joyas, computadoras y más ampliamente en divinidades, plantas, obras de arte, etc. Dentro de este planteamiento, el investigador social debe tratar de no sustituir la acción (agencia) del objeto por la acción de las personas, puesto que no se puede separar con una línea divisoria la agencia de lo no-humano y de lo humano.

De allí numerosas referencias de los distintos vínculos/redes que se instauran entre los objetos y las personas, y como los objetos guían a las personas y las personas a los objetos (Latour y Zadunaisky, 2008: 96). Para ejemplificar tal postulado, se puede señalar algunos de los vínculos que nosotros creamos y recreamos con los objetos de manera cotidiana: los semáforos *ordenan* el tránsito en las ciudades, en Semana Santa la Virgen de Copacabana de La Paz *hace caminar* kilómetros a sus fieles, y las cebollas *hacen* llorar a las cocineras. Latour y Zadunaisky (2008) postulan que las explicaciones sobre la vida humana deben tener permitido incorporar a estos elementos como factores efectivos en la agencia. Excluirlos conllevaría, a la introducción de fuerzas invisibles y procesos inverificables para explicar cualquier fenómeno social.

Enmarcados en estos planteamientos, el presente texto y su correspondientes exposición se centran en exponer al topo/alfiler, como un objeto que por sí mismo “puede engendrar significado y dar vida aún en el contexto más mundano” (Sillar, 1997: 528). Dentro de la muestra, las redes/vínculos que el topo crea y recrea están estrechamente relacionados a la vida de las mujeres. El topo ha sido conceptualizado como el “ornamento supremo femenino” (Lotrop, 1964:42) y su presencia en la vestimenta de las mujeres andinas se remonta a tiempos prehispánicos (ver Dreyer, 1994; Sagárnaga, 1995, 2007; Latorre, 2009; Lechtman, 2005; Vetter, 2007; entre otros). En la literatura colonial, su uso está registrado en documentos tempranos como la “Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú y del gobierno y orden que los naturales tenían” escrita por Pedro Pizarro en 1572, quien los describe como alfileres utilizados exclusivamente por las mujeres del reino.

Ahora la pregunta de rigor ¿qué significados puede crear y/o recrear un topo o un alfiler? La respuesta más acertada debe partir de un cambio en el pensamiento, que permita al topo no ser reducido

a un mero objeto de adorno, condicionado por un contexto material; por el contrario, analizarlo como una entidad viva que desempeña un rol activo en la constitución social de la vida de las mujeres.

Desde esta perspectiva, el trasfondo social y simbólico que se esconde tras cualquier topo, puede ser abordado como un “texto”, un espacio de comunicación no verbal (Arnold y Yapita, 1992). El topo como objeto elaborado no sólo presenta una funcionalidad pragmática sino que, también, es un objeto simbólico, puesto que trasmite un mensaje que es asimilado de manera inconsciente dentro de la vida cotidiana. Este mensaje se caracteriza por su naturaleza dinámica, no es lo mismo un topo de contextos prehispánicos que uno de contextos históricos, puesto que cada uno actuó en contextos espaciales, políticos, económicos y sociales distintos.

Paralelamente a su capacidad de comunicar mensajes, el topo participa de manera activa en las distintas esferas de la vida, debido a que su presencia facilita el desarrollo de las distintas performances sociales de los grupos y comunidades andinas. Por ejemplo, en la fiesta del Señor del Gran Poder de la ciudad de La Paz, la presencia de un topo de oro *hace* a su dueña prestigiosa.

Este catálogo y la exposición pretenden acercar al público a las arenas de acción de los topos, a través de un recorrido cronológico de los hitos históricos más importantes de la vida de las mujeres.

¿QUÉ SON LOS TOPOS?

Morfológicamente los topos están compuestos por dos segmentos: el cuerpo o cabeza y el alfiler o espiga (Latorre, 2009:49; Sagárnaga, 1995:137), ambos elaborados sobre el mismo trozo de metal sin presentar uniones mecánicas. La cabeza tiene importantes variaciones a través de la historia. En los contextos prehispánicos, la cabeza, principalmente, es bidimensional (cabezas redondas o semicirculares), tiene ambas secciones rectas y planas, observándose en la mayoría de los ejemplares: un orificio ubicado en su parte media inferior, producido por percusión o a través del uso de un perforador giratorio; mientras que en los contextos históricos y contemporáneos la cabeza presenta volumen (tridimensional).

En tanto, la espiga o alfiler se caracteriza por su estructura alargada que termina en un extremo puntiagudo y afinado, predomina la dimensión larga sobre el ancho. La sección transversal de este segmento puede ser circular, semicuadrangular o plana.

Vetter (2007) documentó dos procesos distintos de manufactura de topos, en épocas prehispánicas a través de sus trabajos en Perú. La primera técnica trabaja sobre un núcleo metálico inicial (preforma), desde de una gota obtenida fundiendo minerales en un crisol o vaciando el metal fundido sobre una superficie plana; posteriormente, mediante una secuencia de episodios de martillado y recocado se obtiene una lámina de un espesor bastante delgado (cabeza). Luego, esta parte es trabajada mediante sucesivos eventos de martillado y recocado hasta obtener un alambre de sección aproximadamente circular, trabajando especialmente los extremos de manera que se crea una acanaladura en la parte media.

La segunda técnica es el vaciado en molde, primero, se produce una preforma que luego es trabajada por medio de la técnica laminado por percusión o martillado, hasta lograr la forma y la dureza final. Antes del proceso de martillado, la cabeza de la preforma es menor y más gruesa que en la pieza final.

Por su parte, Paredes Candia (1992: 217) señala que para trabajar los topos en oro de 18 quilates, las técnicas empleada en la ciudad de La Paz en 1989 eran el vaciado y cincelado y/o de chapa. Por ejemplo, este autor menciona que para fabricar un topo con la figura de un pavo real, parado con la cola abierta en abanico, se utiliza la técnica del vaciado para formar el cuerpo y las alas, luego el peinado

se logra con la técnica del grabado con un diminuto cincel para formar los detalles de las plumas. También, se puede utilizar la técnica de la chapa para realizar el cuerpo, en cuyo caso el cuerpo queda hueco. La elección de la técnica depende exclusivamente de los gramos de oro que se emplearán en la obra. Este autor señala que el tiempo invertido para trabajar un topo era de 5 a 8 días.

Funcionalidad

La principal función de los topos era sujetar las vestimentas femeninas y a la vez servir de ornamento, aunque según datos etnohistóricos podría utilizarse como elemento cortante, espejo e incluso como arma (Sagárnaga, 2007; Vetter, 2007; Platt, 1997).

El Vocabulario de Lengua Aymara de Ludovico Bertonio (1984 [1879] I: 369) registra la palabra *phitu* como “tupu con el que las indias prenden su axsu o su saya en la abertura de los hombros por las espaldas”; también registra el vocablo *phicchitasitha* o “ponerse el phichi”. Con relación a la importancia de esta acción, el Manuscrito Loyola escrito por Martín Murúa (1922[1590]) señala que el *tupu* y la *chipana* (brazalete) eran impuestos durante las uniones nupciales de las élites inkas, como símbolo de unión de poderes (ver también Murra, 1962).

De manera complementaria, el diccionario quechua de Diego González Holguín (2007 [1608]: 224) registra la palabra *Ttipqui* como “alfiler o *tupu* pequeño con que prenden la manta de encima” y el vocablo *Ttipquicuni* como “prender con alfiler”. Actualmente, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2010) reconoce la palabra topo como un derivado de la palabra quechua *tupu*, que hace referencia al tradicional prendedor indígena utilizado por las mujeres en los Andes.

Varios autores señalan dos variantes de topos: el *tupu* o *phitu*, que es usado en pares y sujetaba la saya (*acsu*); y el *tiipqui* o *picchi* que es más pequeño se usa de manera horizontal a la altura del pecho para prender la manta (*lliclla* o *awayu*) (ver Dreyer, 1994; Sagárnaga, 2005; Morssink, 1999; entre otros). Los *tupu* o *phitu* se portaban con el cuerpo y la cabeza hacia abajo, en ocasiones poseían un cordón de lana o cadena que los unía. Gundermann y Gonzales (1989) señalan que esta cadena de unión puede tener un tercer topo, normalmente con una figura llamada *ajila* con forma de águila o mariposa. Mesa (1992) registra topos más complejos, conocidos como tresillos, formados por tres *phitus* y un broche, todos unidos por una cadena de plata. De manera contraria, los *tiipqui* o *picchi*, tienen la cabeza orientada hacia arriba o de manera horizontal, su nivel de complejidad está centrado en los dibujos grabados o en las figuras logradas.

En la actualidad, en el *ayllu* Qaqachaka de la provincia Abaroa de Oruro, se mantiene el uso de términos en aymara y quechua para categorizar los topos según su tamaño y función¹: *jacha tupu* (aym.) y *jatun tupu* (qu.) son términos empleados para los topos de gran tamaño y de punta roma, utilizados para medidas de agrimensura, niveles de aterramiento, construcción de canales de irrigación o delimitación de tierras. Caballero (1980 citada en Sagárnaga, 1995) señala que este tipo de función está expresada en la utilización de la misma palabra *tupu* para designar la unidad de área andina, equiparable a la legua en tiempos de la colonia española. Sobre este tema, Diego González Holguín (2007 [1608]: 227) rescata el término quechua *alla tupuk apu* para referirse “al medidor o repartidor de tierras”.

Por otra parte, los topos de mediano tamaño—utilizados para las prendas de vestir—son denominados *tantiyu tupu* (aym.)/*tantiyun tupu* (qu.), mientras que los topos pequeños son denominados *jisk'a tupu* (aym.) y *juch'uy tupu* (qu.).

1 Comunicación personal con Elvira Espejo (2015). Ver datos complementarios en Arnold (2012:151).

TOPOS Y MUJERES EN CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS (1400 A.C. - 1450 d.C.): GÉNERO Y PRESTIGIO

Antes de la conquista y colonia española, los grupos y comunidades andinas estructuraban su existencia social por medio de las relaciones de parentesco. Las líneas de descendencia paralela (materna-paterna) determinaban la organización del *ayllu*, garantizaban a cada mujer y hombre el acceso a: tierras, pastizales comunales y a otros recursos cruciales para su existencia (Silverblatt, 1990).

Según Money (2004) las mujeres en los Andes reflejaban su autoridad y prestigio por medio de los ornamentos de metal que portaban. Al igual que para los hombres, los objetos de metales preciosos de las mujeres eran símbolos de prestigio y fueron utilizados para articular y re-articular los círculos de poder y autoridad.

La información arqueológica aún es limitada para estudiar a fondo la relación entre las mujeres y los topos. Sin embargo, en los casos donde existe un contexto funerario detallado, estas piezas han sido asociadas sólo a individuos femeninos, estos contextos son coherentes con la documentación etnohistórica que realza la relación exclusiva entre los topos y las mujeres (Dreyer, 1994).

Durante los períodos Formativo Temprano y Medio (1400-800 a.C.) no se tienen registros arqueológicos de topos en contextos domésticos y/o funerarios. No obstante, el trabajo de Lechtman (2003) señala la presencia de un ejemplar perteneciente al período Formativo Tardío (200-400 d.C.), proveniente del sitio de Lukurmata en Bolivia.

Para el período Tiwanaku (400-1100 d.C.), Kolata (1993) registra un topo de oro hallado en una cámara funeraria de Putuni y uno de cobre en Akapana NE (rasgo 11), en el *core* de Tiwanaku. Por su parte, Couture y Sampeck (2003) registraron seis entierros dedicados a la construcción del palacio de los Cuartos Multicolores (Putuni), de este grupo destacan el entierro de una mujer de 35 a 45 años de edad, encontrada en posición flexionada, adornada con cientos de piezas de cuentas de sodalita, huesos y conchas, entre las ofrendas funerarias registradas destacan dos topos de cobre, una máscara funeraria de oro y cuatro brazaletes de cobre.

Lechtman (2003:424) señala que los topos durante los períodos de Tiwanaku IV y V (600 a 1000 d.C.) se fabricaron con dos tipos de aleaciones: Cu-As-Ni (cobre-arsénico y níquel) y Cu-Sn (cobre y estaño). Según esta autora, este tipo de aleaciones fueron “reconocidas, utilizadas y controladas” por los artesanos y artesanas metaleros del valle de Tiwanaku y Lukurmata, ellos facilitaron el trabajo de fundición y modelado de los objetos. También señala que la aleación de la triada Cu-As-Ni fue utilizada de manera preferente para la fabricación de agujas y topos porque su ductilidad permitía un fácil martillado. Los ejemplares fabricados con esta aleación tienen un brillo de color amarillo blanquecino, bastante diferente de los topos rojos de cobre.

Para el Altiplano sur, Beaulé (2002) reporta dos topos en el sitio de Jachakala, localizado en Oruro durante el período Jachakala (800-1200 d.C.). Esta autora destaca la importante tradición minera de este sitio, reflejada en la presencia de varios metales y su cercanía a sitios mineros como La Joya.

En el norte del Perú para el período Intermedio Temprano (200 a.C. -600 d.C.) las culturas locales contemporáneas como: Nazca, Recuay y Moche ofrecen imágenes de mujeres vistiendo topos con funciones políticas y religiosas prominentes, por ejemplo: las vasijas del estilo Recuay de la región Callejón de Huayllas en el norte-centro de Perú. Los trabajos de Gero (2001) en el sitio de Queyash Alto, en Callejón Huayllas, han aportado evidencia de fiestas realizadas por grupos y/o familias de alto rango. Artefactos como ruecas de hilar y topos se encontraron en los hogares donde las mujeres emprendieron las tareas de trabajo, tales como el tejido y la preparación de alimentos para festejar. Al respecto de la presencia de los topos, Gero (2001: 24) señala que estos artefactos no deben ser entendidos “como un mapa de los movimientos de las mujeres al interior de un sitio” sino como

el reflejo de las actividades que realizaron. Esta arqueóloga, también encontró que las familias solo enterraban mujeres bajo las casa, reflejando la centralidad de importancia de las mujeres en los hogares y grupos de parentesco, además supuso que los topos presentes en los entierros ayudaron a construir y objetivar las distinciones sociales de género que mantenían el orden simbólico y práctico.

Para el período Wari, Horizonte Medio (600 -1100 d.C.), Lechtman (1997) registra topos elaborados con aleaciones de Cu-As en el sitio de Pikillacta, localizado en la provincia de Ayacucho, Perú.

Según Sagárnaga (1995), durante el período Intermedio Tardío (1100-1450 d.C.) los topos habrían alcanzado una importante difusión por los Andes Centro-Sur. Para este período, en los valles mesotermos, por ejemplo: Ponce (1957) reporta la presencia de tres topos de oro hallados en la Tumba 6 de Piñiko, ubicada en la provincia Larecaja, La Paz y afiliada a Mollo (1100-1450 d.C.). Sagárnaga (1995), también, reporta la presencia de topos de cobre en el sitio El Yoro, provincia Muñeca, La Paz, registrados durante las excavaciones por la arqueóloga C. Vincenty en 1994, asociados a la ocupación Mollo (1100-1450 d.C.) y Mollo-Inka (1450-1532 d.C.). Finalmente, este autor señala la presencia de un par de topos en los contextos funerarios, de la zona Intersalar Coipasa-Uyuni (Sagárnaga, 1995:136).

Para los valles occidentales del norte de Chile, Potocnjak (2010) registra la presencia de un topo de cobre, en las colecciones del sitio de Molle Pampa, Valle de Lluta, ocupado durante los períodos Intermedio Tardío (1.000-14.00 d.C.) y Tardío (1.400-1.500 d.C.). Esta autora discute las relaciones de los contextos asociados a este material con las actividades lúdicas desarrolladas por niñas y niños en las áreas domésticas.

En los valles de la costa desértica del Perú, la información arqueológica más relevante proviene de la cultura Chancay, desarrollada en los valles de la Costa Central durante el período Intermedio Tardío, comprendido entre el 1100 al 1450 d.C. Los estudios realizados señalan que el uso de topos era muy común entre los personajes femeninos importantes de la sociedad. Los estudios enfocados en las vasijas antropomorfas y en ídolos de tamaño reducido, llamados *cuchimilcos* o *chinas*, señalan que la presencia de topos y diademas fueron importantes marcadores de diferencias de género. Amano (1994) señala que las formas humanas de los cántaros antropomorfos se caracterizan por la presencia de topos en los hombros, diademas y pintura facial con diseños asociados a aves y peces.

Figura 1: *Cuchimilcos* o *chinas* con topos en la vestimenta. Cultura Chancay Perú.
Fuente: Colección de cerámica del MUSEF. (A) Object ID: 21943, (B) Object ID: 22084 y (C) Object ID: 22124. **Fotos:** Fernando Miranda.



En las zonas que no tienen registros preinkaicos, la presencia de los topos ha sido interpretada como el símbolo predilecto de poder y relación con el Inka (1450-1532 d.C.) (Vetter, 2007). Autores como Alconini y Malpass (2010) sugieren que el aumento de las redes de poder de las élites locales de los distintos grupos conquistados y/o anexados al imperio Inka, estuvo reflejado en el acceso diferencial a redes regionales de riqueza, incluyendo las estrellas de láminas de cobre, las conchas y los topos. Un ejemplo de este fenómeno se presenta en el sitio de Yoroma, ubicado en territorio Yampara (Chuquisaca), ahí se registraron topos de cobre en contextos domésticos, asociados a la ocupación inka de la zona, estos fueron interpretados como el reflejo del incremento de las relaciones de intercambio simbólico y económico, entre la élite local y la élite inka (Alconini, 2010).

Por su parte, Sánchez (2008) registró en la excavación del sitio de Inkachaca/Paracti dos topos y un pequeño “cincel” hechos en cobre, directamente asociados a un huso para hilar fabricado en piedra lutita negra y a cerámica de estilo Inka Imperial e Inka Local (1450-1532 d.C.). La presencia de estos materiales, llevó al autor a fortalecer la hipótesis de la importancia de estos sitios durante la avanzada inka hacia los yungas de Cochabamba.

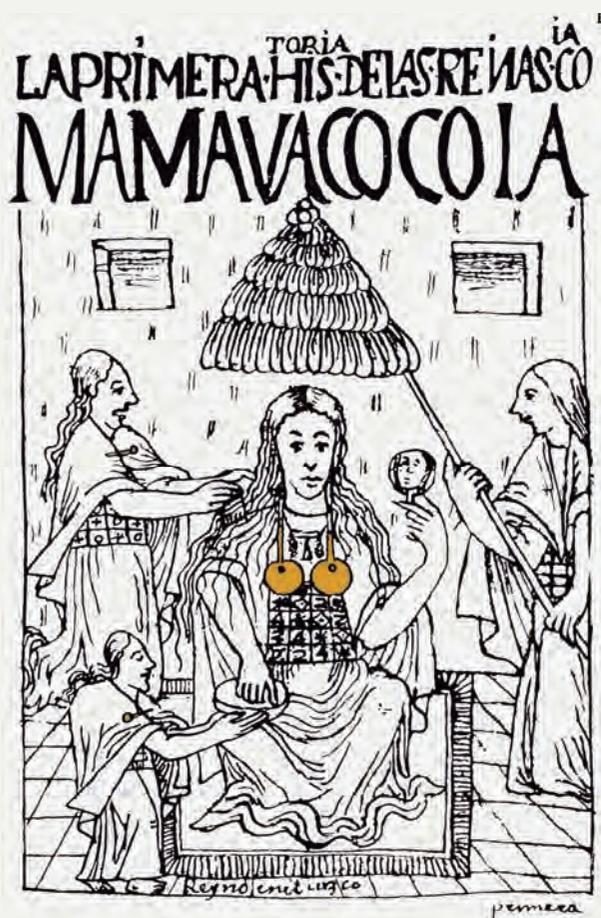
Para los valles del sur de Bolivia, Lima (2000) registró restos de topos de cobre en el sitio habitacional de Laymen Pata (PQQ 12), localizados en Quila Quila, Chuquisaca, asociados a cerámica de estilos tardíos Yampara, desarrollados durante la expansión Inka. Estos fueron interpretados como parte de las estrechas relaciones de poder entabladas entre los grupos yampara y los grupos inka.

En el período Inka (1450-1532 d.C.), los topos pasan a ser el reflejo del orden social estratificado establecido. La famosa obra del cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala, (1988 [1613]) “*El primer Nueva coronica i buen gobierno*”, contiene varias imágenes de mujeres con topos y han sido interpretadas por Ortiz Portillo (2009) como un verdadero intento de visibilizar a las mujeres y a sus esferas de poder respectivas. En esta obra, el autor se encarga de ofrecer una biografía de las *Qoyas* del imperio. La *Qoya* era la mujer con mayor poder en el Tawantinsuyu y siguiendo el paralelismo de género, gobernaba sobre todas las mujeres, al igual que su pareja, el Inka, lo hacía sobre los hombres. Como hija de la Luna organizaba y presidía las ceremonias imperiales vinculadas con lo femenino. Su presencia en el poder inka era incuestionable y estaba sustentado en sus propias redes de parentesco (*panaka*) y acceso a tierras.

En la obra de Guamán Poma (1988 [1613]) ninguna *Qoya* es identificada de forma igual ni repite atuendo en sus imágenes, sin embargo presentan en común tres símbolos de poder: quitasol de plumas, alfombras y topos (Ortiz Portillo, 2009). La mayoría de ellas tiene un solo topo (*tiipqui o picchi*), prendido a la altura del pecho, tan sólo dos usan grandes topos o *phitus*, una de ellas corresponde a la primera *Qoya* del Cusco: Mama Vaco Coia.

En los registros etnohistóricos, Mama Vaco Coia es descrita como una mujer guerrera que participó activamente en la fundación y expansión del Tawantinsuyu, junto a sus hermanos y hermanas. De acuerdo al mito, cuatro hermanos y cuatro hermanas emergieron de la cueva de Pacariqtambo, con el objetivo de fundar y gobernar un nuevo imperio. Mama Vaco era la esposa de Ayar Cache; Ayar Oche era el esposo de Mama Cura, Ayar Auca el de Ragua Ocllo y Manco Capac el de Mama Ocllo (Betanzos, 1551). Las diferentes adaptaciones de este mito de origen describen los diversos lugares y poblaciones conquistados y subyugados por los hermanos/esposos terminando en el Cusco.

Alconini (2013) analizó las tres dimensiones que emergen de la figura de Mama Vaco: (a) líder guerrera, (b) poderosa hechicera y (c) fuente de legitimación política. Para esta autora, todos estos aspectos, contribuyeron a reforzar la importancia de la mujer, representada en Mama Vaco, en la legitimación del linaje Inka. Como fundadora de la dinastía Inka, ella constituyó la piedra base del dominio y poder político del imperio.



(...) y la mujer de Ayarcache, el que se perdió en la cueva, llamada Mama guaco dio a un indio de los deste pueblo de coca un golpe con unos ayllos y matóle y abrióle de presto y sacóle los bofes y el corazón y a la vista de los demás del pueblo hincho los bofes soplándolos y visto por los indios del pueblo aquel caso tuvieron gran temor e con el miedo que habían tomado luego en aquella hora se fueron huyendo al valle que llaman el día de hoy Gualla”. (Betanzos, 1551:20)

Figura 2: “La primera historia de las reinas coia. Mama Vaco Coia.Reyno en el Cuzco”. Nótese que el *chumpi* tiene dibujos de *tocapu* y el *acsu* está prendido con dos grandes topos. **Fuente:** Poma, (1988 [1613]: 120).



Figura 3: Tercera señora Capác Ome Tallama Collasuyo y la octava Coya, Mama Yunto Cayan Reino Lima, Jauja Chinchaycocha. Observe los *picchis* que ambas Coyas tienen en sus vestimentas. **Fuente:** Poma (1988 [1613]).



Figura 4: El servicio del Inka. Fuente: Murúa (1922 [1590]).

Figura 5: Fiesta del Inka. Nótese, el tope de cabeza circular y con colgantes de la Goya. Fuente: Murúa (1922 [1590]).



Una idea similar ha sido expuesta por Gose (1997) quien sugirió que el imperio Inka asumió una identidad femenina para ciertos fines. Esta propuesta parte de una idea: el acto de alimentar es la piedra angular de la jerarquía del imperio, como es bien sabido, los inkas se afanaban en festejar invitando comida y bebida a sus súbditos y así reafirmar los lazos asimétricos que la *mink'a* (servicio al Estado a través del trabajo) creaba. En este contexto, las mujeres encargadas de la comida y bebida eran las *aqllas* o “mujeres escogidas por el Estado” por su belleza desde la infancia (Gose, 1997). Esta labor femenina llegó a equipararse con la agricultura (actividad más relacionada a los hombres) y transformó a las mujeres en la personificación misma de imperio Inka, en consecuencia las *aqllas* llegaron a acumular un prestigio y poder propio.

TOPOS Y MUJERES EN LOS CONTEXTOS HISTÓRICOS (1532-1825 d.C.). RESISTENCIA Y RESILIENCIA

Para la época Histórica-Colonial (1532-1825 d.C.), la introducción de las nuevas instituciones económicas, políticas y religiosas iniciaron una erosión de las tradiciones precolombinas y con eso vino el cambio de las relaciones de género en sí mismas (Silverblatt, 1990). Siguiendo a Silverblatt, la introducción de nuevas ideologías de género fueron básicas para la formación del Perú colonial, todas ellas se centraron en el infantilismo de la mujer auspiciado por la “patria potestad”. Esta institución definía las relaciones personales entre padres e hijas y entre marido y mujer, sobre todo regulaba la circulación de los bienes económicos. Por ejemplo, ninguna mujer podía celebrar contrato de compra venta de tierras sin la licencia de su marido, él debía ser el guardián de los bienes patrimoniales de la familia.

En el siglo XVII, época de auge de las minas de Potosí, la vida de las mujeres se caracteriza por el contraste y el claroscuro, por un lado son herederas de cuantiosas fortunas como las hijas de Antonio López Quiroga, el minero más rico registrado en la historia de Potosí (Bridikhina, 2000) o son mujeres indias y negras empleadas en el lavado de las arenas auríferas. El mundo de la mujer indígena en Potosí estaba estrechamente entrelazado al del hombre, ellas preparaban y

llevaban la comida a la mina, organizaban la venta de la plata robada por lo *mitayos* en el mercado de Potosí, y rendían culto a la virgen para rogarle por la salvación de los hombres atrapados en las entrañas de la tierra.

Los topos: entre ceremonias y brujerías



Figura 6: *Aribalo* con figuras de topos, S. XVII, Corque, Oruro.
Fuente: Colección de cerámica del MUSEF (Objet ID: 26875).
Foto: Fernando Miranda.

El famoso libro “Extirpación de la idolatrías en el Perú” del padre Pablo José Arriaga (1621:204) narra como el topo fue parte de las ceremonias familiares en torno a las *zaramamas* (*illas*, madres del maíz), que eran representadas como mujeres “hechas de cañas de maíz, vestidas de mujer con anaco, llicllas y topos de plata”. Money (2004:152) señala que en la “Visita de Idolatrías hecha en Cercas y Andajes por el cura de la doctrina de Pacchododor don Pedro de Celis” (1725) se menciona que los topos eran utilizados para vestir las tinajas (*aribalos*), donde se fermentaba la chicha, poniéndoles “fajas finas y *tupus*”. Como resabio de este tipo de prácticas propiciatorias de fertilidad, la colección cerámica del MUSEF tiene bajo su custodia dos *aribalos* del siglo XVII, con claras formas de topos: una originaria de la provincia Quijarro, Potosí y otra de Corque en la comunidad Lakalaka de la provincia Carangas en Oruro. Ambas fueron utilizadas durante la Colonia Temprana para la producción de chicha, para las minas de Potosí.

Durante el período Histórico Colonial (1532-1825 d.C.), el prendedor femenino, también, estuvo asociado a la brujería y se lo relacionó con prácticas maléficas para causar enfermedades a las personas. Money (2004:153) rescata el caso de la indígena María de la Cruz, acusada ante los Visitadores Eclesiásticos por el cacique de Anaguanca de la provincia de Jauja de haber matado al indio principal y a otras dos personas por medio de hechizos y maleficios; según la causa criminal de 1689: “ella tenía un sapo (...) vestido con su camisa de ruán y un *tupu* de plata clavado en el suelo”.

La asociación de los topos y los pecados condenados por la Iglesia Católica como la brujería y la idolatría se ve claramente reflejada en las postrimerías de la iglesia de Carabuco de La Paz, pintadas por el maestro José López de los Ríos cerca de 1684. En esta imagen se distingue a dos mujeres indígenas invitando en *kerus* bebidas al demonio. Según Gisbert (2011) este tipo de composiciones fueron muy populares en las tierras altiplánicas, sobre todo en las doctrinas de indios; puesto que los jesuitas mandaron a pintar un conjunto con estos temas, en varias iglesias de indios con el fin de evangelizarlos. Los artistas utilizaban íconos relacionados al pasado prehispánico, como los *uncus*, topos, *kerus* y los bailes, para expresar las tentaciones más comunes a las que los indios e indias estaban expuestos: la adoración a antiguos dioses y el mantenimiento de las antiguas costumbres y ceremonias.



Figura 7: El Infierno (detalle), pintura de José López de los Ríos. Iglesia de Carabuco, La Paz. Observe el topo de una de las mujeres que dan de beber al demonio en *kerus*.
Fuente: Imagen extraída de Gisbert (2011:38).

Por otro lado, la estrecha relación entre el topo de metal y la mujer, no sólo alimentó las tentaciones condenadas por la Iglesia Católica, sino que también sustentó las redes de poder y prestigio de las mujeres. Así lo refleja el Vocabulario de Lengua Aymara de Ludovico Bertonio (1879) que rescata la expresión *tisi phituni* (que tiene un *tupu* de tisi o de caña hueca), para hacer referencia a las mujeres pobres. De manera complementaria, Money (2004) propone que este vocablo es una crítica a la dignidad de la mujer, sí era soltera significaba que no sabía trabajar para comprar un topo y si era casada tenía un marido flojo que no podía comprarle uno de metal.

Según Money (2004), para el siglo XVIII las cacicas habían abandonado por completo el modelo y el valor simbólico del topo de la época prehispánica. Durante ese siglo, las mujeres adoptaron elementos españolizados sujetos a los gustos estéticos de los grupos de joyeros. En consecuencia, los topos comienzan a mostrar figuras labradas y adhesiones de piedras semipreciosas y perlas como parte de la re-significación del objeto.

Junto al proceso re-significación simbólica, un importante suceso histórico cambió de manera definitiva la morfología de estos objetos: “la gran rebelión” del inka Túpac Amaru II iniciada en Cusco, Perú en noviembre de 1780. Una vez sofocada la revuelta, que abarcó varios pueblos y comunidades altiplánicas del Alto Perú, la Corona Española suprimió el uso de emblemas y/o símbolos indígenas en la vestimenta. En consecuencia, las mujeres indígenas comenzaron a disfrazar los topos con formas similares a los artículos de hogar y/o especies botánicas nativas.

Entre los siglos XVIII y XIX, la cabeza de los topos toma dos formas: cuchara y hojas. Los primeros, conocidos como *qolque* cuchara, se componen de dos cucharas terminadas en puntas agudas como un gran alfiler, unidas por una cadena. Algunas veces, la parte cóncava de cada cuchara tiene figuras grabadas de corazones, aves o vegetales. La cuchara como utensilio era ampliamente conocida en tiempos prehispánicos (Cook, 2009; Núñez, 1978); pero es en la época Colonial cuando estos artefactos elaborados en metales, principalmente en plata, aparecen como parte de los bienes suntuosos de las casas españolas (Jiménez Meneses, 2009).

En todo el Perú sólo los chapetones (así llaman a los españoles [recién llegados]) usan cuchara y tenedor; la gente criolla come con las manos, aún las más señoras. Cucharas de plata sólo se usan para tomar cacao, y tras de él una rebanada de pan y un taco de queso fresco. (“Petición de herencia de doña Elvira de Santa María Pérez”, f. 5r., 1696 citado en Jiménez Meneses, 2009:49).

La re-utilización de las cucharas de metal de las casas españolas y su transformación fue parte de la apropiación del mundo indígena de los bienes suntuarios de los grupos de élite. Los nuevos usos unidos

a las nuevas costumbres instauradas por la época fueron re-significados, este proceso de sincretismo fue continuo y prolongado hasta la época republicana. Por ejemplo, el viajero francés Charles Wiener (1993 [1880]:232), quien realizó viajes entre Bolivia y Perú a mediados del siglo XIX, anotó acerca del topo que “ese bello alfiler ornamental sirve también de cuchara y se limpia con los labios, en Jauja y en otros sitios”.

Por otra parte, los topos de hoja presentan piedras preciosas y motivos trabajados a través de la técnica de repujado y cincelado, su forma posiblemente fue inspirada en las especies *Ranunculus cimbalaria* y *Ranunculus uniflorus* sp., conocidas en la puna altiplánica como *tuputopito* o cuchara de sapito y utilizada como remedio para la garganta y forraje (Villagrán et al., 2003:85). Estos fueron muy comunes durante el período Histórico Colonial Tardío (1780-1825 d.C.) cuando se convirtieron en la expresión del poder económico, puesto que eran fabricados en oro, plata y con piedras semipreciosas.

“Cuando las mujeres sacan sus topos los hombres se hacen escasos”²

Durante el siglo XIX, los códigos y la legislación continuaron girando en torno a la patria potestad y la familia, las mujeres de buena fama, las mujeres públicas, los hijos legítimos y los ilegítimos (Barragán, 1997). Por la patria potestad no sólo los hijos estaban sujetos a la autoridad del padre, sino también las esposas a sus maridos, de tal manera que un desacato podía corregirse con “amonestaciones y moderados castigos” (Barragán, 1997:33). Esta institución auspició al mismo tiempo la legitimización de la violencia doméstica que trataba de frenar la capacidad de las mujeres de desenvolverse en el mundo urbano, tal vez mejor que sus esposos. El ejercicio de la violencia (re)creó a su vez la respuesta violenta entendida como estrategias de defensa.

Ejemplo de este círculo de violencia de palabra y obra, Barragán (1997:38) rescata un documento de Archivo del Arzobispado de La Paz de 1850 donde un esposo (Manuel Siñi) se queja de que su mujer lo había herido con un topo dejándolo “señalado”. Por su parte, Platt (1997) indica la figura jurídica de un crimen, conocido entre los notarios y escribanos de la Corte como el “*topazo*”, definido como la muerte causada por un topo. Este autor presenta un análisis del crimen cometido por Nicolasa Flores, en Potosí a mediados de 1827, ella mató a su esposo José Manuel Rivera, minero y *capcha*, en un acto calificado como defensa propia. A través de un interesante análisis Platt (1997) cuestiona la “debilidad/flaqueza de la mujer” dentro de la sociedad de la nueva República.

“(…) la pateo y dio puñetes a su gusto, botándola al suelo, sin que ella le levantara la mano, y sufrió los golpes hasta el extremo de que, tomándola del pelo la arrastraba; en cuyo estado, hincándose de rodillas para rogarle, no sabe cómo, porque deliberadamente, sin precaución ni ánimo, había **tomado en la mano un molde, que es un espino largo de tejer medias, con qué se prendía la lliclla**; y …lo había internado en el pecho por una o dos veces…y (José Manuel) repetidamente cayó al suelo (…)”(Archivo Histórico de Potosí, Expedientes Año 1827, citado en Platt 1997:40. [Destacado por la autora]).

Así, Platt (1997:42) propone que es “absurdo sostener que Nicolasa estaba indefensa como la pintaba el Procurador de Reos” y señala que la amenaza del topo está reconocida, entre los hombres de campo y la ciudad hasta el día de hoy. Paralelamente, sugiere que las visiones patriarcales y condescendientes de las instituciones públicas y de la sociedad en sí misma invisibilizaron los recursos propios que las mujeres andinas (re)crearon para defenderse, incluso físicamente, de los abusos de los hombres.

Estos relatos y estudios reflejan una nueva dimensión funcional de los topos: su uso como un arma de defensa que, algunas veces, sirvió para equilibrar las relaciones de poder entre hombres y mujeres durante la época republicana.

2 Platt (1997:41).

Mestizas: revolucionarias, *chicheras* y *qhateras*

El período Histórico Colonial marcó el inicio de una sociedad fuertemente jerarquizada entre españoles, indios y negros, y como una “tercera república”, el mestizo-cholo (Barragán, 1992), que surgió como una estrategia de evasión de la *mita* y una forma de diferenciación social que marcaba distancia social con las poblaciones originarias. Con el tiempo, los mestizos consolidaron una identidad propia y fueron acumulando poder económico gracias a su incursión en el comercio de una gran gama de productos alimenticios. Este grupo se conoció en las ciudades como las “indígenas exitosas/os” y una de ellas fue Simona Josefa Manzaneda, una mestiza apodada “*la jubonera*” que nació en Mecapaca, La Paz. Fue hija natural de una chola, que se dedicaba a cultivar legumbres, hortalizas y a la producción de duraznos, peras, manzanas y ciruelas que después comercializaba en un puesto del mercado de La Recova, en el barrio de Santa Bárbara (Wexler, 2000). Con recursos suficientes como *qhatera* pudo hacer estudiar a Simona y esta a su vez, incrementó la fortuna familiar con su trabajo como jubonera, puesto que las mestizas o cholos debían usar jubones, mantas, sombreros y botines, como vestimenta obligada instaurada por ley después la revolución de Tupác Amaru II en 1870. Esta mestiza, de posición económica holgada, jugó un papel muy importante durante la revolución de julio de 1809 en La Paz: contactaba las casas de los jefes y cabecillas a través de las regiones con mensajes, brindaba hospedaje a los revolucionarios, divulgaba consignas, organizaba reuniones y estableció un sistema de donación de joyas en pro de la causa libertaria.

Magnífica colaboradora de los patriotas, penetraba los cuarteles, portando sus mensajes escondidos hasta en las presillas de sus amplias polleras...alta de ojos negros, hermosa y simpática, cabellos largos negros, artísticamente peinados en pequeñas trenzas que caían sobre su espalda; de sus orejas pendían grandes aretes de oro con finas perlas; jubón de seda muy bien bordado, blanca camisa cerrada por un par de botones de oro; sobre su pecho ostentaba un rosario con cuentas de oro alternadas con perlas; cubría sus espaldas una hombrilla (lliclla) artísticamente tejida de varios colores, cerrada sobre el **pecho por un prendedor (topo) de oro**; cada uno de sus dedos con anillo... (Salinas José María, La Paz: Durante el coloniaje, 1948:121 citado por Mendoza Salazar sn [Destacado por la autora])

Para la época de la República (1825), las mujeres mestizas habían alcanzado nuevos roles sociales y económicos; las *qhateras* y *chicheras* abrieron nuevas puertas para la independencia económica de las mujeres. A mediados del siglo XIX, el nivel de producción de la chicha había alcanzado grados importantísimos en la economía, el censo de 1845 menciona 950 chicherías con un volumen y producción de maíz que llegó a duplicar la producción del trigo de la República. La acumulación de capital en las manos de mujeres comerciantes fue evidente en regiones como Cochabamba, donde las mujeres no sólo controlaban la distribución y comercio de la chicha, sino que organizaban los molinos, contrataban hombres para el *muckeo* (procesamiento de chicha), negociaban con los arrieros y los conductores de harina de maíz y leña (Rossells, 2001).

La presencia femenina en las plazas y mercados fue tan importante que muchas mujeres comerciantes fueron retratadas por viajeros nacionales y extranjeros de la época, ellos resaltaron su esfuerzo y dedicación. Un grupo importante de ilustraciones corresponde al boliviano Melchor María Mercado (1991), quien dejó un conjunto de retratos de hombres y mujeres de diferentes regiones en el transcurso de 40 años (1841-1869), él dibujó a mujeres en distintas actividades económicas portando topos. En sus láminas refleja la adopción de la pollera y la mantilla española fundida con el uso del topo, como un claro intento de mimesis y sincretismo que caracterizaba la eterna pugna entre lo europeo y lo indígena.

En esta época el topo sufre una lenta transición, sigue manteniendo la forma de cabeza ojival de la *golque* cuchara, pero comienzan a introducirse figuras repujadas y cinceladas con adhesión de piedras semipreciosas y, en especial, perlas. Las figuras labradas con preferencia son los motivos florales que se presentan profusamente entrelazados, tratando de imitar la estética barroca andina tan popular en la

época de la Colonia. Sin embargo, aunque los objetos reviven una estética colonial, las nuevas formas introducen el uso de colgantes tan común en épocas prehispánicas, nuevos motivos como las aves (colibríes, águilas y cóndores) y con el tiempo, la forma de la cabeza del topo va cambiando según los gustos y prioridades de las pujantes mujeres criollas.



Figura 8: Personajes de la ciudad de La Paz de la época republicana. Fuente: Mercado (1991: lám. 35).



Figura 9: Personajes de Cochabamba de la época republicana. Las mujeres portan *qolque* cucharas y *picchis* en sus vestimentas. Fuente: Mercado (1991: lám. 31).

TOPOS Y MUJERES EN LOS CONTEXTOS ETNOGRÁFICOS: FIESTA Y OSTENTACIÓN

Cuando la chola baila no lo hace mecánicamente sino, poniendo en su danza el entusiasmo la alegría de vivir, su alma. Ese momento es retozona, jacarandosa, picaresca. Para ella el baile es solaz, olvido de las penas (...) cuando escucha nuestra música popular, vibra de emoción y la siente suya, si baila lo hace cantando sentimentalmente la letra de la pieza. (Paredes Candía, 1992:75).

Actualmente, los topos y prendedores son parte de la vestimenta de la chola. Autores como Paredes Candía (1992) e Iñiguez Vaca Guzmán (2002) señalan que las joyas que caracterizan a la chola son los *faluchos* (aretes), el topo y el bastón (alfiler). Los dos últimos utilizados para sostener la manta en el pecho. El topo es considerado dentro de su atuendo como la “joya de orfebrería” y es parte del concepto de elegancia de la chola. A diferencia del bastón que es una prenda de uso más cotidiano, esta joya se usa en ocasiones de fiesta y gala. Mendoza Salazar (2009) señala que desde mediados del siglo XX, los topos adoptaron formas de elementos naturales como peces, flores y cetros de reinas, y comenzaron a ser elaborados por artesanos renombrados de la ciudad.

Sigl (2012:32-34) señala que ser cholo o chola es ser parte de la “clase popular”, descendiente rural y practicante de costumbres rurales que mezclan el catolicismo con la cosmovisión andina, también, es “sinónimo de no tener una educación formal, pero mucho poder económico y un creciente estatus social” que se manifiesta en la ostentación propia de la danza. Esta definición se amplía a personas de formación profesional, políticos y funcionarios públicos que comparten una estética y costumbres festivas (*habitus*) propias del cholaje. Esta conceptualización se ejemplifica en el trabajo de Fernández y Aguilar (2009) que aborda los factores motivacionales que prevalecen en los participantes de la fiesta del Señor del Gran Poder. Ambos autores, destacan que las mujeres prestan más importancia al hecho de integrar una fraternidad, para demostrar que tienen una vida próspera y abundante, expresada en parte por la cantidad de joyas que ostentan. Estos factores motivacionales, convierten a la festividad en una arena de competencia de mujeres y fraternidades. Cada fraternidad y participante se esfuerza por entrar de modo espectacular, ostentando “novedades” que van desde pasos nuevos de baile, trajes y, por supuesto, joyas, donde destaca el topo.

En esta competencia destacan las Morenadas que invierten muchos recursos para atraer gente y captar la atención del medio folklorista (Sigl, 2012). La presencia del topo es principal en esta danza porque forma parte imprescindible de la vestimenta de la chola morena. Este personaje, como esposa del Moreno, incursionó en la danza entre 1978 y 1984 (Sigl, 2012), actualmente es uno de los actores sociales que más innovan en los diseños de topos y prendedores que van desde motivos de arañas y tortugas, hasta elaboradas aves con esplendorosas plumas.

La chola morena sustituyó el topo en forma de hoja o cuchara por la ramada, que se caracteriza por tener formas de flores (con hojas y ramas incluidas) como la azucena. El nombre de esta joya, hace referencia, a un tallo, a una rama, de ella se desprenden hojas que se hallan entre los capullos situados al costado. Sobre la misma rama o tallo, la pieza generalmente presenta una flor central o una piedra semipreciosa a manera de motivo principal. La ramada forma una triada de alhajas, junto con el ramillete que se pone en el sombrero y los aretes, todos caracterizados por sus grandes dimensiones y brillo, su presencia indica el poder y prestigio de la dueña.

Por su parte, el ramillete al contrario del topo se utiliza para “vestir” el sombrero de chola, conocido como “borsalino”, importado por fábricas americanas, italianas, alemanas desde la década de 1920. Lleva el nombre de “ramillete” porque tradicionalmente era una pieza muy similar a la rama/topo que se utilizaba en la manta. Una joya de ramillete clásica está compuesta, al igual que la rama, por: tallo, hojas, piedras preciosas, semipreciosas y por una serie de acabados, como ser cadenas que miden aproximadamente entre 15 a 20 centímetros y terminan sosteniendo una serie de figuras.

Figura 10: Chola Morena de la fraternidad "Morenos y Achachis Fanáticos sin Fronteras", entrada del Señor del Gran Poder 2009. La ramada o rama enchapada en oro prende la manta de la chola. **Foto:** Yuri Veizaga.



Figura 11: Chola Morena de la fraternidad "Señores Maquineros Eloy Salmón", entrada del Señor del Gran Poder 2009. Nótese, las ramadas o ramas enchapadas en oro. **Foto:** Yuri Veizaga.





Fuera del contexto urbano, los topos siguen siendo utilizados en ocasiones especiales como los matrimonios y festividades. En Potosí rural es una prenda infaltable que usa la novia y, también, se lo puede ver en danzas autóctonas de los departamentos de La Paz y Chuquisaca. Destaca en el primer departamento, el *Qantus*, una danza netamente identificada con la cultura Kallawayá y propia de la región de Charazani (Provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz) (Sigl, 2009), los topos que las bailarinas utilizan tienen formas coloniales de cucharas.

En Chuquisaca, bailes como el *Pujllay*, característico del carnaval tarabuqueño, usan como accesorios, grandes topos de plata. Perrin (2009) señala aunque el *Pujllay* es una danza exclusivamente masculina, la participación de las *kawuchas* (mujeres) es muy importante por las joyas y accesorios que usan. Llevan sobre sus hombros una mantilla de *aguayo*, asegurada con un topo de plata en forma de cuchara y sobre la frente una *wincha* con monedas de plata antigua. Ambas danzas tienen fuertes orígenes prehispánicos y la presencia del topo en ellas rememora los significados de poder y prestigio que el objeto creaba.

Figura 12. Mujer *mamaota* de Potosí. Uno de los topos del tresillo, está prendido con la espiga hacia arriba, y sujeta el ovillo de lana ya hilada. **Fuente:** Hosmann (1945: lám. 48).

Figura 13. Detalle de los tres topos de plata de la mujer *mamaota* de Potosí. Los topos están unidos a la hebilla por sendas cadenas de plata. En la hebilla y en los dos topos de los costados se ve un ave bicéfala. **Fuente:** Hosmann (1945: lám. 49).

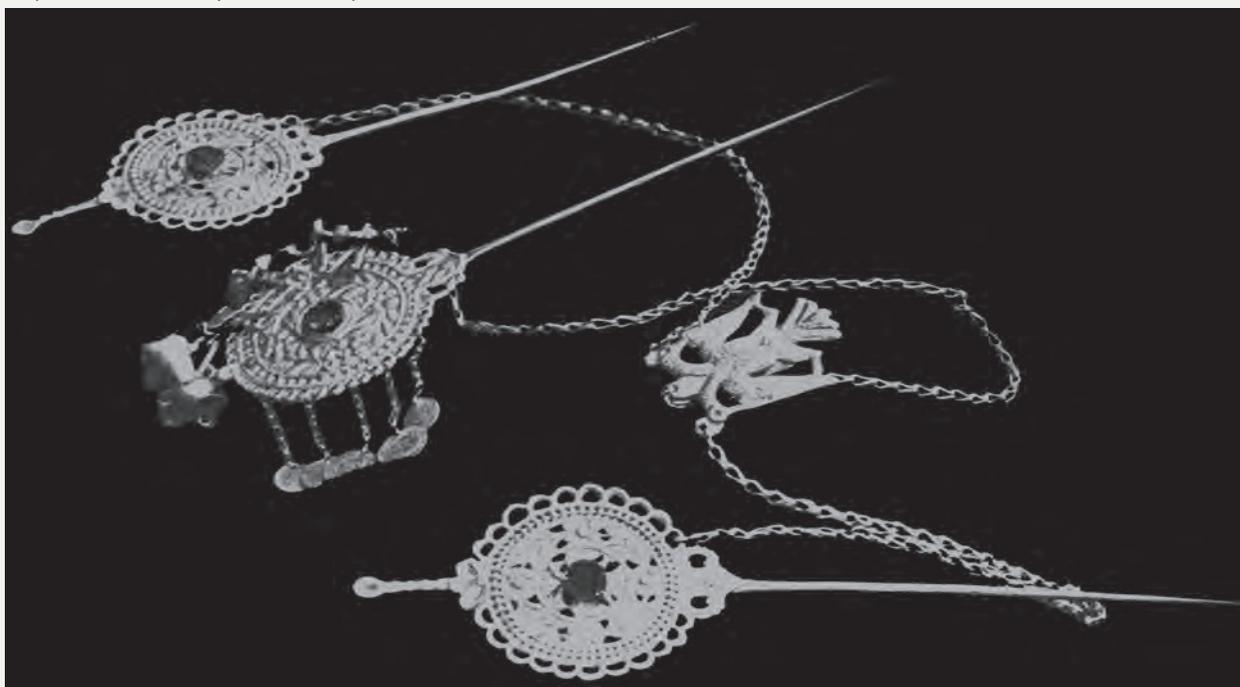




Figura 14: Ramillete con perlas sintéticas y de fantasía. **Foto:** Yuri Veizaga.

Figura 15: *Qhantus* Festival Compi-Tauca 2008, comunidad Chua, provincia Omasuyus, La Paz. Nótese, las *golque* cucharas debajo de las *llicllas*. **Foto:** Varinia Oros.



ARCOS TRIUNFALES Y CARGAMENTOS

En las entradas folclóricas y festividades patronales andinas actuales son infaltables los arcos triunfales y el ingreso de cargamentos, ambos tienen antecedentes históricos, la presencia del topo en estas expresiones juega un rol sustancial para la reconstrucción de eventos pasados y también para la construcción de la memoria colectiva.

Los arcos triunfales tienen sus raíces en las entradas reales y las entradas de obispos realizadas durante la época colonial, estas estructuras efímeras según Gisbert (2001) fueron similares a las portadas de las iglesias barrocas. Los cargamentos de igual modo tienen antecedentes coloniales, recuerdan el ingreso de caravanas de mulas cargadas de vajillas de oro y plata, todos estos objetos, entre ellos los topos, se usaban para engalanar los pórticos de las iglesias mientras duraba la fiesta; según una memoria más antigua, tales cargamentos serían una evocación a los peregrinajes que realizaban los indígenas a los templos del Sol y de la Luna en Cusco.

Recordar estos fragmentos de historia a través de los topos, permite a los aymaras urbanos anclarse espacial y temporalmente, debido a que la permanencia y la resistencia de estos objetos es importantes para forjar los procesos de memoria y recordar los procesos históricos de la vida.



Figura 16. Cargamento de la Fiesta de la Virgen del Concepción, Sopocachi, La Paz (2012).

Foto: Percy Poma.

CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos presentado un breve recuento de los significados creados y recreados por los topos a través de la historia. En épocas prehispánicas el topo estuvo estrechamente relacionado al prestigio y estatus de las mujeres, derivado de su capacidad de (pro) crear vida. Así, están presentes en los espacios domésticos, donde las mujeres concentraban las actividades de preparación y consumo de alimentos, también circulan en los espacios de reproducción simbólica como los entierros de mujeres, dedicados a construcciones ceremoniales. En los contextos afiliados al imperio Inka, el topo forma parte de “los regalos del inka” y su presencia transformó a las mujeres en representantes del poder del Inka. Para la colonia, el topo, en las manos de las brujas y hechiceras, manifestó el apego a los usos y costumbres indígenas; mientras que en las mantas de manila o en los jubones de las mestizas y criollas llegó a expresar la capacidad de resiliencia de las mujeres. En la actualidad, el topo es el indicador de poder económico y prestigio social por excelencia, es parte de los distintos niveles de competencia social y ostentación en los festejos.

Finalmente, es necesario subrayar que este trabajo nos acerca de manera preliminar a las distintas dimensiones y/o arenas de acción (agencia) de los topos y alfileres, aún queda mucho por investigar y reflexionar.

MAPA DE SITIOS ARQUEOLÓGICOS CON REGISTRO DE TOPOS



- | | |
|--------------|-------------------------|
| 1. El Yoro | 6. Inkachaca/Paracti. |
| 2. Piñiko | 7. Laymen Pata |
| 3. Lukurmata | 8. Yoroma |
| 4. Tiwanaku | 9. Molle Pampa, Chile. |
| 5. Wankarani | 10. Pikillacta, Perú. |
| | 11. Queyash Alto, Perú. |



Los topos de oro

Desde el período Tiwanaku (400 d.C-1000 d.C)
al período Inka (1450-1532 d.C.)

El Horizonte Medio (400-1100 d.C.) caracterizado en Bolivia, principalmente, por la expansión de la influencia de la cultura Tiwanaku en el altiplano y valles interandinos, fue un período de consolidación política, incremento del intercambio económico, y el fortalecimiento y ampliación del uso de los metales. Lechtman (1997) señala que durante esta época la metalurgia se convirtió en un marcador tecnológico característico de las sociedades andinas. En el centro de Tiwanaku, la presencia de objetos suntuarios de metal en tumbas y habitaciones ha sido registrada desde tiempos históricos coloniales tempranos (ver Pedro Cieza de León, 1553; Bernabé Cobo, 1610; entre otros), aún en la actualidad son comunes los mitos en torno al oro de Tiwanaku. Por su parte, durante el imperio Inka el manejo del oro se convierte en una de las expresiones más comunes del poder político y simbólico de la *Qoya* y el *Sapa Inka*.

La extracción y uso de oro, durante ambos períodos, estuvo estrechamente relacionado a redes de poder ideológico y económico, instauradas en torno a las redes de prestigio, basadas en líneas parentesco. Sagárnaga (1995) menciona un conjunto de minas de oro que pudieron ser explotadas por ambos Estados, se destacan: el río Suches, ubicado al norte del lago Titicaca; Tipuani, en la Provincia Larecaja y Chuquiwapu, actual ciudad de La Paz. La técnica más utilizada para el trabajo de este metal fue el laminado, que consiste en estirar o expandir el metal hasta reducirlo al espesor de una hoja o lámina. Los topos de oro de la colección del MUSEF fueron trabajados en esta técnica, aunque puede ser considerada muy básica, requiere de mucha destreza de parte del orfebre para lograr el espesor deseado. Las formas de topos más frecuentes son las circulares y semicirculares, estas son inalterables y casi omnipresentes en las sociedades desarrolladas en los Andes Centro Sur.

CATÁLOGO 1

Topo de oro Tiwanaku



Objeto ID: 10300

Equivalencias: Aym. *Pithu*, *p'alta yarwi*; qu. *Tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos estructurales: cabeza de forma circular y espiga.

Material: Oro

Técnica: Laminado, martillado en frío y recortado.

Dimensiones: Largo máx. 10,4 cm; ancho máx. 3,6 cm.

Peso: 4,6 gr.

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Filiación cultural: Tiwanaku

La forma circular de la cabeza de esta pieza es muy común durante el período Medio (400 -1100 d.C.) y se ha registrado en Tiwanaku y Wari (Lechtman, 2003); sin embargo, la frecuencia aumentará durante la expansión inka. La cabeza de forma circular y la espiga de sección plana están elaboradas a través del laminado y recorte. En el centro de la cabeza cerca al nacimiento de la espiga se observa un orificio circular que fue realizado con un perforador giratorio. La región de proveniencia de esta pieza junto con las consideradas en las relaciones y remisiones es Escoma; situada cerca del río Suches, esta región según los apuntes de D'Orbigny (1845), fue el lugar de aprovisionamiento de oro por excelencia desde tiempo prehispánicos.

Relaciones y remisiones: Dos piezas similares han sido registrados en el conjunto de ejemplares arqueológicos, conocido como “el oro de Sillustani” en Puno, Perú, atribuidas al período Inka (Bolívar, 2003). Owen (1986) describe piezas parecidas en la colección de Machu Picchu del Museo Peabody de la Universidad de Yale. En la colección del MUSEF las siguientes piezas tienen formas idénticas:



Objeto ID: 10301

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10,2 cm; ancho máx. 3,6 cm.

Peso: 4,3 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10299

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10,5 cm; ancho máx. 3,7 cm.

Peso: 5,0 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10298

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10,6 cm; ancho máx. 3,7 cm.

Peso: 5,0 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10297

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 11,9 cm; ancho máx. 4,1 cm.

Peso: 6,8 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10302

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10,2 cm; ancho máx. 3,7 cm.

Peso: 5,0 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10303

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10,2 cm; ancho máx. 3,6 cm.

Peso: 4,5 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10305

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10 cm; ancho máx. 3,7 cm.

Peso: 5,2 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku



Objeto ID: 10304

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 10,1 cm; ancho máx. 3,6 cm.

Peso: 4,5 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku

CATÁLOGO 2

Topo de oro Inka



Objeto ID: 27254

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y semicircular.

Componentes: Dos estructurales –cabeza semicircular y espiga– y uno complementario: apéndices en forma de círculos concéntricos.

Material: Oro

Técnica: Laminado en frío y martillado.

Dimensiones: Largo máx. 7,8 cm; ancho máx. 3,1 cm.

Peso: 9,1 gr.

Procedencia: La Paz, provincia Murillo.

Filiación cultural: Inka

Esta pieza fue trabajada con la técnica de laminado en frío y martillado, la cabeza con forma semicircular está coronada por círculos concéntricos a manera de antenas. En el centro de la pieza se observa un orificio circular, elaborado con un perforador giratorio. Esta forma ha sido interpretada como una referencia abstracta a los insectos, principalmente lepidópteros, como las mariposas nocturnas (*Thaparanku* qu.), identificadas por sus grandes alas y prominentes antenas (Vargas-Musquipa, 1995).

Los topos de mariposa han sido registrados en varios lugares del Cusco, varios autores hacen referencia a ellos junto con las mariposas de láminas de oro. Sagárnaga (1995) menciona que los orfebres andinos elaboraban mariposas de oro laminado, estas por su confección aleteaban en el aire antes de caer. Complementariamente, Weiner (1993:623-624) señala que “los indios abrigaban suficiente confianza en la solidez del metal como para hacer objetos de oro con apenas un décimo de milímetro de espesor. Es así que, en las mariposas, la disposición de las alas, la del centro de gravedad y la ligereza permiten, si son lanzadas al aire, verlas dar vueltas alegremente y revolotear antes de caer al suelo.”

La presencia de las mariposas en la iconografía inka es bastante frecuente, Cummins (2002) en su discusión acerca de los insectos en la cerámica inka, las ha interpretado como símbolo de la muerte y del alma. De hecho, algunas de las creencias andinas incluyen la idea de que el alma de los muertos toma la forma de una mariposa nocturna, se las observa en las proximidades de los cadáveres. Por otra parte, la relación de las mujeres y las mariposas está ampliamente registrada en los escritos de Poma de Ayala (1988 [1613]) quien dibujó a las *Qoyas* con un *acsu* con mariposas en la celebración del *Qoya Raymi*, “fiesta de la *Qoya*” dedicada a la fertilidad.

Relaciones y remisiones: Piezas de estructura similar, pero elaboradas en plata se encuentran en Staatliche Museenzu Berlin, Ethnologisches Museum (63989, 1899.25951 y 1899.25952).

CATÁLOGO 3

Topo de oro Inka



Objeto ID: 27260

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular y con forma de mariposa.

Componentes: Dos estructurales: cabeza semicircular y espiga; y un elemento complementario: apéndices superiores en forma de círculos concéntricos.

Técnica: Laminado en frío y martillado.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 16,8 cm; ancho máx. 6,8 cm.

Peso: 16,4 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Inka

Esta pieza tiene la cabeza semicircular y sobre ella están presentes círculos concéntricos que han sido interpretados como las antenas de las mariposas nocturnas (qu. *Thaparanku*). Fue trabajada a través de la técnica de laminado y martillado, en el centro de la pieza se observa un orificio circular elaborado con un perforador giratorio.

Relaciones y remisiones: Owen (1986) describe piezas similares en la colección de Machu Picchu del Museo Peabody de la Universidad de Yale. Una pieza con la misma forma de la cabeza (ID: 1273) se encuentra en World Museum of Man and Prehistory. En la colección del MUSEF la siguiente pieza está morfológicamente relacionada.



Objeto ID: 27259

Procedencia: La Paz

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 18,2 cm; ancho máx. 8,1 cm.

Peso: 53,2 gr.

Filiación cultural: Inka

CATÁLOGO 4

Topo antropomorfo de oro Inka



Objeto ID: 27253

Equivalencias Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y semicircular con rostro antropomorfo.

Componentes: Dos estructurales: cabeza semicircular y espiga; un elemento complementario: apéndices en forma de brazos terminados en tres dedos.

Técnica: Laminado y vaciado.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 9,2 cm.; ancho máx. 2,4 cm.

Peso: 4,8 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Inka

Esta pieza tiene la cabeza semicircular, en ella se observa una figura antropomorfa con ojos circulares, nariz puntiaguda y brazos con terminación en tres dedos elaborada mediante vaciado. La espiga es de sección rectangular y punta aguzada. La técnica utilizada para la elaboración de la cabeza fue el laminado.

Relaciones y remisiones: Un topo similar fue excavado en el sitio El Choro, La Paz, y se encuentra dibujado en Sagárnaga (1995: Fig. 67).

CATÁLOGO 5

Topo pluma de oro Inka



Objeto ID: 27295

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y compuesta.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado en frío y martillado.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 39,4 cm.; ancho máx. 5,7 cm.

Peso: 47,6 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Inka

Esta forma es una de la más elaborada, aunque se trabajó con las técnicas básicas del laminado y martillado. Sobre la cabeza principal se alzan tres pares de círculos unidos con placas planas. La espiga es de sección circular y punta levemente aguzada. La forma de este topo ha sido llamada “pluma ornamental” por Chávez (1985), quien ha registrado piezas similares en el sitio de Pikillaqta, afiliadas al imperio Wari (600-1000 d.C.). Sin embargo, según este autor, los detalles de las plumas pudieron ser antecesores del topo y sujetarse a las prendas de vestir y/o utilizarse como objetos cefálicos.

Relaciones y remisiones: Topos estructuralmente parecidos se han registrado en el sitio de Pikillaqta (Chávez, 1985).

CATÁLOGO 6

Topo de oro Inka



Objeto ID: 27313

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y semicircular.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado en frío, martillado y recocado.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 9,4 cm.; ancho máx. 2,5 cm.

Peso: 5,0 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Inka

La cabeza semicircular con base plana en forma de ancla, cuenta con un orificio central en el nacimiento de la espiga, que es de sección circular y punta ahusada. La técnica utilizada es el laminado seguido del martillado y el recocado.

La forma de esta pieza es similar a la del *tumi* (cuchillo ceremonial), utilizado para los sacrificios en ceremonias como el *Inti Raymi* y también para tratamientos médicos como las trepanaciones craneales. El *tumi* y el topo están estrechamente relacionados a la presencia inka, en las regiones de los Andes Centro-Sur.

Relaciones y remisiones: Owen (1986) describió piezas similares en la colección de Machu Picchu del Museo Peabody de la Universidad de Yale.

CATÁLOGO 7

Topo de oro Inka



Objeto ID: 27296

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y oval.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado, martillado en frío y recorte.

Material: Oro

Dimensiones: Largo máx. 14,2 cm.; ancho máx. 4,9 cm.

Peso: 18,7 gr.

Procedencia: La Paz, provincia Murillo.

Filiación cultural: Inka

Esta pieza presenta la cabeza con forma ovalada compuesta porque lleva círculos anexos a los costados, además se observa orificios centrales en el nacimiento de la espiga y en los anexos. La espiga es de sección circular y punta ahusada, fue labrada con la técnica del laminado y martillado.

Relaciones y remisiones: No se tiene registro de piezas similares.



Plata y cobre, *Qoyas* y *Lunas*

Período Inka (1450-1532 d.C.)

Durante el período Inka, la explotación de plata y cobre fue intensa en las minas del Altiplano boliviano y en la puna del norte de Chile. Sagárnaga (1995) menciona las minas de Coro Coro en La Paz y Curahuara de Carangas en Oruro como importantes fuentes de cobre nativo. En el norte chileno, el sitio de Chuquicamata, cuya historia de aprovechamiento minero puede remontarse a períodos arcaicos (aprox. 7000 A.p.), fue el depósito cuprífero inka más explotado.

Por otro lado, la plata extraída de las venas plumbo argentíferas fue intensivamente explotada por los inkas de dos famosos centros mineros: Porco y Potosí. Durante la época Histórica Colonial, ambos sitios continuaron siendo explotados exhaustivamente, constituyéndose en la base económica de las sociedades europeas y americanas de los siglos XVII y XVIII.

El uso de topos de cobre y plata durante el imperio Inka fue parte de las estrategias de poder y autoridad desarrolladas por la mujeres. Por ejemplo, la *Qoya*, la mujer con mayor poder en el Tawantinsuyu, organizaba y presidía ceremonias imperiales vinculadas con lo femenino, utilizaba topos de plata porque la vinculaba simbólicamente a la deidad lunar (*mama paxsi* o *mama aquilla*).

CATÁLOGO 8

Topo de cobre Inka



Objeto ID: 9816

Equivalencias: Aym. *pithu*, *p'alta yarwi*; qu. *tupu*, *tipana*, *t'phana*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza de forma circular y espiga.

Técnica: Laminado, martillado en frío y recortado.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 13,1 cm.; ancho máx. 4,9 cm.

Peso: 23 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

La cabeza de esta pieza es circular, forma muy común de la expansión inka. Tanto la cabeza como la espiga de sección plana se elaboraron a través del laminado y recorte. Es posible que exista una estrecha relación entre la forma circular y el astro sol, aunque no existen trabajos que hayan explorado este tema.

Relaciones y remisiones: En Bolivia, piezas similares han sido reportadas por Sagárnaga (1995) en el sitio El Yoro, provincia Muñeca, La Paz. También, Alconini (2010) reportó piezas semejantes en el sitio de Yoroma y Sánchez (2008) en Inkachaca/Paracti. Finalmente, Owen (1986) describió piezas similares en la colección de Machu Picchu, Perú del Museo Peabody de la Universidad de Yale.

En la colección del MUSEF las siguientes piezas son también remisiones:



Objeto ID: 9807

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 13,2 cm.; ancho máx. 4,6 cm.

Peso: 23,6 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9805

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 14 cm.; ancho máx. 4,7 cm.

Peso: 29 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9806

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 13,7 cm.; ancho máx. 4,7 cm.

Peso: 25 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9812

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 13,8 cm.; ancho máx. 3,9 cm.

Peso: 22 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9820

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 19 cm.; ancho máx. 6 cm.

Peso: 15, 4 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Objeto ID: 9826

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 11,2 cm.; ancho máx. 3,6 cm.

Peso: 14 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

CATÁLOGO 9

Topo de cobre Inka



Objeto ID: 9446

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y semielipsoidal.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga

Técnica: Laminado, martillado en frío y recorte

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 17 cm.; ancho máx. 5,5 cm.

Peso: 28 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Esta pieza fue elaborada a través de sucesivos eventos de martillado propios de la técnica de laminado muy común entre los orfebres prehispánicos del área Centro-Sur Andina. La forma de la cabeza semielipsoidal o medialuna es una de las más clásicas durante el período Inka y está estrechamente relacionada a la Luna y a la esencia de lo femenino en el mundo andino (Silverblatt 1990).

Picchis con la misma forma fueron elaborados con otros materiales como el bronce, como se observa en las piezas de reminiscencia. En la parte inferior de la cabeza se observa un orificio circular realizado con un perforador giratorio. La espiga de la pieza es de sección circular y de punta aguzada, en ella se puede observar la acanaladura producto de los eventos de martillado y recocido de la técnica de fundido en crisol.

Relaciones y remisiones: Sagárnaga (1995) hace varias referencias a estas piezas y en la colección del MUSEF se tiene las siguientes referencias:

▼
Objeto ID: 9645

Procedencia: Desconocida

Material: Bronce (Sn+ Cu)

Dimensiones: Largo máx. 13,3 cm; ancho máx. 6,7 cm.

Peso: 21 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

◀
Objeto ID: 9781

Procedencia: Desconocida

Material: Bronce (Sn+ Cu)

Dimensiones: Largo máx. 10,3 cm; ancho máx. 6,3 cm.

Peso: 19 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



CATÁLOGO 10

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9782

Equivalencias: aym. *pithu*; qu. *tupu*, *tipana*, *t'phana*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Material: Bronce (Sn + Cu)

Técnica: Vaciado en molde técnica y laminado en frío por percusión.

Dimensiones: Largo máx. 10 cm.; ancho máx. 9 cm.

Peso: 20 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La forma general de la pieza es de "T" invertida, con un orificio en la parte central de la cabeza que fue elaborado con un perforador giratorio. La espiga es plana y de sección cuadrangular. La técnica de elaboración de esta pieza fue el vaciado en molde, complementada con la técnica de laminado por percusión.

Relaciones y remisiones: Esta forma ha sido registrada en contextos pre-inka como Tiwanaku (ver Lechtman, 2003). En la colección del MUSEF se tiene la siguiente referencia:



◀ **Objeto ID:** 9783

Procedencia: Desconocida

Material: Bronce (Sn+Cu)

Dimensiones: Largo máx. 8 cm; ancho máx. 7,4 cm.

Peso: 10 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

CATÁLOGO 11

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9780

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y trapezoidal.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Material: Bronce (Sn + Cu)

Técnica: Vaciado en molde técnica y laminado en frío por percusión.

Dimensiones: Largo máx. 11,9 cm; ancho máx. 6 cm.

Peso: 39 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La cabeza de esta pieza tiene forma trapezoidal acampanada, en la sección media de la cintura se observa tres perforaciones trapezoidales. Cerca de la unión del cuerpo con la espiga está presente un orificio circular realizado por un perforador giratorio. La espiga, incompleta, y la cabeza son una sola pieza, elaborada a través de la técnica de laminado.

Relaciones y remisiones: En la colección del MUSEF se tiene las siguientes piezas con formas similares:



Objeto ID: 9698

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 8,4 cm.; ancho máx. 3,4 cm.

Peso: 6 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9703

Procedencia: Desconocida

Material: Bronce (Sn + Cu)

Dimensiones: Largo máx. 11 cm.; ancho máx. 5,2 cm.

Peso: 13 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



CATÁLOGO 12

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9455

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Material: Bronce (Sn + Cu)

Técnica: Vaciado en molde y martillado.

Dimensiones: Largo máx. 7,7 cm.; ancho máx. 1,9 cm.

Peso: 3 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida.

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Esta pieza tiene la cabeza semicircular de base recta, con un orificio cerca del nacimiento de la espiga. La técnica utilizada en esta pieza es la fundición o vaciado en molde, posteriormente se realizó el martillado y recocido. Esta técnica consiste en fundir un mineral e introducirlo en una cavidad para lograr su solidificación. La espiga es de sección circular y poco ahusada, casi roma.

Relaciones y remisiones: Una pieza similar (2002.3.16) se encuentra en el Museo de Arte de Lima. Según Owen (1986), las piezas realizadas a través de fundición por molde son muy comunes en las tierras altiplánicas y regiones circumlacustres y caracterizan la expansión Inka en la región.



▼
Objeto ID: 9456

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 6,9 cm.; ancho máx. 2 cm.

Peso: 3,2 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

◀
Objeto ID: 9429

Procedencia: Desconocida

Material: Bronce (Cu+ Sn)

Dimensiones: Largo máx. 5,8 cm; ancho máx. 2,0 cm.

Peso: 2 gr.

Filiación cultural: Inka

CATÁLOGO 13

Topo zoomorfo de bronce Inka



Objeto ID: 9498

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y zoomorfa.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Material: Bronce (Sn + Cu)

Técnica: Cera perdida

Dimensiones: Largo máx. 5,4 cm.; ancho máx. 1.5 cm.

Peso: 1 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Esta pieza tiene una cabeza con forma zoomorfa, posiblemente es la figura de un primate del género *Alouatta* (monos aulladores), habita las regiones tropicales de América del Sur. El orfebre modeló claramente el pelaje facial a manera de barba y la cola prensil, que caracterizan a esta especie. La espiga es una varilla de sección circular y punta ahusada. La técnica utilizada para la fabricación de la pieza es la cera pérdida, ampliamente difundida en el período Inka.

Esta técnica consiste en modelar la forma requerida en cera, generalmente envolviendo el núcleo en arcilla para facilitar la fundición del metal. El conjunto obtenido se cuece dejando aperturas, para evacuar la cera una vez que el molde se ha endurecido. Según Sagárnaga (1995) esta técnica fue utilizada para la elaboración de estatuillas o piezas de perfil con altos niveles de complejidad y detalle.

Relaciones y remisiones: No se encontraron piezas similares, pero la iconografía referida a primates es bastante amplia, por ejemplo: Tantalean (2006) indicó la presencia de un calero (espátula ritual utilizada para mezclar la cal con la hoja de coca) en el sitio de Cutimbo (Puno, Perú), con una figura bastante similar. Por su parte Muñoz (1983) realizó un interesante recuento de la iconografía referida a simios, en distintos soportes pertenecientes al período de Desarrollos Regionales Tardíos (1100-1450 d.C.) y reportó la presencia de un primate como parte de las ofrendas en el sitio de San Lorenzo, en Arica, Chile.

CATÁLOGO 14

Topo Inka de bronce



Objeto ID: 9495

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y zoomorfa.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Material: Bronce (Cu + Sn)

Técnica: Grabado.

Dimensiones: Largo máx. 8 cm.; ancho máx. 2,2 cm.

Peso: 9 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

En la cabeza de la pieza están grabadas un par de aves contrapuestas, unidas por el pico y sin patas. Posiblemente sean figuras de picaflores o *qenti (qu)* (*Trochilidae* sp.), conocidos en los Andes como “aves sin patas” (Castro, 2004) porque no se posan en las flores cuando extraen su alimento. Por debajo de las aves están grabados motivos florales, bastante difusos y líneas curvas a manera de tallos y hojas. La espiga es bastante corta de sección circular y punta aguzada.

Relaciones y remisiones: En el Museo de Machu Picchu, Perú se encuentra una pieza con la misma iconografía, dos aves tocando sus picos, elaborada en hueso proveniente de la Cueva Funeraria 85.

CATÁLOGO 15

Topo Inka de bronce



Objeto ID: 9695

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Repujado y cincelado.

Material: Bronce (Sn + Cu)

Dimensiones: Largo máx. 10 cm.; ancho máx. 1,5 cm.

Peso: 5 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La cabeza de la pieza es semejante al fruto del árbol de la chirimoya (*Annona cherimola*). Cerca del nacimiento de la espiga se observan dos perforaciones circulares, la perforación central es el orificio clásico de los topos prehispánico, pero el segundo posiblemente se usó para engastar algún dije. La espiga es de sección rectangular y punta ahusada. Las técnicas empleadas en la manufactura son el repujado y cincelado.

La chirimoya es una especie nativa de los valles intermedios del Perú y fue consumida desde tiempos prehispánicos. Actualmente, España es el primer productor de chirimoya debido al éxito de la introducción de la especie en los valles del mediterráneo.

Relaciones y remisiones: Iconográfica similar está presente en otros soportes como la cerámica, son ampliamente conocidas las vasijas de la cultura Moche – Inka que imitan su forma.

CATÁLOGO 16

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9497

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y zoomorfa.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Cera perdida

Material: Bronce (Sn + Cu)

Dimensiones: Largo máx. 2,7 cm.; ancho máx. 3 cm.

Peso: 7 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Esta pieza fue elaborada a través de la técnica de cera perdida. El cuerpo de la pieza presenta dos cabezas zoomorfas (posiblemente de aves) bifurcadas y con los perfiles opuestos. En la parte central se evidencia una argolla, probablemente sirvió para engastar un colgante. La espiga es de sección circular pero la aguja está incompleta.

La técnica de la cera perdida consiste en modelar la forma requerida en cera, envolviendo el núcleo con arcilla para facilitar la fundición del metal. Tanto la cera como el núcleo se cuecen, se deja aperturas para evacuar la cera una vez que el molde se ha consolidado. Según Sagárnaga (1995), esta técnica fue utilizada para la elaboración de estatuillas o piezas de perfil con altos niveles de complejidad y detalle.

Relaciones y remisiones: No se han encontrado piezas similares, sin embargo hay topos bicéfalos con cabezas de serpiente en el Museo de Arte de Lima, Perú.

CATÁLOGO 17

Topo zoomorfo de bronce Inka



Objeto ID: 9672

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y zoomorfa.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Cera perdida

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 11 cm.; ancho máx. 1,5 cm.

Peso: 7 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Este topo tiene el remate del cuerpo con la forma de una cabeza de camélido (*Camilidae* sp.), en estado de alerta, con las orejas paradas. En la sección del nacimiento de la espiga se observa un orificio posiblemente destinado a la adhesión de colgantes. La espiga es una barra de sección circular con la punta ligeramente aguzada. La técnica utilizada para su elaboración fue la cera perdida.

Relaciones y remisiones: La aparición de los camélidos en distintos soportes es bastante común, en la zona circumlacustre se remonta hasta épocas Formativas (2000 ap.). Durante el período Inka, la cría y el uso de los camélidos se convierte en la piedra angular de la economía del imperio, su presencia en las piezas metálicas cobra bastante notoriedad. Piezas similares han sido reportadas por Tantalean (2006) en el sitio de Cutimbo.

Las siguientes piezas también son remisiones:



Objeto ID: 9448

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 5,7 cm; ancho máx. 2 cm.

Peso: 13 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9449

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu) + estaño (Sn)

Dimensiones: Largo máx. 7,3 cm; ancho máx. 1,3 cm.

Peso: 7 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



CATÁLOGO 18

Topo de plata Inka



Objeto ID: 10091

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional, circular y espiral.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; un componente complementario: dos círculos concéntricos por encima de la cabeza.

Técnica: Laminado en frío, martillado y recocido.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 8,6 cm; ancho máx. 1,9 cm.

Peso: 5 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocido

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La pieza fue elaborada con la técnica de laminado en frío, martillado y recocido, tiene la cabeza circular coronada por círculos concéntricos a manera de antenas. En el centro del topo se observa un orificio circular, elaborado con un perforador giratorio. Estas formas han sido identificadas como figuras abstractas de insectos, principalmente, de mariposas nocturnas, reconocidas por sus prominentes antenas (ver Vargas-Musquipa, 1995).

Relaciones y remisiones: Piezas similares se encuentran en el Museo de Arte de Lima, Perú y en la colección de Machu Picchu del Museo Peabody de la Universidad de Yale.

CATÁLOGO 19

Topo zoomorfo de bronce Inka



Objeto ID: 9694

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y zoomorfa.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; un componente complementario: dos figuras ovales a manera de orejas por encima de la cabeza.

Técnica: Fundido en molde/crisol, laminado y recocido.

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 10,8 cm; ancho máx. 2,5 cm.

Peso: 6 gr

Filiación Cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Esta pieza fue trabajada a través del fundido del bronce sobre una superficie plana, posteriormente se empleó la técnica del laminado, fue concluida con el repujado y grabado. La cabeza tiene forma circular, presenta dos orificios realizados con perforadores giratorios, en cada extremo se observan formas ovoides (una faltante) a manera de orejas. Esta característica podría sugerir que la cabeza del topo tuvo la forma esquemática de algún animal. La espiga es alargada y de sección circular con la punta ligeramente ahusada.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 20

Topo zoomorfo de bronce Inka



Objeto ID: 9452

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y zoomorfa (aves).

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Cera perdida

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 12, 7 cm.; ancho máx. 1,5 cm.

Peso: 20,1 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida.

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La cabeza de esta pieza tiene la figura de dos aves, posiblemente, del género *Cyanoliseus*, conocidos localmente como loros barranqueros, muy comunes en los Valles Interandinos del área Centro-Sur Andina. La pieza fue trabajada por medio de la técnica de cera perdida, el orfebre tuvo la habilidad de modelar con bastante realismo la curvatura pronunciada del pico, característica de las especies que conforman el género señalado. La espiga es de sección rectangular con punta casi roma.

Relaciones y remisiones: La presencia de los loros en la iconografía Inka e Histórica Colonial ha sido tratada por Gisbert (2001), quien señala que estas especies poseían el “don del habla”, y por tanto estaban estrechamente relacionados con los poderes de adivinación. Esta autora, hace referencia al pájaro, propiedad de Mayta Capác, quien habría anunciado la llegada de los españoles y la caída del reinado inka.

CATÁLOGO 21

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9450

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional con forma de mano.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Vaciado en molde.

Material: Bronce (Sn+ Cu)

Dimensiones: Largo máx. 8,4 cm.; ancho máx. 1,1 cm.

Peso: 13,7 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La cabeza del topo tiene la forma de un puño de mano derecha. La mano está en disposición de asir, es posible que hubiera tenido algún aditamento extra. La técnica de elaboración fue el vaciado por molde. La espiga es de sección rectangular, con la punta levemente aguzada y en ella se observa una pequeña argolla fija, probablemente sostuvo un dije.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 22

Topo de cobre Inka



Objeto ID: 9785

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional y ovoide.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Vaciado en molde.

Material: Aleación de cobre (Cu).

Dimensiones: Largo máx. 10,6 cm.; ancho máx. 2,6 cm.

Peso: 9 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400- 1532 d.C.

La forma de esta pieza fue una de las más comunes durante el imperio Inka, la cabeza es semicircular con la parte superior recta y un orificio redondo en la sección del nacimiento de la espiga. La espiga es de sección circular y con la punta aguzada. Ambas partes, cabeza y espiga, se conformaron a partir de un solo núcleo, probablemente de forma alargada; posteriormente, la preforma fue sometida a un intenso proceso de martilleo y recocido hasta obtener la delgada placa que forma la cabeza.

Relaciones y remisiones: Sagárnaga (1995: 139) sugiere que esta forma es la figura de la diosa Luna (Mama Aquilla o Mama Paxsi). Además, apunta que esta forma puede ser un marcador de identidad de los grupos *kollas*, debido a su frecuente aparición en la región circum Titicaca y valles cercanos. En la colección del MUSEF las siguientes piezas son similares:



Objeto ID: 9389

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 7,7 cm.; ancho máx. 1,4 cm.

Peso: 2 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400- 1532 d.C.

Objeto ID: 10112

Procedencia: Desconocida

Material: Aleación de cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 8,7 cm.; ancho máx. 1,5 cm.

Peso: 4 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Objeto ID: 9706

Procedencia: Desconocida

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 7,3 cm; ancho máx. 1,3 cm.

Peso: 4 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9320

Procedencia: Desconocida

Material: Aleación de Plata (Ag) y cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 19 cm.; ancho máx. 5,9 cm.

Peso: 42,48 gr.

Filiación cultural: Tiwanaku

Período: Aprox. 400- 1000 d.C.



Objeto ID: 9819

Procedencia: Escoma, provincia Eleodoro Camacho, La Paz.

Material: Cobre

Dimensiones: Largo máx. 12,8 cm.; ancho máx. 3,7 cm.

Peso: 26 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Objeto ID: 9442

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 15,6 cm.; ancho máx. 3,7 cm.

Peso: 16 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400- 1532 d.C.

CATÁLOGO 23

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9390

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Martillado y recocido.

Material: Bronce (Cu+ Sn)

Dimensiones: Largo máx. 6,3 cm; ancho máx. 1,4 cm.

Peso: 3 gr.

Filiación cultural: Inka

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1400- 1532 d.C.

Esta pieza, elaborada a través de un núcleo repetidamente martillado y recocido, tiene la cabeza de forma circular, en una de las caras se observan seis círculos cincelados y en la otra, seis triángulos. Cerca al nacimiento de la espiga está presente un orificio circular. La espiga es de sección circular y de punta ligeramente ahusada.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 24

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9704

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ramificada.

Procedencia: Desconocida

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Vaciado en molde.

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 8,9 cm.; ancho máx. 2,4 cm.

Peso: 12 gr.

Filiación cultural: Transición Inka Colonial.

Período: Aprox. 1500 - 1600 d.C.

Esta pieza, elaborada a través del vaciado en molde, tiene la cabeza ramificada en tres puños. Es posible que la simbología del trío de puños, sea similar al amuleto español, conocido como higa; introducido en el período Histórico Colonial para ahuyentar el mal de ojo y como protección contra las enfermedades.

La espiga es de sección rectangular con la punta levemente aguzada, en ella se puede observar una pequeña argolla fija, quizá sostuvo un colgante.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 25

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9792

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y zoomorfa.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 11,4 cm.; ancho máx. 2 cm.

Peso: 3,3 gr.

Filiación cultural: Inka con transición a la Colonia.

Procedencia: Desconocida

Período: Aprox. 1500 - 1600 d.C.

El cuerpo de este *picchi* tiene la figura de un perro (*Canis familiaris*) erguido sobre un motivo floral. De manera complementaria, se observan perforaciones circulares a manera de encajes y motivos con remembranzas a la estética barroca mestiza. La espiga es de sección circular y punta levemente ahusada.

Relaciones y remisiones: Valadez y Mendoza (2005) señalan que la introducción del perro europeo en América fue una experiencia traumática para los distintos grupos indígenas, estos sufrieron la pena del “aperreo”, que consistía en soltar feroces alanos a los imputados, para que fueran despedazados. Sin embargo, con el pasar del tiempo los indígenas incorporaron a este animal a su vida cotidiana y algunos llegaron a tener uno o más perros en su casa (Valadez y Mendoza, 2005). Los grupos de indígenas utilizaron al perro para los mismos fines que los europeos: el pastoreo, la caza, compañía y esporádicamente para la guerra, este panorama permitió que estos animales formaran parte del imaginario iconográfico de la Colonia Tardía.

CATÁLOGO 26

Topo de bronce Inka



Objeto ID: 9788

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y triangular.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Martillado y recocido.

Material: Bronce (Sn + Cu)

Dimensiones: Largo máx. 5,6 cm.; ancho máx. 2,5 cm.

Peso: 7 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.



Esta pieza, elaborada a través de eventos repetidos de martillado y recocido de una preforma, tiene la cabeza triangular, cerca al nacimiento de la espiga está presente un orificio circular. La espiga es de sección circular y de punta ligeramente ahusada.

Relaciones y remisiones: Una pieza con la misma forma de la cabeza (1272), se encuentra en el World Museum of Man and Prehistory. En la colección del MUSEF la siguiente pieza es similar:



Objeto ID: 9556

Procedencia: Desconocida

Material: Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 6 cm.; ancho máx. 1,7 cm.

Peso: 2 gr.

Filiación cultural: Inka

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

CATÁLOGO 27

Topo Inka de cobre



Objeto ID: 9791

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional, ovoide con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga; y uno complementario.

Técnica: Martillado y recocido.

Material: Aleación de Cobre (Cu).

Dimensiones: Largo máx. 7,7 cm.; ancho máx. 2,7 cm.

Peso: 11 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Inka con transición a la Colonia.

Período: Aprox. 1500 - 1600 d.C.

La cabeza del topo es de forma irregular, en la parte superior tiene forma ovoide, con una superficie central cóncava a manera de una bandeja; debajo se observan figuras y perforaciones circulares. En un extremo se incluyó una argolla, quizá sostuvo un colgante; la espiga es alargada de sección circular con la punta fracturada.

Relaciones y remisiones: Piezas similares son descritas por Taullard (1941) y están presentes en la colección del Museo de Arte Precolombino de Santiago, Chile.

CATÁLOGO 28

Topo Inka de cobre



Objeto ID: 9802

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y medialuna/circular.

Procedencia: Desconocida

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado, martillado y recocado.

Material: Bronce (Sn +Cu)

Dimensiones: Largo máx. 9,2 cm; ancho máx. 4,5 cm.

Peso: 107 gr.

Filiación cultural: Inka con transición a la Colonia.

Período: Aprox. 1500 - 1600 d.C.

Este topo es parte de un conjunto de piezas metálicas estrechamente asociadas al período de transición a la Colonia Temprana. Fue elaborado a través del martillado propio de la técnica de laminado, muy común entre los orfebres novohispanos. La forma de la cabeza es semielipsoidal o medialuna; están adjuntados a la pieza principal, con fibra animal, dos discos de bronce y una cruz latina, símbolo asociado a la iglesia católica apostólica y romana.

Relaciones y remisiones: Sagárnaga (1995) ha descrito piezas similares.



Qolque cuchara

Período Histórico Colonial (1532-1825 d.C.)

El topo *golque* cuchara es característico del período Histórico Colonial (1532-1825 d.C.), Cristina Esteras Martín (citada en Phipps et al., 2004) sugiere que la forma de cuchara fue introducida por las mujeres indígenas, para disfrazar el topo como artículo para el hogar, cuando la Corona Española suprimió la visualización de emblemas y/o símbolos indígenas, después de la rebelión inka de Túpac Amaru II en 1780.

A finales del siglo XIX y principios del XX fue una de las formas más comunes, caracterizada por su simetría elegante, cabeza cóncava de perfil ovoide, espiga de sección circular y punta aguzada. De manera casi general, la elaboración de las cucharas se realizó a través del martillado común y del uso de moldes cóncavos. Este tipo de topos tienen motivos fitomorfos grabados en su interior, donde se pueden observar especies nativas y otras introducidas, entrelazadas entre sí como el reflejo de los profundos cambios y sincretismo vivido durante la época.

CATÁLOGO 29

Qolque cuchara de bronce



Objeto ID: 8989

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovoide.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Bronce (Cu + Sn)

Dimensiones: Largo máx. 33,4 cm.; ancho máx. 8,3 cm.

Peso: 62 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Colonial Tardío (Aprox. 1700 – 1825 d.C.)

Esta pieza es la más grande de la colección y la única *qolque* cuchara elaborada en bronce. Debido a la dureza del metal, los motivos presentes en el cuerpo fueron grabados con finas líneas zigzagueantes que dan la forma de un lirio (*Lilium* sp.) con abundante follaje. El perfil de la cabeza presenta un reborde realizado con líneas diagonales paralelas que tienen el objetivo de resaltar el contorno del cuerpo oval.

La sección media –unión entre la cabeza y la espiga– es plana y alargada con motivos de líneas ondulantes a manera de follaje (tallos y hojas), se adjuntó a cada lado una cuchara de menor tamaño. La trilogía de cucharas es una forma que incrementará su uso durante la época Republicana (1825-1900 d.C.), en los cargamentos y los arcos de bienvenida durante las fiestas patronales.

Relaciones y remisiones: El uso de esta especie *Lilium* sp en la iconografía, desarrollada durante la colonia española es bastante común debido a su asociación con la virginidad y la pureza desde la Edad Media. Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al. (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 30

Qolque cuchara de bronce y níquel



Objeto ID: 10051

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Procedencia: Desconocida

Material: Aleación de níquel (Ni), bronce (Sn + Cu) y plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 19,5 cm.; ancho máx. 3,9 cm.

Peso: 21 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La sección superior de la cabeza de esta pieza es lisa y no presenta ningún motivo grabado y/o repujado; pero, la sección inferior tiene grabado el nombre de la dueña: Rufina Garesto. El reborde del cuerpo está conformado por un *continuum* de finas líneas diagonales, paralelas y grabadas, con el fin de resaltar el perfil de la pieza. La sección de unión entre el cuerpo y la espiga exhibe finas líneas onduladas grabadas, estas simulan follaje (tallos y hojas) y a ambos lados están presentes volutas a manera de lazo. La espiga es aguzada y de sección circular.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al. (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 31

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10052

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: piedras de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 20,7 cm.; ancho máx. 4 cm.

Peso: 31 gr.

Procedencia: Pampa Aullagas (Est. Challa, Ayllu Sujtita), provincia Ladislao Cabrera, Oruro.

Filiación cultural: Aymara

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 - 1825 d.C.)

La cabeza/cuerpo de esta pieza es lisa, sin ningún motivo grabado y/o repujado; sin embargo presenta un reborde de líneas diagonales paralelas y continuas; en la sección inferior tiene grabado el apellido Rosales. La sección media es plana y alargada, con líneas onduladas a manera de follaje (flores y tallos). Están presentes a los lados, volutas con engastes de cuentas de plástico de colores rojos y restos de fibras de lana de colores amarrados. También se adjuntó una cadena que probablemente tuvo un colgante al final. La espiga es de sección circular y terminación finamente ahusada.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al. (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 32

Qolque cuchara de bronce, níquel y plata



Objeto ID: 10055

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un componente complementario: piedras de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado.

Procedencia: Desconocido

Material: Aleación de níquel (Ni), bronce (Sn+ Cu) y plata (Ag).

Dimensiones: Largo máx. 24,7 cm.; ancho máx. 7,5 cm.

Peso: 33 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 - 1825 d.C.)

La cabeza/cuerpo del *pithu* presenta motivos fitomorfos grabados en su interior. En la parte inferior se observan dos lirios (*Lilium* sp.) –especie originaria de la zona Mediterránea– entrelazadas coronados por la flor nativa *tuputopito* o cuchara de sapito (*Ranunculus uniflorus* sp.). La organización espacial de las especies es inversa a la observada en la pieza 10060, donde la especie foránea o introducida está por encima de la nativa. Esta flexibilidad en las figuras puede ser el reflejo de las constantes negociaciones del poder y la dinámica social entre los grupos indígenas y los españoles.

El perfil de la cabeza de esta pieza presenta un reborde de pequeñas líneas paralelas y la sección media es plana y larga con dos cucharas de menor tamaño a los lados. En las cucharas menores se observan puntos de soldadura en la unión y en su interior resaltan figuras fitomorfas repujadas bastante estilizadas, similares a las representaciones heráldicas de la flor de liz. En la base están presentes dos pequeñas argollas, en estas se anudaron lanas de color rojo y amarillo. Finalmente, la espiga es de sección circular y terminación ahusada.

Relaciones y remisiones: Piezas semejantes están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al., (2004) describe piezas similares en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 33

Qolque cuchara de bronce y níquel



Objeto ID: 10060

Equivalencias: aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Procedencia: Desconocido

Material: Aleación de níquel (Ni), bronce (Sn+ Cu) y plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 22,1 cm.; ancho máx. 4,3 cm.

Peso: 29 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza/cuerpo del *pithu* presenta motivos fitomorfos grabados en su interior. En la parte inferior se observan dos *khantutas* (qu. *qantu*) (*Cantua buxifolia* sp.) entrelazadas; por encima de ellas se eleva un lirio (*Lilium* sp.) y finalmente dos ramas de hojas de laurel (*Laurus nobilis* sp.) coronan el motivo. El perfil de la cabeza tiene un reborde de pequeñas líneas paralelas y la sección media es plana y larga con volutas a los lados. En su interior están presentes líneas onduladas dispuestas a manera de follaje (tallos y hojas). La espiga es aguzada y de sección circular, pero no se puede diferenciar la acanaladura característica del proceso de elaboración por la técnica de martillado y recocido en la estructura en general.

Es destacable en esta pieza la unión de especies nativas de América (*khantuta*) y especies de la zona Mediterránea (lirio y laurel), además de la disposición espacial de cada una de ellas refleja las intrincadas relaciones sociales y simbólicas entre lo europeo y lo indígena.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al (2004) describe piezas similares en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 34

Qolque cuchara de bronce y níquel



Objeto ID: 10061

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tuqu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga, y un componente complementario: piedras de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado.

Procedencia: Desconocida

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 25,7 cm.; ancho máx. 4,1 cm.

Peso: 29 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza de esta pieza presenta, como motivo central, una flor de rosal (*Rosaceae* sp.), aunque las hojas tienen una forma inusualmente alargada. El reborde de la cabeza está conformado por finas líneas paralelas y continuas, complementadas con figuras semicirculares que dan la impresión de los bolados de las telas, muy comunes en la vestimenta con influencia europea. La sección media del *pithu* es plana y larga con volutas a ambos lados, en su interior tiene tres motivos florales. La espiga presenta la característica acanaladura, producto de los eventos de martillado y recocido que siguen al proceso de vaciado de metal.

Relaciones y remisiones: Piezas semejantes están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al., (2004) describe piezas similares en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 35

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10062

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Procedencia: Desconocido

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 23,3 cm.; ancho máx. 4,1 cm.

Peso: 31 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza/cuerpo presenta en su interior figuras de líneas onduladas repujadas a manera de follaje. En la sección de unión entre la cabeza y la espiga, se observa una pequeña placa con volutas y figuras fitomorfas. La espiga es de sección circular, con terminación ahusada; en ella se puede evidenciar la acanaladura producida por el proceso de martillado y recocido realizado en su producción.

Relaciones y remisiones: Piezas semejantes están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al. (2004) describe piezas similares en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 36

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10141

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 24,6 cm.; ancho máx. 4,3 cm.

Peso: 29 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza/cuerpo presenta en su interior figuras de líneas onduladas repujadas que forman el perfil de una flor de liz o lirio (*Lilium* sp.) con abundante follaje. En la sección de unión entre la cabeza y la espiga se observa una pequeña placa grabada con motivos florales genéricos que son la continuación del motivo central. Tiene, al igual que muchas de las piezas de la colección, un reborde de líneas diagonales paralelas en el perfil. La espiga es una aguja alargada, de sección circular y con punta ahusada.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también, Phipps et al. (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

Par de *golque* cucharas de bronce, plata y níquel



Objeto ID: 10142

Equivalencias: aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga, y uno complementario: piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado

Material: Aleación de níquel (Ni), plata (Ag) y bronce (Sn+ Cu).

Dimensiones: Largo máx. 27, 1 cm; ancho máx. 5,1 cm.

Peso: 64 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

Objeto ID: 10242

Equivalencias: aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y uno complementario: piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Aleación de níquel (Ni), plata (Ag) y bronce (Sn+ Cu).

Dimensiones: Largo máx. 27 cm; ancho máx. 5,1 cm.

Peso: 58 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

Ambas piezas son morfológicamente e iconográficamente muy parecidas. La cabezas contiene dos grabados principales: el primero se encuentra localizado en la parte inferior, es la forma de una flor de la especie nativa *Ranunculus uniflorus* sp., conocida en la puna altiplánica como *tuputopito* o cuchara de sapito. Sobre este motivo se eleva la figura de un picaflor o *qenti* (*qu*) (*Trochilidae* sp.), especie nativa de América, que es parte importante de la mitología e iconografía en los Andes desde tiempos pre-inkas. Esta ave, también conocida como “ave resucitada” (Castro, 2004:413), debido a que muere (duerme) en octubre y resucita en abril, está asociada al enamoramiento y a los ciclos de fertilidad agrícola y humana (Castro, 2004).

La sección de unión entre la cabeza y la espiga de ambas piezas presenta una piedra de chafalonía engastada y a los extremos volutas a manera de lazos. La espiga es de sección circular y terminación ahusada.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también. Phipps et al. (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 38

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10143

Equivalencias: Aym. *pithu*; *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Material: Aleación de plata (Ag).

Técnica: Fundido y grabado.

Dimensiones: Largo máx. 24,2 cm; ancho máx. 5 cm.

Peso: 35 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 - 1825 d.C.)

La cabeza/cuerpo de esta pieza es lisa, sin ningún motivo grabado o repujado, tampoco, presenta el clásico reborde de líneas diagonales paralelas en el perfil. La sección media es plana y larga, con líneas onduladas a manera de follaje (flores y tallos). En ambos costados se adjuntó formas de “S”, aunque no tiene engarzada ninguna piedra. La característica más destacable es su forma, al contrario de las demás *qolque* cucharas de la colección, esta es la única pieza cuya cabeza posee una profunda concavidad, esto indica que fue producto del reciclaje de una cuchara de cocina.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al. (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 39

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10144

Equivalencias: Aym. *picchi*; *qolque* cuchara; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 17,8 cm; ancho máx. 3,6 cm.

Peso: 19 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza de esta pieza tiene profusos grabados de motivos florales. La figura central es la flor *tuputopito* o cuchara de sapito, enmarcada en follaje espeso (motivos de tallos y hojas entrelazadas). En el perfil de la cabeza tiene un reborde de círculos calados, similares al encaje o puntilla utilizada en la confección del vestuario de estilo europeo. La sección media –unión de la cabeza con la espiga– es plana y presenta líneas onduladas delicadamente grabadas a manera de follaje. De manera complementaria, esta sección lleva a ambos lados motivos en “S”, a manera de lazos. Finalmente, la espiga es una aguja alargada, de sección circular y con la punta aguda.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); y Phipps et al., (2004) también describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 40

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10145

Equivalencias: Aym. *picchi*, *qolque* cuchara; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Aleación de plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 20,2 cm.; ancho máx. 3.5 cm.

Peso: 24 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Colonial (Aprox. 1532 - 1825 d.C.)

La cabeza de este *picchi* tiene en su interior motivos grabados de figuras florales y volutas simples y dobles. La sección media –unión de la cabeza con la espiga– es plana, sin grabados, el orfebre adjuntó a ambos lados, figuras en “S” a manera de lazos.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también, Phipps et al., (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 41

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10148

Equivalencias: Aym. *picchi*, *qolque* cuchara; qu. *tipqui*; ing. *pin*, alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Procedencia: Desconocida.

Material: Aleación de plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 17,3 cm.; ancho máx. 3 cm.

Peso: 14 gr.

Filiación cultural: Desconocida.

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza de este *picchi* contiene motivos grabados de volutas simples y dobles, y figuras florales genéricas que podrían ser las formas de la vara del lirio, muy común en la iconografía eclesiástica y ampliamente apropiada por los grupos indígenas durante la Colonia. La sección media –unión de la cabeza con la espiga– es plana y presenta líneas onduladas grabadas a manera de follaje, además se adjuntó motivos en “S” a modo de lazos.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también, Phipps et al., (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 42

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10149

Equivalencias: Aym. *picchi*, *qolque* cuchara; qu. *ttipqui*; ing. *pin*, alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y uno complementario: piedras de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 14,6 cm; ancho máx. 2,4 cm.

Peso: 12 gr.

Procedencia: Desconocido

Filiación cultural: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza de este *picchi* contiene figuras repujadas de volutas simples y dobles, con un reborde de líneas punteadas que conforman motivos que asemejan tallos y hojas. La sección media –unión de la cabeza con la espiga– es plana y, también, presenta figuras fitomorfas (follaje) finamente grabadas. De manera complementaria, a esta sección se añadieron a ambos lados volutas con cuentas de vidrio de color rojo (piedras de chafalonía); la espiga es una aguja alargada, de sección circular y con la punta aguda.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también, Phipps et al., (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 43

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10164

Equivalencias: Aym. *pithu*, *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un componente complementario: piedras de chafalonía

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 16,3 cm; ancho máx. 2,6 cm.

Peso: 250 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Procedencia: Desconocida

Período: Histórico Colonial (Aprox. 1532 – 1825 d.C.)

La cabeza de esta pieza presenta líneas onduladas grabadas que conforman motivos fitomorfos (posiblemente follaje), ubicadas en la sección inferior. La sección media –unión entre la cabeza y la espiga– es un segmento plano y alargado, donde continúan las líneas onduladas. En ambos lados están presentes volutas treboladas que a diferencia de piezas morfológicamente similares, como la 10149, no presenta piedras de chafalonía. La sección superior de la espiga presenta un fino tornado único en la colección.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); también Phipps et al., (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 44

Qolque cuchara de plata



Objeto ID: 10243

Equivalencias: Aym. *pithu*, *qolque* cuchara; qu. *tupu*; ing. *pin*, alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional y ovalada.

Procedencia: Desconocido

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un componente complementario: piedras de chafalonía.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 24,9 cm; ancho máx. 4,6 cm.

Peso: 45 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Colonial Tardío (Aprox. 1700 – 1825 d.C.)

La cabeza de la pieza es lisa y sin ningún motivo grabado o repujado, el perfil de la cabeza presenta un reborde de pequeñas líneas paralelas. La sección media –la unión de la cabeza y la espiga– es plana y larga con volutas a los lados. En su interior se grabaron líneas onduladas, dispuestas a manera de follaje. La espiga es aguzada y de sección circular, pero no se distingue la acanaladura característica del proceso de elaboración por la técnica de martillado y recocido.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, Argentina (Taullard, 1941); Phipps et al., (2004) describe piezas semejantes en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York.

CATÁLOGO 45

Alfiler de bronce



Objeto ID: 9388

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido y grabado.

Material: Bronce (Sn+ Cu)

Dimensiones: Largo máx. 7,7 cm; ancho máx. 1,4 cm.

Peso: 3 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Colonial Tardío (Aprox. 1700 – 1825 d.C.)

Al igual que las piezas anteriores, este *picchi* tiene la forma semicircular con la parte superior recta; sin embargo, no presenta ningún orificio en la sección del nacimiento de la espiga, que es de sección circular y con la aguja de punta aguzada.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 46

Par de topos de plata Uru Chipayas



Objeto ID: 9987

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado en frío.

Material: Aleación con plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 8,9 cm.; ancho máx. 2,3 cm

Peso: 8 gr.

Procedencia: Santa Ana de Chipaya, Prov. Atahuallpa, Oruro.

Filiación cultural: Uru Chipaya

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

Objeto ID: 9988

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado en frío.

Material: Aleación con níquel (Ni), plata (Ag) y bronce (Cu + Sn)

Dimensiones: Largo máx. 7,4 cm.; ancho máx. 2,2 cm.

Peso: 6 gr.

Procedencia: Santa Ana de Chipaya, Prov. Atahuallpa, Oruro.

Filiación cultural: Uru Chipaya

Período: Aprox. 1400 - 1532 d.C.

La cabeza de ambas piezas es de forma redondeada con una perforación central circular y la espiga es alargada, de sección ovalada aplanada y con la punta ligeramente ahusada.

Remisiones y relaciones: Posnasky (1947:130) registró topos similares e indicó que “aún los utilizan los chipayas para adornar su cabellera”. Guamán Poma identificó el uso de alfileres en la *ñañaca* de la Tercera Señora Kolla Capac Ometallama, señora de los grupos *collas* del Lago Titicaca.



Cinzel y buril

Período Republicano (1825-1900 d.C.)

Las primeras piezas de esta sección tienen una forma considerada como transicional, puesto que mantienen la cabeza ojival de la *golque* cuchara, pero con figuras totalmente distintas. Con el transcurso del tiempo las formas circulares ganan espacio y se popularizan las técnicas de repujado y cincelado en la fabricación de las piezas. La primera se caracteriza por realizar figuras martillándolas por el reverso, para conseguir el relieve en el plano anverso, los detalles se delineaban a través del cincelado. La combinación de estas técnicas es conocida como toréutica, aunque la definición implica un conjunto mayor de técnicas orfebres, introducidas por los árabes en los siglos XII y XIII, estas resurgieron con mucho impulso en el XIV en Córdoba y Salamanca, posteriormente, fue imitada por los orfebres de América del Sur y de México.

CATÁLOGO 47

Topo de plata



Objeto ID: 10285

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos componentes complementarios: vasija miniatura y cadena.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 5,1 cm.; ancho máx. 24,9 cm.

Peso: 34 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Transición de la Colonia a la República (Aprox. 1700 – 1870 d.C.)

Esta pieza tiene la forma ojival transicional, presenta motivos trabajados en falsa filigrana. La figura principal es un ave con las alas extendidas –posiblemente un picaflor (*Trochilidae* sp.)– que se encuentra encima de una flor enmarcada en un círculo escoltado por un par de ramas con hojas y flores menores. Ambos motivos están cercados por líneas y círculos continuos que imitan la filigrana; pero son producto de un intenso proceso de repujado y cincelado. Encima de la cabeza se observa una vasija globular con tres patas y una cadena engastada, esta pequeña figura es común en los topos del siglo XIX y se la relaciona frecuentemente con los roles tradicionales de género de la época: la preparación y cocción de alimentos.

Por su parte, la espiga es ahusada, de sección circular y se encuentra fundida a la cabeza por detrás del cuerpo, esto implica que fue elaborada como una pieza separada del cuerpo.

Remisiones y relaciones: Existe una pieza similar en el Museo de Arte de Lima, Perú; también están presentes piezas semejantes en la Colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Argentina.

CATÁLOGO 48

Topo de plata



Objeto ID: 10138

Equivalencias: aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un componente complementario: vasija con león rampante.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 22 cm; ancho máx. 4,5 cm.

Peso: 32 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Procedencia: Desconocida

Período: Transición de la Colonia a la República (Aprox. 1700 – 1870 d.C.)

Esta pieza tiene la forma ojival transicional y, al igual que la anterior, presenta motivos trabajados a través del repujado y cincelado. El motivo principal es un ave con las alas extendidas –posiblemente un picaflor (*Trochilidae* sp.)– está ubicado sobre una figura circular. Encima de la cabeza de la pieza se observa una vasija globular (cántaro de almacenaje) con un león rampante en la tapa.

La espiga de esta pieza es ahusada y de sección circular y se encuentra unida a la cabeza por dos puntos de fundición, localizados detrás del cuerpo, lo que implica que fue elaborada como una pieza separada del cuerpo.

Relaciones y remisiones: Esta figura es muy común durante la Colonia Temprana y Tardía y está relacionada al espíritu guerrero y a los conceptos de dominio, poder y soberanía española. Paralelamente, Felipe Guamán Poma de Ayala (1988 [1613]) en el folio 168 representó al encomendero español como un león rampante a punto de atacar a un indio, haciendo clara referencia a las injusticias cometidas contra la población indígena.

CATÁLOGO 49

Topo de plata



Objeto ID: 10012

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional y ojival con motivos florales cincelados.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos componentes complementarios: monedas y cadenas.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 37,5 cm; ancho máx. 11,3 cm.

Peso: 98 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Transición de la Colonia a la República (Aprox. 1700 – 1870 d.C.)

Esta pieza tiene la terminación ojival y, al igual que las anteriores, presenta motivos trabajados con la técnica de repujado. El motivo principal es un ave con las alas extendidas –posiblemente un picaflor (*Trochilidae* sp.)– y se ubica encima de un conjunto de flores nativas de la especie *tuputopitos* (*Ranunculus uniflorus* sp.). Ambos motivos (fitomorfo y zoomorfo) están enmarcados por líneas zigzagueantes y círculos continuos a manera de filigrana. Sobre la cabeza de la pieza se observa la imagen repujada de un ave de perfil.

Una de las características más importantes de este topo son las monedas colgantes engastadas con delicadas cadenas. La más antigua es una moneda de Carlos IV: 4 reales acuñada entre 1772 y 1825, caracterizada por el sello del busto del monarca español. Están, también, presentes el ½ Real y el -½ sueldo de la Ceca de La Paz, acuñadas entre 1853-1859, en el período del presidente Isidoro Belzu; dos monedas de 10 centavos de la Ceca de Potosí, acuñados entre 1870 y 1871; y una moneda de 5 centavos de la Ceca de Potosí de 1873.

Relaciones y remisiones: La utilización de colgantes en los topos no es exclusiva de la época Colonial Tardía; Bertonio (1984 [1879] I: 126) registró en su diccionario el vocablo *piñathtasitha* que significa “colgarle dijes al cuello o en los topos” y existe un ejemplar de *tupu* inka con unas dijes colgantes zoomorfos, en la colección Fritz Buck del Museo de Metales Preciosos de la ciudad de La Paz, Bolivia. Complementariamente, varias piezas con colgantes de monedas están presentes en el Museo de Arte de Lima, Perú y en la Colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Argentina.



De indígenas a criollas

Siglo XIX y XX

Los topos repujados y cincelados del siglo XIX reflejan el gusto por la ornamentación y el detalle minucioso, ese especial *horror vacui* que concede igual valor estético a los espacios ocupados como a los vacíos, muy característico de la estética barroca indígena.

CATÁLOGO 50

Topo de plata



Objeto ID: 10011

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular con motivos florales cincelados.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos elementos complementarios: monedas y cadenas.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 29,5 cm.; ancho máx. 8,5 cm.

Peso: 55 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Transición de la Colonia a la República (Aprox. 1700 – 1870 d.C.)

Esta pieza tiene la terminación ojival, al igual que las anteriores, presenta motivos trabajados con la técnica de repujado y cincelado. Con una piedra de chafalonía como motivo central, alrededor de ella se incluyó un conjunto de figuras a modo de pétalos. Encima de la cabeza se observa el sistema de sujeción (espiga) con forma de motivo floral, está adherido a la parte trasera con dos puntos de fundido.

Una de las características más importantes de este topo son las monedas colgantes, engastadas con piedras de vidrio (piedras de chafalonía). La moneda más antigua es un tostón, 4 sueldos de la Ceca de Potosí, acuñada entre 1852 y 1859; también se incluyó una moneda de 5 centavos de la Ceca de Potosí y otra de 20 centavos acuñadas entre 1872 y 1909.

Relaciones y remisiones: La utilización de monedas como dijes en los topos está relacionada a las distintas concepciones de fertilidad en el mundo andino, por ejemplo: Harris señala que entre los Laymi de Potosí se considera que el dinero se reproduce, es decir, retorna en forma de ganancia en el proceso circulatorio “aunque su fertilidad no se realiza a través del proceso de plantío y maduración, sino del intercambio” (Harris, 1983:257).

Varias piezas con colgantes de monedas están presentes en el Museo de Arte de Lima, Perú y en la Colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Argentina. En Bolivia, las autoras Cattán y del Solar (2002) registraron piezas muy similares en colecciones privadas de La Paz.

CATÁLOGO 51

Topo de plata



Objeto ID: 10188

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos elementos complementarios: semillas de *Ormosia coccinea* (*huayruru* o *wayruru*) y piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 37 cm; ancho máx. 11 cm.

Peso: 120 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Procedencia: Desconocida

Período: Republicano siglo XVIII – XIX.

Pieza de estructura simétrica, la cabeza está adherida a la espiga con puntos de soldadura. La cabeza es de forma circular con un motivo central de roseta, enmarcado por figuras geométricas (círculos) y figuras fitomorfas (hojas y flores), producidas por repuje y cincelado. El núcleo de la roseta es una piedra de chafalonía de color celeste engarzada. Sobre la cabeza está presente un canastillo elaborado con las técnicas de laminado y fundido, en su interior y a los lados están engastadas semillas de *Ormosia coccinea* (*huayruru* o *wayruru*), conocidas localmente como “amuletos de buena suerte”.

Dos rosetas menores están adheridas a la pieza principal con cadenas; cada roseta tiene incrustada una piedra de chafalonía de color verde. La espiga de la pieza, presenta una sección circular y el extremo aguzado, está fundida al cuerpo por dos puntos de remache.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo de Arte de Lima, Perú.

CATÁLOGO 52

Topo de cobre



Objeto ID: 9699

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *ttipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Aleación de Cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 6,5 cm.; ancho máx. 3 cm.

Peso: 7 gr.

Procedencia Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano siglo XVIII – XIX.

Esta pieza tiene la cabeza de forma circular con arcos alrededor y perforaciones realizadas a través del cincelado y repujado. La figura central es una concha, figura muy común durante la época colonial, debido a su relación con los peregrinos y con el sacramento católico del bautismo (Phipps et al., 2004). La espiga es una sección rectangular con la punta ligeramente ahusada.

Relaciones y remisiones: Phipps et al. (2004) registró piezas similares en la muestra “*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*” del Museo Metropolitano de Arte de New York, también hay piezas semejantes en el Museo de Arte de Lima, Perú.

CATÁLOGO 53

Par de topos de plata



Objeto ID: 10195

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos componentes complementarios: semillas de *Ormosia coccinea* (*huayruru* o *wayruru*) y piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 29 cm.; ancho máx. 8,1 cm.

Peso: 46 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano siglo XVIII – XIX.

Objeto ID: 10194

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos componentes complementarios: semillas de *Ormosia coccinea* (*huayruru* o *wayruru*) y piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 28,5 cm.; ancho máx. 8,1 cm.

Peso: 44 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano siglo XVIII - XIX

Ambas piezas presentan la cabeza de forma circular, con profusa presencia interna de hojas y flores enmarcadas en círculos concéntricos, elaborados por repuje y cincelado. En el centro, como parte del motivo principal, tienen un engarce con una piedra de chafalonía de color azul (10195) y de color amarillo ámbar (10196). Sobre las cabezas de las piezas sobresale una figura de concha, rematada en una espiga que sostiene una semilla de *Ormosia coccinea* (*huayruru* o *wayruru*). El alfiler o sistema de sujeción es una aguja alargada de sección circular y punta ahusada, está adherido a la cabeza con puntos de soldadura.

Relaciones y remisiones: Las autoras Cattán y del Solar (2002) registraron piezas muy similares en colecciones privadas de La Paz.

CATÁLOGO 54

Topo de cobre



Objeto ID: 10009

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular con motivos florales cincelados.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: vasija en miniatura.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Aleación de plata (Ag) y cobre (Cu)

Dimensiones: Largo máx. 24 cm.; ancho máx. 7,4 cm.

Peso: 35 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano siglo XVIII – XIX.

La forma de la cabeza de esta pieza es circular con abundante presencia interna de hojas y flores, enmarcadas en círculos concéntricos, finamente cincelados y repujados. En el centro, como parte del motivo principal, se observa una flor de ocho pétalos, probablemente tenía engastada una piedra de chafalonía. La parte superior de la pieza presenta un motivo floral a manera de corona, muy común en los topes del siglo XIX. Sobre la cabeza de la pieza sobresale un recipiente en miniatura que fue laminado y engastado a la espiga. Junto con las ollas y las tinajas, los vasos constituyen la trilogía de recipientes relacionados a los roles tradicionales de las mujeres: cocción, almacenaje y servido de alimentos y bebidas.

El alfiler o sistema de sujeción, es una aguja alargada de sección circular y de punta ahusada, fue adherido a la cabeza a través de dos puntos de remache.

Relaciones y remisiones: Cattán y del Solar (2002) registraron piezas muy similares en colecciones privadas de La Paz.

CATÁLOGO 55

Topo de plata



Objeto ID: 10013

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular con motivos florales cincelados.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y dos elementos complementarios: vasija en miniatura y piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 25,5 cm.; ancho máx. 8 cm.

Peso: 98 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano siglo XVIII – XIX.

Esta pieza presenta la cabeza de forma circular con profusa presencia interna de hojas y flores, enmarcadas en círculos concéntricos finamente cincelados y repujados. Engastada en el centro, como parte del motivo principal, tiene una piedra de chafalonía de color azul. Sobre la cabeza de la pieza sobresale la figura de un recipiente pequeño (vaso) que fue laminado y fundido a la espiga. El alfiler o sistema de sujeción, es una aguja alargada de sección circular y con la punta ahusada, fue adherido a la cabeza a través de puntos de remache.

Relaciones y remisiones: Piezas similares están presentes en el Museo de Arte de Lima, Perú.

CATÁLOGO 56

Topo de plata



Objeto ID: 10054

Equivalencias: Aym. *picchi*; *qolque* cuchara; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular con motivos florales cincelados.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: una flor.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 34,4 cm.; ancho máx. 11,7 cm.

Peso: 648 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano (Aprox. 1825-1900 d.C.)

Esta es una de las piezas más simples de este grupo, la cabeza de esta pieza es circular, presenta círculos concéntricos y líneas finamente cincelados y repujados como figuras complementarias. En el centro, como parte del motivo principal, se encuentra un círculo liso sin la presencia característica del motivo floral y/o la piedra de chafalonía. Encima la cabeza de la pieza sobresale la figura de una flor, laminada y engastada a la espiga. El alfiler o sistema de sujeción, es una aguja alargada de sección circular y con la punta ahusada, está adherido a la cabeza a través de puntos de remache.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 57

Topo de plata



Objeto ID: 10057

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: flor laminada.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Procedencia: Desconocida

Material: Aleación de plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 16 cm.; ancho máx. 5,5 cm.

Peso: 13 gr.

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano (Aprox. 1825-1900 d.C.)

La cabeza de esta pieza es circular, en ella se pueden observar los clásicos motivos de círculos y líneas continuas, producidos por la técnica de repujado y cincelado. La figura central de la pieza es un círculo llano, escoltado por motivos florales entrelazados siguiendo la estética barroca mestiza.

El alfiler es una aguja alargada de sección circular de punta ahusada, adherido a la cabeza a través de puntos de remache. La parte superior de la espiga sobresale de la cabeza, termina en una flor similar a la *khantuta* (qu. *qantu*) (*Cantua buxifolia*) y es parte de la misma estructura de espiga.

Relaciones y remisiones: Las autoras Cattán y del Solar (2002) registraron piezas muy similares en colecciones privadas de La Paz.

CATÁLOGO 58

Topo de plata



Objeto ID: 10036

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *Tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional y circular.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 21,5 cm; ancho máx. 6 cm.

Peso: 21 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano siglo XVII – XVIII.

La cabeza de esta pieza es redondeada, presenta círculos calados y repujados a manera de rosetón; en la sección media –unión entre la espiga y la cabeza– se observa un cordón rojo de fibra animal amarrado; la espiga está unida a la cabeza por un punto de remache. Esta es una de las piezas de la colección que evidencia el uso continuo de los topos. Esta pieza no presenta una espiga totalmente recta, la cabeza aún mantiene una gruesa pátina como consecuencia de los distintos contextos en los que participó.

Relaciones y remisiones: Las autoras Cattán y del Solar (2002) registraron piezas muy similares en colecciones privadas de La Paz, en el Museo de Arte de Lima, también, se pueden observar topos con las mismas características.

CATÁLOGO 59

Topo de bronce



Objeto ID: 9790

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos elementos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido, martillado, cincelado y repujado.

Material: Bronce (Sn+ Cu)

Dimensiones: Largo máx. 16 cm.; ancho máx. 3 cm.

Peso: 13 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano (Aprox. 1825-1900 d.C.)

La cabeza de forma irregular tiene motivos de líneas grabadas y círculos calados. La espiga nace con una sección rectangular, pero termina en una sección circular con la punta ligeramente aguzada, debido al proceso de martillado y recocido.

Relaciones y remisiones: Ninguna.



Festividad y ostentación

La fiesta y celebración en los Andes está estrechamente relacionada con la expresión de prestigio y poder. Actualmente, el “glamour” de la fiesta implica una estética de abundancia y multiplicación de bienes, estrechamente asociada a la cosmovisión andina, en consecuencia la presencia de la chola y sus joyas es imprescindible y necesaria.

La festividad del Señor Jesús del Gran Poder, conocida como la Fiesta Mayor de los Andes, constituye una verdadera manifestación de creencias, costumbres y ritualidades; está atravesada de elementos sincréticos, tradiciones, relaciones sociales, movimiento económico, construcciones simbólicas de prestigio, distinción y diferenciación. Esta fiesta, originada en la zona paceña de Ch’ijini, es un espacio para el despliegue de la ostentación y el prestigio, desde aquí se expanden y envuelven a diferentes clases sociales, pero mantienen las bases en la burguesía de la mujer chola que se posiciona con danzas, música, recepciones, vestimenta y nuevas estéticas.

CATÁLOGO 60

Tresillo de plata



Objeto ID: S/C 01

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y circular con figuras caladas.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga en los tres topos; y tres elementos complementarios: piedras de chafalonía, cadenas y prendedor de unión.

Técnica: Fundido, martillado, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Bronce (Sn+ Cu)

Material: Plata 925

Dimensiones: Largo máx. 24,2 cm.; ancho máx. 7, 6 cm.
Largo máx. 23,7 cm.; ancho máx. 7, 5 cm.
Largo máx. 23,1 cm.; ancho máx. 8,5 cm.
Largo máx. 4,8 cm.; ancho máx. 3,8 cm.

Peso: 35,4 gr.
25,9 gr.
38,3 gr.
13,5 gr (sol).

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

El tresillo está compuesto por tres topos unidos por cadenas, acoplados con un prendedor en forma de sol. La técnica utilizada es el repujado y cincelado. El motivo central es una piedra de chafalonía (ojo de tigre) de color rojo, alrededor están grabados motivos florales simples y líneas contiguas en zigzag. El topo central, además, tiene engarzadas piedras de color rojo a los costados que lo distinguen de las otras piezas. El prendedor de unión es un sol antropomorfizado.

Relaciones y remisiones: Hosmann (1945: lámina 48) registró el uso de estas piezas entre las mujeres solteras yura de Potosí, durante los años cincuenta. También, Mesa (1992) hace referencia a este tipo de objetos; finalmente, Gundermann y Gonzales (1989) identificaron su presencia entre los grupos aymaras del norte de Chile.

CATÁLOGO 61

Topo pluma de plata



Objeto ID: S/C 02

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: cadenas.

Técnica: Fundido, martillado, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata 925

Dimensiones: Largo máx. 20,7 cm.; ancho máx. 4,6 cm.

Peso: 26,5 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Esta pieza es conocida localmente como topo pluma; está elaborada a través del calado, repujado y cincelado. La figura superior del topo es un águila bicéfala, motivo muy común en la heráldica española y criolla, símbolo del escudo de Potosí. A los extremos se adhirieron dos pares de leones rampantes, apoyados sobre motivos florales.

Relaciones y remisiones: Una pieza similar se encuentra en la colección Alejo Gonzáles registrada por Taudillard (1941).

CATÁLOGO 62

Topo escudo o de tres puntas de plata



Objeto ID: S/C 03

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: cadenas.

Técnica: Fundido, martillado, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata 925

Dimensiones: Largo máx. 22 cm.; ancho máx. 8,1 cm.

Peso: 28,6 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Esta pieza tiene la forma del escudo español del siglo XIX, conocido como “piel de toro”. La figura principal es la figura de tres cucharas, debajo se incluyeron motivos florales. En los extremos se observa dos aves –posiblemente cóndores– en actitud de elevar el vuelo. La espiga es larga, de sección circular y se encuentra adherida al cuerpo por medio de puntos de remache.

Relaciones y remisiones: Cattan y del Solar (2002) registraron piezas muy similares en colecciones privadas de La Paz.

Par de topos cuchara de alpaca



Objeto ID: S/C 04

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un componente complementario: moneda de níquel.

Técnica: Fundido, martillado, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Alpaca

Dimensiones: Largo máx. 29,3 cm.; ancho máx. 7 cm

Peso: 42,4 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Objeto ID: S/C 05

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y cóncava.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un componente complementario: moneda de níquel.

Técnica: Fundido, martillado, cincelado y repujado con aplicaciones.

Material: Alpaca

Dimensiones: Largo máx. 30,5 cm.; ancho máx. 6,9 cm.

Peso: 55.1 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Las cabezas de ambas piezas están grabadas con figuras de hojas y ramas de líneas simples. La sección media presenta círculos y líneas curvas, el reborde de la pieza incluye círculos repujados. En ambas piezas se adjuntaron monedas de níquel de 1937 a manera de colgantes. La espiga es de sección circular y terminación finamente ahusada, las dos espigas fueron unidas a la pieza con puntos de fundición.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 64

Topo sol de plata



Objeto ID: S/C 06

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado, repujado y cincelado.

Forma del cuerpo: Tridimensional y ovalado.

Procedencia: La Paz

Material: Plata 925

Dimensiones: Largo máx. 9 cm; ancho máx. 4,7 cm.

Peso: 9,3 gr.

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Este topo fue realizado a través del recorte de lámina, repujado y cincelado. El motivo central es un sol antropomorfo, muy común en la década de los años noventa entre los grupos folklóricos. La espiga es de sección circular, con punta ahusada, también cuenta con un seguro engastado a una cadena.

Relaciones y remisiones: Topos con iconografía similar están presentes en la colección del Museo de Osma, Perú y en el Museo de Arte de Lima, Perú.

CATÁLOGO 65

Topo cucharilla de plata



Objeto ID: S/C 07

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: cadena de sujeción.

Técnica: Laminado, repujado y cincelado.

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y cóncavo.

Procedencia: La Paz

Material: Plata 925

Dimensiones: Largo máx. 9,3 cm.; ancho máx. 3 cm.

Peso: 8,7 gr.

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

La cabeza tiene la forma de cuchara y en su interior están grabados motivos florales similares a los lirios (*Lilium* sp.). La espiga, está fundida detrás de la cabeza, es de sección circular y ahusada, paralelamente presenta un seguro engastado a una delgada cadena.

Relaciones y remisiones: Esta pieza es una adaptación moderna de las *golque* cucharas utilizadas en el período Histórico Colonial (1532-1825 d.C.)

CATÁLOGO 66

Topo estilo barroco de plata



Objeto ID: S/C 08

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Laminado, repujado y cincelado.

Procedencia: La Paz

Material: Plata 925

Dimensiones: Largo máx. 8,8 cm; ancho máx. 3,2 cm.

Peso: 5,2 gr.

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

La cabeza tiene la forma ovalada, en su interior están repujados y cincelados círculos que conforman motivos florales propios de la estética barroca mestiza. En el centro de la pieza se observa una piedra blanca, una imitación de perla.

La espiga, está fundida detrás de la cabeza, es de sección circular y ahusada, además tiene un seguro engastado a una delgada cadena.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 67

Ramillete o mariposa de sombrero



Objeto ID: S/C 09

Equivalencias: aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos elementos estructurales: cabeza y ganchos de sujeción.

Técnica: Filigrana

Procedencia: La Paz

Material: Plata 925.

Dimensiones: Largo máx. 4,8 cm.; ancho máx. 4,9 cm.

Peso: 20,2 gr.

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Esta pieza conocida como “ramillete” tiene la forma de una mariposa, el cuerpo está elaborado con la gema ametrino o bolivianita, las alas fueron realizadas con la técnica de la filigrana. Esta técnica consiste en fabricar motivos finísimos con hilos de un metal, generalmente, oro o plata por sus propiedades de ductilidad.

El ramillete al contrario del topo se utiliza para vestir el sombrero de chola tipo bombín de fieltro “borsalino” –importado por fábricas americanas, italianas, alemanas desde la década de los años 20–. El nombre de “ramillete” se debe a que tradicionalmente era una pieza similar a la rama/topo, utilizada en la manta. Una joya de ramillete clásica está compuesta, al igual que la rama, por: tallo, hojas, piedras preciosas, semipreciosas; además de varios complementos como cadenas que miden aproximadamente entre 15 a 20 centímetros y terminan sosteniendo a una serie de figuras.

Relaciones y remisiones: Ver en este catálogo las piezas 69 y 70.

Rama o ramada



Objeto ID: S/C 10

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Tridimensional y ramificada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y los ganchos de sujeción

Técnica: Recorte, grabado y calado.

Material: Hojalata

Dimensiones: Largo máx. 11,5 cm.; ancho máx. 7 cm.

Peso: 33,7 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Esta joya, conocida como ramada, hace referencia de manera general a un tallo o rama, de ella se desprende hojas que se hallan entre capullos, situados al costado. Sobre la misma rama o tallo se incluye una flor central o una piedra semipreciosa a manera de motivo principal.

Esta pieza tiene forma ramificada a manera de follaje y en el centro, el orfebre, fijó la figura del Rey Moreno, personaje común en la fiesta del Señor del Gran Poder. En las ramas se adjuntaron varias piedras de fantasía, engastadas a manera de frutos.

Relaciones y remisiones: Según Paredes Candia (1992), la ramada es un tipo de topo que se utiliza en contextos de fiesta y celebración. Este tipo de piezas es común entre las denominadas “*cholitas transformers*” “mujeres con o sin antepasados cercanos pertenecientes al ‘*cholaje*’” que deciden ponerse el lujoso atuendo de Chola pacaña en las fiestas y entradas folclóricas” (Sigl, 2012: 489)

CATÁLOGO 69
Ramillete



Objeto ID: S/C 11

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. pin; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y gancho de sujeción; y dos elementos complementarios: láminas en forma de aves y cadenas de unión.

Técnica: Recorte, grabado y calado.

Material: Hojalata

Dimensiones: Largo máx. 25 cm.; ancho máx. 5,6 cm.

Peso: 33,4 gr.

Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Esta pieza tiene forma ramificada a manera de follaje, en el centro se situó una piedra de fantasía de color transparente, en las ramas se adjuntaron varias piedras de fantasía engastadas a manera de frutos. Finalmente, se observa dos cadenas rematadas con láminas de hojalata dorada que terminan en figuras de aves.

Relaciones y remisiones: Ver en este catálogo las piezas 67 y 70.

CATÁLOGO 70
Ramillete



Objeto ID: S/C 12

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Tridimensional y romboidal con figuras circulares caladas.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y ganchos de sujeción; y cuatro elementos complementarios: cadenas de unión, perlas sintéticas engastadas, láminas con motivos florales y láminas rectangulares a manera de colgantes.

Técnica: Recorte, grabado y calado.

Material: Hojalata

Dimensiones: Largo máx. 16,8 cm.; ancho máx. 6,1 cm.

Peso: 14,9 gr.

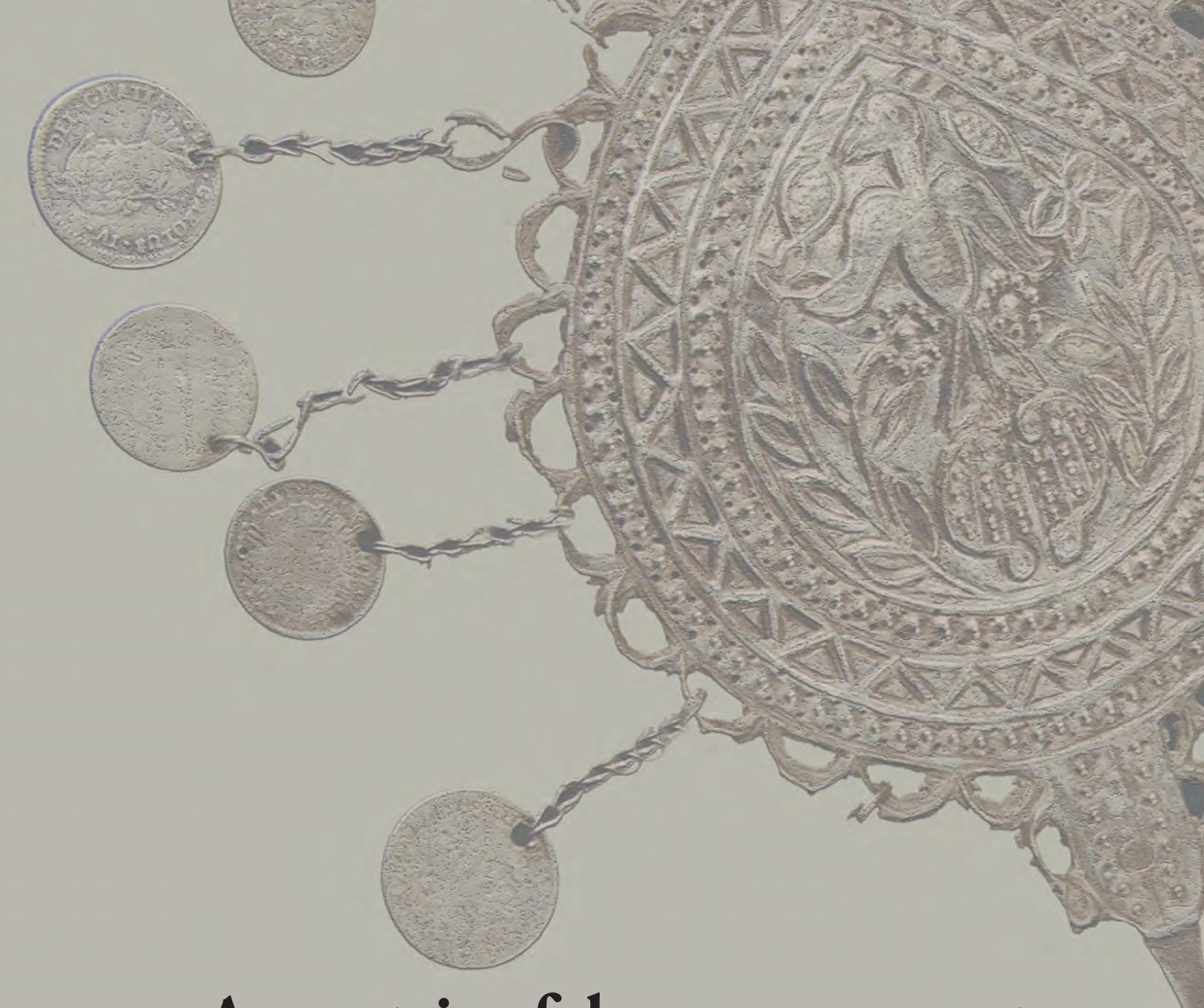
Procedencia: La Paz

Filiación cultural: Aymara urbano

Período: Contemporáneo (2015)

Esta joya está compuesta por un tallo, hojas de piedras de fantasía y una serie de detalles grabados que dan realismo a las hojas. Como motivo central se incluyó un sombrero de copa alta, común en los trajes de los *achachis* morenos. Sobre él, están presentes hojas grabadas y perlas sintéticas. Finalmente, se adhirió dos cadenas rematadas con láminas de hojalata dorada terminadas en figuras florales. El sistema de sujeción son dos ganchos aguzados, estos traspasan con facilidad la estructura de fieltro del sombrero.

Relaciones y remisiones: Ver en este catálogo las piezas 67 y 69.



Arcos triunfales y cargamentos

Los arcos festivos en el mundo andino tienen sus antecedentes en las entradas reales y las entradas de obispos realizados, durante la época Histórica-Colonial; han sido ampliamente descritos los arcos realizados para la entrada del arzobispo Fray Diego Morcillo Rubio de Auñó, en Potosí en 1718 (Ramos Sosa, 2001: 186) y para el arzobispo Borja en la ciudad de La Plata en 1636 (Latasa, 2012). Estas estructuras efímeras se integraron a los contextos de fiesta y celebración, como señala Gisbert (2001), fueron muy similares a las portadas barrocas de las iglesias donde se podían observar papayas, naranjas y hasta monos.

Del período colonial, también, sobrevive el cargamento o ingreso de mulas cargadas de vajillas de oro y plata, estos luego engalanaban los atrios de las iglesias. Según una memoria más antigua, tales cargamentos serían una reminiscencia de los peregrinajes de los indígenas a los templos del Sol y de la Luna en el Cusco, hasta donde llevaban frutas, vegetales y orfebrería.

En ambas estructuras armadas de manera exclusiva para las fiestas en los Andes, grandes topos de plata están presentes, no sólo rememorando la historia de conquista y cambio; sino integrando la fuerte presencia femenina indígena como elemento ineludible de la historia.

CATÁLOGO 71

Par de topos de plata para cargamento



Objeto ID: 10137

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga, y un elemento complementario: piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, martillado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 36 cm.; ancho máx. 9 cm.

Peso: 250 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Aymaras Urbano-mestizo.

Período: Republicano (siglos XIX-XX)

Objeto ID: 28209

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional y ovalada.

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga y un elemento complementario: piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, martillado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 36 cm.; ancho máx. 9 cm.

Peso: 250 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Aymaras Urbano-mestizo.

Período: Republicano (siglos XIX-XX)



Ambas piezas poseen la misma estructura con la cabeza de forma elipsoidal y la aguja alargada de sección semirectangular y punta aguda. El motivo principal está compuesto por un par de colibríes (*Trochilidae* sp.) contrapuestos, están ubicados sobre una piedra de chafalonía verde engastada. Debajo de este motivo, se observan profundas formas florales y de follaje, concordantes con la estética barroco mestiza. Los bordes de la pieza fueron delineados con círculos repujados y cincelados. La sección media presenta figuras ovales y circulares a manera de rosones distintos. Encima de la cabeza sobresale la espiga que remata la pieza con una piedra chafalonía rosada.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 72

Topo tres puntas de plata para cargamento



Objeto ID: 10135

Equivalencias: Aym. *picchi*; qu. *tipqui*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga; y un elemento complementario: piedra de chafalonía.

Técnica: Fundido, martillado y repujado con aplicaciones.

Material: Plata

Dimensiones: Largo máx. 42,8 cm.; ancho máx. 19 cm.

Peso: 260 gr.

Procedencia: Desconocido

Filiación cultural: Aymara Urbano - mestizo.

Período: Republicano (siglos XIX - XX)

Esta pieza tiene la cabeza con la forma del escudo español de la dinastía carlista, empleada a principios del siglo XIX. Esta forma se caracteriza por su semejanza a una piel de vacuno curtida y posee diferentes variantes en cuanto a sus curvas, más o menos pronunciadas. La figura central es una concha con una piedra de chafalonía de color ámbar, engarzada en el centro. La imagen de la concha fue muy común en época de la colonia, estaba directamente relacionada a los viajeros, peregrinos y a los bautizos católicos (Phipps et al., 2004). Debajo de esta figura se trabajaron motivos florales delineados de manera robusta y encima se hallan tres figuras ovaladas a manera de cucharas. A los extremos de la pieza se observan dos aves de perfil, fueron añadidas a la cabeza por medio de puntos de remache. La espiga es de sección rectangular y de punta ahusada.

Relaciones y remisiones: Ninguna.

CATÁLOGO 73

Par de topos de plata para cargamento



Objeto ID: 10136

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma del cuerpo: Bidimensional

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido, martillado y repujado.

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 47,5 cm.; ancho máx. 13,2 cm.

Peso: 280 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano (Aprox. 1825-1900 d.C.)

Objeto ID: 28213

Equivalencias: Aym. *pithu*; qu. *tupu*; ing. *pin*; alem. *Gewandnadel*.

Forma: Bidimensional

Componentes: Dos componentes estructurales: cabeza y espiga.

Técnica: Fundido, martillado y repujado.

Procedencia: Desconocida

Material: Plata (Ag)

Dimensiones: Largo máx. 47,6 cm.; ancho máx. 13,2 cm.

Peso: 280 gr.

Procedencia: Desconocida

Filiación cultural: Desconocida

Período: Republicano (Aprox. 1825-1900 d.C.)

Ambas piezas tienen la forma del escudo español conocido como “piel de toro” del siglo XIX. La figura principal es un águila bicéfala, común en la heráldica europea y presente en el escudo de armas de la Villa Imperial de Potosí. Esta imagen está estrechamente relacionada con el concepto de integración de las herencias de América y España. Encima del ave bicéfala se encuentra las formas de tres cucharas, haciendo referencia al topo tresillo. Alrededor de las cucharas se trabajaron flores de cinco y seis pétalos. La espiga es larga, de sección rectangular, se encuentra adherida al cuerpo por medio de puntos de remache.

Relaciones y remisiones: Existen algunos registros etnográficos de esta pieza realizados por Hosmann (1945: lámina 48), quien evidenció su uso entre las mujeres solteras yura de Potosí, durante los años cincuenta. También Mesa (1992) hace referencia a este tipo de objetos en la ciudad de La Paz. Finalmente, Gundermann y Gonzales (1989) registraron su presencia entre los grupos aymaras del norte de Chile.

Glosario

- Anaco (qu.)** Es el nombre dado a la vestimenta prehispánica femenina que consistía en una túnica interior larga que llega hasta los tobillos, sujeta en la cintura por una faja. Durante el imperio Inka, esta prenda distinguía a las mujeres por cargos y jerarquías, según la calidad de los tejidos y los elementos complementarios de valor simbólico propios de cada cargo y estatus.
- Bolivianita:** Es una gema de la variedad del cuarzo, llamada también ametrino, solo se encuentra en el yacimiento de la Mina Anahí, en la provincia de Germán Busch, cerca de las lagunas Mandioré y La Gaiba, municipio de Puerto Quijarro, en el departamento de Santa Cruz.
- Cera perdida.** Técnica para la fundición de objetos metálicos que se inicia cuando el artesano talla cuidadosamente una figura en cera, generalmente de abeja. Luego, el modelo se encierra en varias capas de arcilla, dejando un canal por donde se verterá el metal. Después de varios días de secado, el conjunto se coloca al fuego; la cera se funde y la arcilla se cuece. El resultado es un cuerpo cerámico hueco que, en negativo, contiene todos los detalles previamente plasmados en el modelo. Se introduce entonces el metal fundido. Luego de su solidificación, el artesano rompe el molde, encontrando la forma modelada en su interior.
- Chafalonía.** Piedras de fantasía.
- Chichera (qu.)** Término utilizado para identificar a las mujeres que se dedican a la producción, venta y distribución de *chicha*, bebida macerada de maíz.
- Cincelado.** Técnica de grabado que trabaja con cincel y martillo en planchas de metal, para convertirlas en alto o bajo relieve de una figura. Generalmente, se utiliza para reparar o perfeccionar otras técnicas como el repujado.
- Crisol.** Recipiente empleado para recoger el mineral fundido de los hornos, en períodos prehispánicos se fabricaba con cerámica refractaria, para que resistiera temperaturas de más de 1000 °C. Algunos tenían incisiones en sus bordes a modo de sumideros o una leve curvatura para poder manipularlos, con angarillas de madera. Otros modelos se caracterizaban por poseer una perforación circular en el fondo, para drenar el metal fundido sobre los moldes, controlando el vertido mediante un tapón o vástago que cierra el agujero.
- Filigrana.** Técnica orfebre que consiste en elaborar finos hilos de metal, generalmente oro o plata, para confeccionar piezas de joyería formando un dibujo semejante a un encaje. Los hilos son entrelazados o soldados entre sí para dar consistencia a la forma. Esta técnica fue ampliamente utilizada por los orfebres mexicanos durante la colonia.
- Illas. (aym. y qu.)** Dentro de la cosmovisión aymara este término se utiliza para referirse a uno o varios espíritus que cuidan y multiplican a los animales, las plantas y bienes domésticos (productos agrícolas, dinero, ropa, etc.)
- Lliclla (qu.)** Manta femenina de tamaños, estilos y colores diversos, que se coloca sobre los hombros y se sujeta, sobre el pecho, con un topo denominado *tiipqui* (qu) o *picchi* (ay).
- Phithus (aym.)** Topo prehispánico usado en pares para sujetar el *acsu* (saya) a la altura de los hombros. También se la empleaba con la cabeza hacia abajo y la espiga o alfiler hacia arriba.

- Qhatera (aym.).** Término que proviene del aymara *qhatu* que significa lugar de venta, intercambio y/o trueque, hace referencia a las mujeres indígenas que llegaron a fines de la colonia a las ciudades para vivir del comercio de productos agrícolas en ferias y mercados.
- Qolque cuchara (aym.).** Topo, generalmente de plata que tiene la forma del utensilio doméstico, usada principalmente para servir o comer un alimento. Deriva del término aymara *qolque* que significa plata.
- Ramada.** Joya que se caracteriza por tener formas de flores con hojas y ramas incluidas, que se prende en la manta de la chola a manera de topo. El nombre de esta joya, hace referencia, a un tallo, a una rama, de la cual se desprenden hojas que se hallan entre los capullos representados con piedras semipreciosas.
- Recocido.** Tratamiento térmico que consiste en calentar el metal hasta una determinada temperatura, para después dejar que se enfríe lentamente. Mediante la combinación de varios trabajos en frío y varios recocidos se pueden llegar a obtener formas específicas en los metales.
- Repujado.** El repujado es una técnica artesanal que consiste en trabajar las láminas de metal para obtener una figura en relieve. Los detalles finales del relieve se obtienen trabajando en el lado frontal de la pieza, perfilando (cincelandando) este con buriles más finos para obtener una mayor definición.
- Técnica de chapa.** Esta técnica consiste en prensar una capa de aleación de oro sobre la base metálica de una joya, generalmente hecha de un metal como la aleación de latón. Esta técnica es muy diferente del baño de oro, la joyería chapada en oro es varias veces más gruesa que las piezas con baño de oro.
- Tresillo.** Topo que consiste en tres *phitus* con piedras que hacen juego, unidos a través de una cadena. Su uso era muy común entre las mujeres durante las ceremonias de matrimonio en el altiplano sur de Bolivia.
- Zaramamas. (qu.)** Hace referencia a las “madres del maíz” propiciadoras de la fertilidad de las cosechas y encarnadas en las mazorcas más grandes o con formas poco comunes, eran producidas en cada cosecha. Habitualmente, para las épocas de siembra o cosecha estas mazorcas eran vestidas como mujeres, luciendo *anacos*, *llicllas* y topos de plata, participaban de los festejos y ceremonias propiciadoras de abundancia y fertilidad.

Lista de abreviaturas y símbolos

a. C.	Antes de Cristo
Ag	Plata
Alem.	Alemania
Ap.	Antes del presente
Aprox.	Aproximadamente
Aym.	Aymara
cm.	Centímetros
Cu	Cobre
d. C.	Después de Cristo
Gr.	Gramos
Ing.	Inglés
Máx.	Máximo
Qu.	Quechua
Sn	Estaño
Sn+Cu	Bronce, aleación de cobre y estaño.

Instituciones mencionadas en el texto

Museo de Arte de Lima
Museo de Arte Hispanoamericano
Isaac Fernández Blanco, Argentina.
Museo de Arte Precolombino de Santiago, Chile.
Museo de Machu Picchu, Perú.
Museo Metropolitano de Arte de New York.
Ethnologisches Museum, Staatliche Museenzu Berlin.
World Museum of Man and Prehistory.

Bibliografía

- ARNOLD, D. 1992. La casa de adobes y piedras del Inka: género, memoria y cosmos en Qaqachaka. Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los andes meridionales. Arnold, D., Jiménez, D. y Yapita, JD (Eds.) Hisbol- ILCA, pág. 32-108. La Paz.
- _____ 2012 El textil y la documentación del tributo en los Andes. Los significados del tejido en contextos tributarios. Fondo Editorial de la Asamblea de Rectores. Lima, Peru.
- ARRIAGA, P. J. D. 1921 [1621] Extirpación de la idolatría del Perú. Por Geronymo de Contreras impresor de libros, Lima, (facsimile with corrected pagination, Buenos Aires, 1910).
- ALCONINI, S. 2010. Yampara Households and Communal Evolution in the Southeastern Inka Peripheries. Distant Provinces in the Inka Empire: Toward a Deeper Understanding of Inka Imperialism, 75-107 S. Alconini y M. Mallpass (Eds.). University of Iowa Press, Iowa City.
- _____ 2003. Mujeres de élite en los albores del Imperio Inka: Guerra y legitimación política. *Textos Antropológicos* 14(2) 149-158.
- AMANO, Y. 1994. La pintura facial en la cultura Chancay. *Boletín de la Fundación Museo Amano* 4:5.
- BARRAGÁN, R. 1992. Entre polleras, lliqllas y ñañaças. Los mestizos y la emergencia de la Tercera República. *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*, 85-117.
- _____ 1997 La patria potestad: Relaciones de género y divorcios en la ciudad de La Paz en el S. XIX. *Escarmenar Revista Boliviana de estudios Culturales* 2:31-40.
- BRIDIKHINA, E. F. 2000. La mujer en la historia de Bolivia imágenes y realidades de la colonia (antología). Grupo editorial Antropos, La Paz.
- BEUALE, C. 2002. Late Intermediate Period Political Economy and Household Organization at Jachakala, Bolivia. Tesis Doctoral, University of Pittsburgh.
- BERTONIO, L. 1984 [1879]. Vocabulario de la lengua aymara (Vol. 1). BG Teubner.
- BOLÍVAR, W. (2012). Interpretación de una ofrenda de oro hallada en Sillustani. *Boletín de Arqueología PUCP* (7): 419-427.
- CASTRO, V. (2004). El picaflor de la gente (Sotar Condi). *Ornitología Neotropical* 15: 409-417.
- CATTAN NASLAUSKY, S. & del Solar, R. (2002). Oro y plata de Bolivia. Editorial Pisces, La Paz.
- CHÁVEZ, S. J. (1985). Ofrendas funerarias dentro de los límites meridionales del territorio Huari en el Departamento del Cuzco. *Diálogo Andino*, 4, 179-202.
- COBO, B. [1610] (1954). Historia del Nuevo Mundo. Biblioteca de autores españoles. Tomo XCII Ediciones Atlas Madrid.
- CIEZA DE LEÓN, P. [1553] (1984). Historia del Nuevo Mundo. Serie historia y crónica. Biblioteca Peruana PEISA, Lima.
- CUMMINS, T. B. (2002). Toasts with the Inca: Andean abstraction and colonial images on Quero vessels. University of Michigan Press.
- COOK, A. G. 2009. Visllani Visllacuni: Patrones de Consumo a Comienzos del Horizonte Medio. *Revista Chilena de Antropología*, (20).

- D'ORBIGNY, A. (1845) Descripción geográfica, histórica y estadística de Bolivia. Tomo I. Imprenta de Lacrampe y Comp. París. Traducido del francés al castellano por Ricardo Bustamante.
- DE LA FUENTE, M. C. 1992. Artesanía Peruana. Orígenes y evolución. Edición Allpa. Arequipa.
- DREYER, A. 1994. Sobre metalurgia prehispánica. Pumapunku 7: 65-80.
- FERNÁNDEZ, E., & AGUILAR, E. 2009. Factores motivacionales en la conducta de bailar en la fiesta del Gran Poder. *Ajayu Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología UCBSP*, 7(2), 241-276.
- GARCÍA FUENTES, J. M. (1965). Notas sobre orfebrería hispanomusulmana. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe- Islam. Vol. 14:97-108.*
- GERO, J. M. 2001. Field knots and ceramic beads: Interpreting gender in the Peruvian Early Intermediate Period. *Gender in pre-hispanic America*, editado por C. F. Klein y J. Quilter, pp. 15-55. *Dumbarton Oaks*, Washington DC.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. 2007 [1608]. Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quichua, o del Inca. Digitalizado por Runasimipi Qespisqa Software (<http://www.runasimipi.org>) para publicación en el internet.
- GOSE, P. 1997. El estado incaico como una "mujer escogida" (aqlla): Consumo, tributo en el trabajo y la regulación del matrimonio en el Incanato. Más allá del silencio. *Las fronteras de género en los Andes. D. Y Arnold (Comp). CIASE/ILCA, La Paz.*
- GUNDERMANN H. y H. GONZALES. 1989. La cultura aymara. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Culturas aborígenes. Ministerio de Educación, Santiago.
- HARRIS, O. 1983. Phaxsima: significados del dinero en el norte de Potosí. La participación indígena en los mercados surandinos, La Paz, CERES.
- HOSMANN, E. 1945. Ambiente altiplano: fotos de Perú y Bolivia. Ediciones Peuser, Buenos Aires.
- LATASA, P. (2012). Escenificación del poder episcopal en Charcas: fiestas en la entrada del arzobispo Borja (1636). *Taller de Letras NE1: 179-199.*
- LATORRE BLANCO, E. 2009. De adornos y herramientas nacidos del fuego: Una caracterización del trabajo de metales en la Cultura Diaguita (ca 900-1536 d.C.). Memoria para optar al título de Arqueólogo de la Universidad de Chile, Santiago.
- LATOUR, B., & ZADUNAISKY, G. 2008. Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red. Manantial, Buenos Aires.
- LECHTMAN, H. 2003. Tiwanaku Period (Middle Horizon) Bronze Metallurgy in the Lake Titicaca Basin: A Preliminary Assessment. *Tiwanaku and its Hinterland 2, Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization: Urban and Rural Archaeology*. A. Kolata (ed.). Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- LIMA, M. P. 2000. ¿Ocupación Yampara en Quila Quila? Cambios socio-políticos de una sociedad prehispánica durante el Horizonte Tardío. Tesis para optar al grado de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- LOTHROP, S. K. 1964. El tesoro del Inca: según fue visto por los historiadores españoles (Vol. 1). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- MENDOZA, D. 2009. La Chola: Símbolo de la identidad paceña. *Oficialía Mayor de Culturas, Alcaldía de La Paz, La Paz.*
- MERCADO, M. M. 1991. Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia: 1841-1869. Banco Central de Bolivia, Archivo Nacional de Bolivia, Bibl. Nacional de Bolivia.
- MESA, J. de 1992. Platería Civil. Museos Municipales, La Paz.
- MORSSINK, R. A. 1999. La plata en las culturas andinas. *Chungará* 31 (1):49-79.

- MONEY, M. 2004. Oro y Plata en los Andes. Significados en los Diccionarios Aymara y Quechua. Siglos XVI-XVII. CIMA Editores, La Paz.
- MUÑOZ, I. 1983. Hallazgo de un *alouatta seniculus* en el valle de Azapa. Estudio preliminar de la iconografía de simios en Arica. *Chungará*, pág. 39-46.
- MURRA, J. V. 1962. Cloth and Its Functions in the Inca State. *American Anthropologist*, 64(4), 710-728.
- MURÚA, M. D. 1922 [1590]. Historia general del Perú, origen y genealogía real de los Incas. Colección de libros documentos referentes a la historia del Perú. Serie 2 Vol. 4 Lima.
- NÚÑEZ, L. 1969. Las cucharas prehispánicas del norte de Chile. *Bol. Mus. Hist. Nat.*, 30- 119.
- OWEN, B. (1986). The role of common metal objects in the Inka state. Unpublished MA Thesis, University of California, Los Angeles.
- PAREDES Candia, A. 1992. La chola boliviana. Ediciones ISLA, La Paz.
- PERRIN, M. F., & Cisneros, J. 2009. Bolivia vestida de fiesta. Ediciones Sagitario, La Paz.
- PHIPPS, E, Hecht, J., & MARTÍN, C. E. 2004. The colonial Andes: tapestries and silverwork, 1530-1830. Metropolitan Museum of Art, New York
- PIZARRO, P. 1917 [1571]. Relación del Descubrimiento y Conquista de los reinos del Perú, etc. Publicado por M. Fernández Navarrete en "Colecciones de Documentos Inéditos para la historia de España". Madrid, 5, 232.
- PLATT, T. 1997. La flaqueza de una mujer. *Escarmentar Revista Boliviana de estudios Culturales* 2:40-42.
- POMA DE AYALA, F. G. 1988 [1613] El primer Nueva coronica i buen gobierno. J. Murra y R. Adorno (Eds.), Editorial S.XXI, México.
- PORTILLO, G. O. 2009. El poder en el imperio inca: Los retratos de las Coyas y los Incas desde la visión indígena de Huaman Poma. Congreso Internacional Imagen Apariencia. 19-21 Noviembre de 2008 (pág. 30). Servicio de Publicaciones.
- POSNANSKY, A. 1945. Tihuanacu: The cradle of American man (Vol. 1). JJ Augustin, New York.
- POTOCNJAK J. C. 2010. Actividad infantil en el sitio Molle Pampa (extremo Norte de Chile). Una nueva perspectiva de aproximación desde la arqueología de la infancia. Memoria para optar al Título profesional de arqueología de la Universidad de Tarapacá, Arica.
- PROWN, J. D. 1982. Mind in matter: An introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio*, 1-19.
- RAMOS Sosa, R. 2001. Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla.
- ROSSELLS, B. F. 2001. Las mujeres en la historia de Bolivia: Imágenes y realidades del siglo XIX. Editorial Antropos, La Paz.
- SAGÁRNAGA, J. 1995. Metalistería suntuaria precolombina en el altiplano andino. Su descripción y una aproximación a su análisis e interpretación. Tesis de Licenciatura presentada a la carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia.
- _____ 2007. Genealogía y desarrollo del topo en los Andes circum lacustres. *Metalurgia en la América Antigua. Teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos*, editado por: Lleras, pág.: 83-100. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá.

SÁNCHEZ CANEDO, W. 2008. Inkas, “flecheros” y mitmaqkuna. Cambio social y paisajes culturales en los Valles y en los Yungas de Inkachaca/Paracti y Tablas Monte (Cochabamba-Bolivia, siglos XV-XVI). Disertación doctoral presentada en Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University (Suecia).

SIGL, E, LÓPEZ Zenteno, E. & ORDOÑEZ Ferrer, D. 2009. Cada año bailamos. Danzas autóctonas del departamento de La Paz. Gobierno Municipal de La Paz.

SIGL, E & MENDOZA Salazar, D. 2012. No se baila así nomás...Tomo I poder, política, género, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. La Paz.

SILVERBLATT, I. 1990. Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales. Centro de Estudios Regionales Andinos ‘Bartolomé de las Casas’, Cuzco.

SILLAR, B. 1997. Engendrar la vida y vivificar la muerte: arcilla y miniaturas en Los Andes. Más allá del silencio, D. Y. Arnold (Ed.), pág. 513-529. CIASE e ILCA. La Paz.

TANTALEÁN, Henry. 2006. Regresar para construir: prácticas funerarias e ideología(s) durante la ocupación inka en Cutimbo, Puno-Perú. *Chungará (Arica)*, 38(1), 129-143.

TAULLARD, A. 1941. Platería Sudamericana. Editores Peuser Ltda. Buenos Aires.

VALADEZ, R., & Mendoza, V. 2005. El perro como legado cultural. *Nuevos Aportes, Revista de Arqueología Boliviana*, 2, 14-32.

VILLAGRÁN, C., ROMO, M., & CASTRO, V. 2003. Etnobotánica del sur de los Andes de la Primera Región de Chile: un enlace entre las culturas altiplánicas y las de quebradas altas del Loa superior. *Chungará (Arica)*, 35(1), 73-124.

VARGAS-MUSQUIPA, W. F. 1995. Insectos en la iconografía inka. *Rev. per. Ent.* 37: 23-29.

VETTER, L. 2007. La evolución del tupu en forma y manufactura desde los Incas hasta el siglo XIX. *Metalurgia en la América Antigua. Teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos*, editado por R. Lleras, pág.: 102-128. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Bogotá.

WEXLER, B. 2000. Las mujeres paceñas: una aproximación a su participación en el ejército revolucionario del siglo XIX. *Clío & Asociados la Historia enseñada* 5:191-207.

WIENER, C. 1993. Perú y Bolivia: relato de viaje. Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

