

Arte Mayor de los Andes

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO DE CHILE

CONTENIDO

	Página
Carta del Banco O'Higgins _____	5
Presentación _____	7
Las Funciones del Tejido Andino en Diversos Contextos Sociales y Políticos .	9
Selección, Arte Mayor de los Andes ____	21
Análisis Técnico _____	79
Glosario _____	102
Bibliografía _____	103



Museo Chileno
de Arte Precolombino

Esta obra
fue realizada con el auspicio
del Banco O'Higgins



BANCO O'HIGGINS

Museo Chileno
de Arte Precolombino

0535

BANDA CON BORDADO EN VOLUMEN

Algodón y camélido

Costa Central Andina

Edad imprecisa

Largo urdimbre: 60,5 cms.

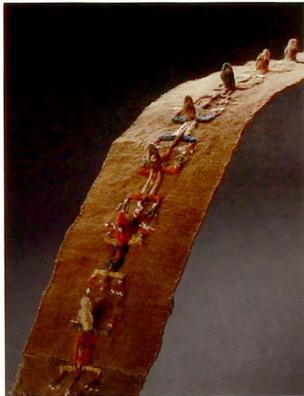
Ancho trama: 8,7 cms.

Los primeros antecedentes de tejidos volumétricos son los bordes aplicados a las orillas de mantos Paracas, que representan aves, figuras antropomorfas o plantas tejidas en anillado. La máxima expresión de esta técnica se encuentra en piezas Chimú (ver N^{os} 0960, 0961 y 0962). No existen datos suficientes como para determinar con precisión la antigüedad o lugar donde se fabricó el tejido aquí representado.

En este bellissimo textil se representan doce lagartos alineados, detalladamente bordados, cada uno de ellos identificado claramente mediante el tratamiento del color. La tela base fue tejida con finos hilados de algodón color café; los colores utilizados para bordar son de baja intensidad. Con excepción del rojo, dominan los colores tierra. La gama de colores utilizada, otorga a la pieza una sensación de sequedad, propia de la zona costera donde sus creadores habitaron.

C.B. Donnan, en *Moché Art of Peru*, se refiere a la frecuencia con que las lagartijas son representadas en el arte Moché, y al hecho de que están asociadas generalmente a semillas de acacia (*Anadenanthera colubrina*), utilizadas como alucinógenos. Se les reconocen además, propiedades medicinales, y como su sabor es amargo, los lugareños las consumen comiéndose las lagartijas que se alimentan de ellas. Esta práctica se mantiene hasta hoy.

Museo Chileno
de Arte Precolombino



Arte Mayor de los Andes

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO DE CHILE



BANCO O'HIGGINS

"Arte Mayor de los Andes" es la octava publicación que se efectúa con la participación conjunta del Museo Chileno de Arte Precolombino y el Banco O'Higgins.

El esfuerzo de ambas Instituciones ha posibilitado hasta ahora, la edición de las siguientes obras: Museo Chileno de Arte Precolombino; Platería Araucana; Tesoros de San Pedro de Atacama; Arica, Diez Mil Años; Diaguitas, Pueblos del Norte Verde; Hombres del Sur; Obras Maestras y Arte Mayor de los Andes.

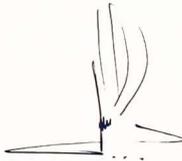
El Banco O'Higgins ha realizado este esfuerzo en favor del desarrollo y difusión de nuestra cultura, consciente de la importancia y significación que tiene para nuestro país y su pueblo el conocimiento de su identidad y de los valores étnicos que lo sustentan.

Cabe destacar que, junto a la producción de estos libros, hemos apoyado también otras actividades de gran significación artística, como lo son las temporadas de Ballet y Opera realizadas por el Teatro Municipal de la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Con ello estamos demostrando nuestro espíritu y tradición de hacer presente nuestra colaboración, entregando siempre nuevos aportes que puedan propender al enriquecimiento de nuestro acervo cultural.



Gonzalo Menéndez Duque
Gerente General



Andrés Luksic Craig
Presidente

Museo Chileno
de Arte Precolombino



Costurero en Cestería de la Costa Central Andina. Contiene: husos-trameros, una pequeña bobina de hueso en su estuche de calabaza, espadilla de madera, pinza, *tumis* (cuchillos) y ovillos de hilados en diversos colores.

PRESENTACION

Hoy sabemos con certeza que hace cinco mil años atrás, pueblos pescadores de la árida costa andina comenzaron a elaborar los primeros tejidos, presumiblemente a partir de las técnicas de nudos usadas en la confección de redes y sedales. Con la experiencia del tiempo, las diferentes culturas de esta extensa región, que hoy abarca desde Colombia hasta Chile, desarrollaron una maestría inigualable en la confección y diseños textiles, a punto que hoy se habla de esta industria como el Arte Mayor de los Andes.

Recientes investigaciones han demostrado que estos tejidos cumplían funciones mucho más allá de las utilitarias, hundiéndose en el profundo mundo de la ideología de las sociedades de esta región, muchas de las cuales aún conservan vigente esta tradición.

Las veintinueve piezas cuya descripción y estudio comprende esta publicación, forman parte de una colección de mayor envergadura que posee este Museo y cuya investigación se está practicando con la ayuda de expertas en diseño textil de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estos tejidos fueron seleccionados con el fin de que la muestra representara la rica diversidad tecnológica presente en el milenario arte textil andino.

La sostenida colaboración prestada por el Banco O'Higgins ha hecho posible continuar con esta serie de publicaciones cuyo objeto es el conocimiento, investigación y difusión del patrimonio cultural legado por los antiguos pueblos americanos.



Sergio Larrain García Moreno
Presidente
Fundación Familia Larrain Echenique



Máximo Honorato Alamos
Alcalde
Ilustre Municipalidad de Santiago

John V. Murra*

**LAS FUNCIONES
DEL TEJIDO ANDINO
EN DIVERSOS CONTEXTOS
SOCIALES Y POLITICOS¹**

*Institute of Andean Research

1) Versiones anteriores del presente trabajo se publicaron en *American Anthropologist*, 1962, Tomo 64, y en J. Murra, 1975, *Formaciones económicas y políticas en el mundo andino*, Lima.

INTRODUCCION

Años de dedicación exclusiva han sido prodigados por varios estudiosos a la descripción y análisis de la variedad y excelencia técnica de los tejidos andinos. Como ya lo indicara Junius Bird, el más notable estudioso de los textiles andinos en la generación anterior, "...algunos de ellos ocupan lugar destacado entre los tejidos más finos jamás hechos...".² El interés que las sociedades andinas demuestran por lo textil se verifica arqueológicamente en el hecho de haberse mantenido durante milenios, iniciándose mucho antes del surgimiento de los Inka. Los estudios etno-históricos recientes demuestran que tal extraordinaria imaginación en la confección de una multiplicidad de telas resulta equiparada por los numerosos e inesperados contextos políticos y religiosos en los cuales se usaban los tejidos.

Las fibras básicas hiladas y tejidas en los Andes del pasado, fueron el algodón en la costa y la lana de los camélidos, en la sierra. El algodón se encuentra en algunas de las capas arqueológicas más tempranas, anteriores a la llegada del maíz a la costa. Su trenzado y ulterior tejido alcanzaron excelencia muy tempranamente³, manteniéndose como fibra básica del arte textil andino a lo largo de toda la historia. Tanto es así, que Bird ha llegado a afirmar que "el arte textil peruano se basa en el uso del algodón y no en la lana o cualquier otra fibra...".⁴

Es lamentable que nuestras fuentes europeas del siglo XVI hablen tan poco del cultivo del algodón y es curioso que en la cerámica costeña, que tan frecuentemente representa plantas cultivadas, casi nunca se le encuentra dibujado.⁵

En la sierra la arqueología nos enseña poco, ya que los tejidos no se conservan, lo que ha llevado a algunos a menospreciar la importancia cultural y excelencia técnica de los tejidos serranos, cualidades ambas destacadas por los primeros observa-

res europeos. Aunque se ha demostrado ampliamente que los camélidos eran cazados en los Andes desde hace ya muchos milenios⁶, todavía no hemos podido fechar su domesticación. Bird⁷ pensaba que el creciente interés de los costeños por la lana, podría haber sido un incentivo para la domesticación, pero en el estado actual de los estudios serranos, parece más probable que la familiaridad de los cazadores con los hábitos del guanaco y de la vicuña fue el factor decisivo.

Con los siglos, el uso de la lana se amplía también a la costa. Los horizontes Wari-Tiwanaku y el Tawantinsuyu imponen todavía más la afición por la fibra animal, pero a pesar de ello su uso no llegó a todos los rincones de la sierra. El licenciado Santillán⁸, nos habla de "algunos" serranos que cargaban en sus hombros, ya que no tenían llamas y, aunque vivían en tierra fría, sus ropas eran "como una red", hechas de fibra de cabuya. También Garcilaso de la Vega⁹ menciona que hubo regiones donde se desconocía tanto la lana como el algodón. Desgraciadamente, ni uno ni el otro ubican tales regiones. Por su parte, Felipe Waman Puma¹⁰ cuyas peticiones y reclamos al rey castellano han atraído mucha atención, asevera que durante la primera de las cuatro etapas de la historia oral andina, la gente se vestía de "hojas", ya que no sabían tejer; durante la segunda etapa se vestían con pieles. El folclorista Angeles Cabello¹¹, nos informa que uno de los apodos de los antiguos habitantes del Cayejón de Huaylas era *Karapishtu*, es decir, gente que viste con fibra de cabuya.

De esta forma, aunque es probable que la lana de vicuña y alpaca fuera utilizada aún antes de la domesticación de estos animales, parece que fue durante el corto dominio inka que el pastoreo se extendió masivamente, como parte de una política económica que fomentaba también el cultivo extensivo del maíz y de las hojas de coca, usando colonias de *mimaqñuna* estatales.¹²

Cada tipo de prenda y técnica de tejer u ornamentar tenía su propio nombre, pero los primeros observadores europeos se

2) W.C. Bennett y J.J. Bird, 1949, "Andean Culture History", En: *Handbook of South American Indians*, Tomo 5, p.256. Ver también el artículo de L.O'Neale, 1949, "Weaving", en *Handbook of South American Indians*, Tomo 5. La autora indicó que: "en sus telares primitivos ellos produjeron textiles extraordinariamente finos, además mostraban imaginación, inventiva y proficiencia técnica para desarrollar una cantidad sin número de variantes textiles complejas. Las armonías de diseño y de color indican un sentido cuidadoso de proporción que nunca falla en suscitar la admiración" (p. 105). Ver también A.P. Rowe, 1986, *The Justice Bird Conference on Andean Textiles*, Textile Museum, Washington, DC.

3) R. Carrón Cachot, "La indumentaria en la antigua cultura de Paracas", en *Wira Kocha*, Vol. 1 N° 1. Lima. También W.C. Bennett, 1946, "The Archaeology of the Central Andes", en *Handbook of South American Indians*, Tomo 2, p.29. Washington, DC.

4) Bennett y Bird, 1949, 258. También J.J. Bird, 1952, "Fechas de radiocarbon para Sudamérica", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo 21, Lima. J.J. Bird, 1953, *Paracas Fabrics and Nazca Weavings*, Textile Museum, Washington, DC. En la publicación de 1949 aparece un resumen de la información en las páginas 256 a 293. Este artículo, basado principalmente en datos arqueológicos, se ocupa de tejidos coscochos. Por su parte, el presente ensayo, confiando en datos etno-históricos, se refiere principalmente a regiones de lana.

5) E. Yacovlev y F. Herrera, 1934, "El mundo vegetal de los antiguos peruanos", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo 3, N° 3, p.257. Lima.

6) A. Gardich, 1958, Los yacimientos de Laurecacha, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, Buenos Aires. También I. Shimada, 1985, "Perception, Procurement and Management of Resources", en *Andean Civilization and Ecology*, Masuda, Shimada y Morris (Eds.), Tokyo University Press, Tokyo.

7) Bennett y Bird, 1949, p.260. Bird, 1954, p.3.

8) Hernández de Santillán, 1968 [1563-65] *Relación del origen, deserciones políticas y gobierno de los Incas*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 299, pp.99-149, Madrid.

9) Garcilaso de la Vega, 1960 [1609], *Comentarios Reales de los Incas*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 133, libro XIV, Cap. 13, pp.309-10, Madrid.

10) Felipe Waman Puma de Ayala, 1980 [1815], *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, pp.48-56, México.

11) Angeles Cabello, 1955, "Folklore de Huaylas", en *Archivos Peruanos de Folklore*, Tomo I, N° 1, Lima.

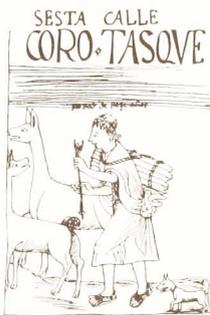
12) M. Murra, 1975, "Maíz, tubérculos y ríos agrícolas", en *Formaciones económicas y políticas en el mundo andino*, J. V. Murra, pp.45-57; Lima. N. Wachel, 1981, "Los mineros del valle de Cochabamba: la política de colonización de Wuyra Capac", en *Historia Boliviana*, Tomo I, N° 1, pp.21-57, Cochabamba.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO.

contenteron con una clasificación elemental: 1) la ahuasca (de *ahuay*, tejer) y 2) el *kumpi*, un tejido fino fabricado en un telar especial¹³.

Aunque el vestido campesino encuentra su más detallada descripción en Cobo¹⁴, generalmente las fuentes descuidaron las diferencias regionales y étnicas, con la excepción del cabello, el *llaucia* ("el cigülo que traen por sombrero")¹⁵, y algunas veces los tipos de deformación craneana.

Todos los testigos de la invasión europea están de acuerdo que la ropa de *kumpi* era maravillosamente suave, "como la seda", de colores vivos o con ornamentación de plumas o de conchas de mar; "cosa de espanto ver su hechura sin parecer hilo alguno"¹⁶. No había distinción de rango o de estatus social en la hechura del vestido, pero sí en la calidad de la tela y su ornamentación¹⁷. Las comparaciones desfavorables para los tejidos europeos resultan corrientes entre los primeros cronistas, sólo 18 años después de los sucesos de Cajamarca, Cieza de León lamenta ya la pérdida de este tesoro artístico.



En la actualidad, estamos familiarizados con la imagen de la mujer andina, nunca desocupada, hilando sin cesar, de pie, sentada y hasta caminando¹⁸. Ella hilaba la fibra y tejía gran parte de la ropa que vestía su familia, el huso lo llevaba a la tumba, símbolo de su condición femenina.

En la práctica, la división sexual del trabajo era menos rígida. La destreza en el hilado la adquirían en la niñez tanto los muchachos como las niñas. Aunque las esposas y las madres se ocupaban de las necesidades de vestimenta de

sus familias, los varones "reservados" de la *mit'a* —viejos, inválidos y niños— ayudaban hilando y torciendo sogas, tejiendo costales y "obra basta", según sus fuerzas y capacidades¹⁹. La etnografía moderna confirma tal impresión, ambos sexos tejen, pero cosas distintas²⁰.

En los Andes, todas las familias podían aspirar a una parte de las fibras de propiedad comunal, "...esta lana que se repartía de la comunidad a cada vno lo que havia a menester para su vestido e sus mujeres e hijos..."²¹.

Sin embargo, como habían grupos étnicos que no poseían hatos ni algodinales, las fibras se conseguían también por trueque y otras formas de intercambio. La descripción maravillosamente detallada de la vida campesina en Huánuco en 1562, menciona diversos canjes: *charki* por algodón, ají por lana, etc.²².

Sin embargo, decir que todos podían reclamar los recursos de la comunidad es una declaración formal que esconde detalles útiles acerca de la procedencia de las materias primas que la mujer costeara aprovechaba para tejer. Aunque la arqueología parece informarnos sobre los textiles, no sabemos nada acerca de las antiguas prácticas de cultivo del algodón o del contexto económico de esta fibra. Sería interesante descubrir dónde cosechaban su algodón las comunidades costeñas. Es posible que hubiera algodinales de comunidad, semejantes a los hatos de alpaca de la sierra. Ortiz de Zúñiga nos habla de "...las chacaras del algodón que tiene el dicho Machque que es de todos estos yndios...en el pueblo de Huanaucure...que se hizo de comunidad para el beneficio de los algodinales que están ahí cerca..."²³.

Pero es menester recordar que Ortiz de Zúñiga describe una zona serrana donde el cultivo del algodón era más precario y, además, influenciado en 1562 por las exacciones en ropa de los encomenderos. En la costa, nuestros estudios de la tenencia de tierras²⁴, sugieren que los campos de riego —y por lo tanto, el algodón— estaban sujetos a una serie de reclamos y derechos que se regían por un sistema de bienes raíces distinto del que funcionaba en la sierra para túberculos y pastizales.

13) Diego González Holguín, 1952 [1698]. *Vocabulario de la lengua de todo el Perú*. Lima.
14) Bernabé Cobo, 1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 91-92. Libro XIV. Cap. XI. Madrid.
15) González Holguín, 1952 [1698], p.212.
16) Pedro Pizarro, 1965 [1572]. *Relación del descubrimiento y conquista de los reynos del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 168, p.195. Madrid.
17) Pedro Cieza de León, 1967 [1553]. *El señorio de los Incas*. Instituto de Estudios Peruanos. Libro II. Cap. XIX, p.64. Lima.
18) Pedro Pizarro, 1965 [1572]. pp.192-93. Martín de Murúa, 1946 [1590]. *Historia y genealogía real de los reyes Incas*. Biblioteca Missionaria Hispánica. Libro III. Caps. XI y XXXIII. pp.187 y 242. Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1927 [1615]. *Relación de amigüesades deste reyno del Perú*. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. Serie II. Tomo 9, p.144. Lima.

19) Francisco de Xerez, 1947 [1534]. *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 26, pp.327 y 330. Juan Polo de Ondegardo, 1916 [1571]. *Relación de los fundamentos acerca del moche indio que resulta de no guardar a los indios sus fueros*. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. Serie II. Tomo 3, p.135. Lima. Waman Puma 1980 [1615]. pp.201-224. Cobo, 1956 [1653]. Libro XI. Cap. VII. p.22.
20) Monroe Best, 1951. "La vida campesina de salla". en *Tradición*, N° 7.10, p.15. E. M. Franquemont, 1986. "Cloth Production Rates in Chinchero, Peru", en A. P. Rowe 1986, pp.309-30.
21) Polo, 1916 [1571], p.66.
22) Hugo Ortiz de Zúñiga, 1967 [1562]. *Vista de la provincia de Leon de Huánuco*. Universidad Nacional Hermilio Valdizola. Tomo 1, fig. 17v. Huánuco.
23) Ortiz de Zúñiga 1967 [1562]. Fig. 144v.
24) J. Murúa, 1980. "Trovechos a la tierra en el Tawantinsuyu", en *Revista de la Universidad Complutense*. Tomo XXXVIII, N° 117, Madrid.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO...

USOS DEL TEJIDO EN LA FAMILIA CAMPESINA DE LOS ANDES

Sería un error, dar por supuestos los usos de los tejidos por la familia campesina andina. Es indudable que la gente necesita vestirse si vive a los tres mil y más metros sobre el nivel del mar. Además, en toda sociedad, el vestido siempre tiene una dimensión psicológica y ceremonial. Pero en Los Andes, las funciones del tejido llegaban más allá de tales características universales. Aquí lo textil aparece como un bien ceremonial inigualado. A nivel personal era el regalo preferido, iluminando todo momento de crisis del ciclo vital y ofreciéndonos percepciones de las relaciones recíprocas de parentesco, inalcanzables de otra manera.

Después del destete, la niña o el niño, recibían un nombre nuevo, durante una fiesta a la cual asistían muchos parientes. Un "tío" asumía el padrino del corte de la primera mecha del cabello; los demás asistentes lo seguían, siempre ofreciendo algo. Polo de Ondegardo enumeró plata, ropa, lana, algodón y "otras cosas". Garcilaso menciona que algunos traían vestimentas y otros, armas.

La iniciación de los jóvenes ocurría a los 14 ó 15 años, ocasión en que recibían una *Wara*, "pañetes o caraguellas", tejidos por sus madres²⁵. Recibir vestimenta nueva, tejida con precauciones mágicas y puesta ceremonialmente, era parte significativa del cambio de estatus. Los cronistas europeos se concentraron en la iniciación de la realeza, sin proporcionarnos detalles del ciclo vital de los campesinos. La clase de detalles que nos faltan se entreven en la etnología contemporánea. Todavía en los años 20, en Quiquijana, cerca de Cuzco, pares de jóvenes competían en carreras ceremoniales, estrenando ahí su ropa de adultos²⁶. En la década de 1960, los jóvenes que asumían sus primeros puestos ceremoniales en la isla de Taquile, en el lago Titicaca, lavaban su ropa nueva públicamente²⁷.

Aunque la mayoría de los cronistas y estudiosos modernos han aceptado que en los Andes no hubo matrimonio con sanción real, Murúa y Waman Puma ofrecen sólida evidencia de la existencia a nivel local de ofrendas matrimoniales institucionalizadas, que siempre incluían tejidos. "La mejor manta..." era fuente de prestigio y envidia entre las esposas de un mismo señor²⁸.

De todas las crisis vitales y su asociación con el tejido, la muerte resulta ser la mejor documentada, tanto por los arqueólogos, los cronistas tempranos, y la etnología contemporánea. Polo de Ondegardo, uno de los mejores observadores, indica que los muertos vestían ropa sin estrenar; la tumba incluía alpagatas, talegas y tocados²⁹. Esta costumbre no estaba limitada a los inca; forma parte de una tradición pan-andina que se remontaba a miles de años en el pasado. La arqueología de la costa, nos ofrece un inventario cultural muy amplio, dada la extraordinaria conservación de los restos en el desierto, enseñándonos que los muertos iban envueltos en varias capas de tejido. Confirmando la observación del cronista antes citado, muchas momias se encuentran acompañadas de docenas de prendas, algunas de ellas diminutas y tejidas especialmente para el entierro³⁰.

Yacovlev y Muelle trataron de calcular la cantidad de algodón utilizado en la confección de la mortaja compuesta de varias piezas de una sola momia en Paracas, la cual mide unos 300 m². Los autores estimaron que su producción, necesitó a lo menos una hectárea de algodón; la cantidad de trabajo para hilar y tejer estas prendas les pareció incalculable³¹.

Los trabajos etnológicos de Nuñez del Prado y Best, respaldan la identificación de la persona con sus vestidos y confirman la utilidad para contrastar las fuentes coloniales con los datos del trabajo de campo contemporáneo. Así sabemos que a los ocho días del fallecimiento de una persona, los parientes del difunto, acompañados de amigos con los que se bebe y se baila, lavaban las ropas del muerto en un *tinku* —un encuentro entre dos aguas— ya que el alma amenaza con regresar si alguna prenda queda sin lavar³².

La vida ritual de las comunidades étnicas y campesinas durante el Tawantinsuyu no ha sido adecuadamente estudiada, ya que ningún europeo se preocupó de describirla durante los primeros decenios posteriores a la invasión. Sólo a principios del siglo XVII, cuando frailes como Avila, Arriaga, Teruel o Albornoz relatan los vandálicos resultados de las campañas de "extirpación de idolatrías", empezamos a aprender algo acerca de las religiones locales. Por ejemplo, Arriaga se jactaba de haber traído a Lima y quemado unos 600 "ídolos", vestidos y orna-

25) González de Holguín 1962 [1608], p.182.

26) C. A. Muñiz, 1926, "Del folklóre indigena", en *Revista Universitaria*, Tomo 16, N° 32, Cuzco.
27) Matos Mar, 1958, *La estructura económica de una unidad andina*. Tesis inédita, Universidad Mayor de San Marcos, Lima.

28) Jerónimo Román y Zamora, 1879 [1575], "República de Indias", en *Colección de libros raros y curiosos que traían de América*, Tomo 13-14, Libro II, Cap. X, pp.287 y 290, Waman Puma 1980 [1615], p.87; Murúa 1946 [1590], Libro III, Cap. XXXIII, p.240.

29) Juan Polo de Ondegardo, 1916 [1575], *Errores y supersticiones*. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Serie I, Tomo 3, p.8, Lima. Juan Polo de Ondegardo, 1916 [1575], *Instrucciones contra las ceremonias y ritos*. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Serie I, Tomo 3, p.194, Lima.

30) I. M. O'Neale, 1935, "Pequeñas prendas ceremoniales en Paracas", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo 4, N° 2, Lima.

31) E. Yacovlev y J. Muelle, 1934, "Un fardo funerario de Paracas", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo 3, N° 1-2, Lima. E. Yacovlev y J. Muelle, 1932, "Una exploración en Cerro Colorado", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo 1, N° 2, Lima.

32) Oscar Nuñez del Prado, 1952, *La vida i muerte en Chinchero*, Cuzco, Morice Best 1951, p.151.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO.

mentados de "...mantas de *kumpi* muy galanes..."³³. También quemaron unos *mallei*, huesos de "antepasados que eran hijos de las huacas... vestidos de ricas camisas de plumas o de *kumpi*."

Si el antepasado era mujer, su relicario incluía su huso y un manajo de algodón. Tales herramientas necesitaban protección en caso de eclipse, cuando una cometa —otra mujer— amenazaba a la luna. Los husos eran peligrosos; podían transformarse en serpientes, así como los telares en osos y tigres³⁴.

Los sacrificios son siempre una excelente indicación de los valores de una cultura. Santillán relata que la ofrenda más cotidiana entre los inka era quemar tejidos o llamas. Por su parte el jesuita Bernabé Cobo aseveró que "...apenas había sacrificio principal en que no entrase... (Además de las prendas colocadas en tumbas) era mucho mayor sin comparación la cantidad que quemaba..."

Algunas de las prendas quemadas eran de varón y otras de mujer, unas eran de tamaño natural y otras miniaturas. En Mantocalla, cerca del Cuzco, el licenciado Polo observó ceremonias ligadas al calendario agrícola. Usaban reproducciones en madera de coronas de maíz, vestidas como hombres y mujeres, las cuales echaban a la hoguera cuando desgranaban el maíz³⁵.

El lado económico de tales ofrendas y sacrificios merece alguna clarificación. Los santuarios locales tenían acceso a tierras y rebaños propios y muchos de los textiles sacrificados eran producto de esfuerzos invertidos por la comunidad en tales chacras.

Investigaciones recientes han enfatizado no solamente el contraste entre la comunidad campesina y el estado del Tawantinsuyu, sino que han destacado también el papel mediador del señor étnico, el *kuraka*³⁶. En escalas subalternas, esta autoridad era lógicamente miembro de la unidad de parentesco, ligado por lazos y obligaciones, de tal manera que sus contrataciones textiles formaban parte de los arreglos de reciprocidad campesina.

Las mejores fuentes para estudiar los "privilegios" de tales autoridades son las respuestas a los informes de Inigo Ortiz en Huánuco. Allí, un *kuraka* tenía acceso automático a la lana y el

algodón de la comunidad, pero el informante da por supuesto tal derecho y no lo aclara. La visita enfatiza las pretensiones del señor al esfuerzo de los demás, enumerando las camisetas y ojotas que "recibían", tejidas por "sus yndios". Se le hacían "por ruegos", dando por supuesto que los tejedores eran aldeanos cuyos lazos con el *kuraka* eran recíprocos, o bien, mujeres "de servicio" o "criados", como un tal Riquira, quien dedicaba todo su tiempo al servicio de don Juan Chuchuyauri, el *kuraka* de los yacha. Otras tejedoras pueden haber sido sus múltiples esposas, a quienes los europeos, renuentes a aceptar la poliginia, llamaron "mujeres de servicio"³⁷.

Tales obligaciones se aclaran con los testimonios de Polo y Falcón. Es cierto, dice el primero, que los señores "recibían" mucha ropa, pero las tejedoras eran las mismas esposas del beneficiado³⁸. Independientemente, el licenciado Falcón recogió dos testimonios contradictorios 35 años después de la invasión. Los *kurakas* aseveraban que antes de 1532 recibían tejidos y los campesinos lo negaban, declarando que sólo proporcionaban la mano de obra. Falcón concluyó que ambos decían la verdad; la ropa, que los *kuraka* necesitaban para tantos propósitos, se la tejían principalmente sus múltiples esposas, pero como los invasores habían prohibido la poliginia, cuando Falcón observó las contrataciones, había falta de "mano de obra"³⁹. En todo caso, las fuentes concuerdan que las tejedoras usaban fibra proporcionada por el señor.

Lo sugerido por los naturales de Huánuco se verificó al publicarse en Lima la visita administrativa a los Lupaca (1567). Este grupo constituía un señorío amarrado en las orillas del lago Titicaca, compuesto por unas 20.000 unidades domésticas; sin duda una de las étnias más grandes en todo el Tawantinsuyu. Los Lupaca controlaban un extenso territorio estableciendo colonias periféricas en las costas del Pacífico, desde Copda en Chile, hasta Ilo en Perú. Al otro lado, hacia el oriente en los *yunkas*, tenían sus cocalas, maizales y bosques. Tal extensión y riqueza atrajo a los hermanos Pizarro, quienes trataron de apoderarse de los lupaca, pero debieron cederlos a Carlos V, cuando el monarca se quejó que no había recibido su parte en el reparto de la población andina.

En 1567, en ausencia de un virrey, el gobernador, licenciado Castro, envió un inspector a tierra lupaca con instrucciones de hacer un inventario de los asentamientos y recursos de los "yndios del Emperador". Entre estos datos, su informe reproduce las declaraciones de Qhari, señor de la mita *maasca* de lupaca. Hablando de sus ingresos textiles, Qhari declaró que

33) Pablo José de Arraga, 1920 [1621], *Extracción de la sidolaria en el Perú*, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Serie II, Tomo 1, Caps. 1, 2 y 9, pp. 25 y 98, Lima.

34) Fernando de Montesinos, 1882 [1644], "Memorias antiguas históricas y políticas del Perú", en *Colección de libros españoles raros y curiosos*, Tomo 16, Libro II, Caps. XIV y XXII, pp. 46-49.

35) Cobo, 1956 [1653], Libro XIII, Caps. XIV y XXII, pp. 176 y 203.

36) J. H. Rowe, 1955, "Movimiento nacional inca del siglo XVIII", en *Revista Universitaria*, N° 107, Cuzco; C. Núñez Araníbar, 1955, "El cacicazgo como super-vivencia 'esclavista' paritaria" en el seno de la sociedad colonial", en *Revista Universitaria*, N° 107, Cuzco; S. F. Moore, 1958, *Power and Property in Inca Peru*, Columbia University Press, New York.

37) Ortiz de Zuñiga, 1967 [1562], Fig. 128v.

38) Polo, 1940 [1561], p. 144.

39) Francisco Falcón, 1918 [1565], *Representación hecha en concilio provincial*. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Serie I, Tomo II, p. 154, Lima.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO...

"...en este pueblo de Chucuito, los sujetos a el le hacen cada año 5 piezas de ropa, dando el la lana, de auasca...y que (en los demas 6 pueblos) le dan algunos años una pieza de ropa y otros años dos piezas y otros años 6 y 7 piezas como cada pueblo quiere de su voluntad...las cuales dichas ropas que así le dan son de auasca (ropa basta)...y que cuando este que declara tiene necesidad de algun vestido de cumbi bueno para su persona ruega a los casiques de los dichos pueblos que se lo hagan y se lo hacen..."⁴⁰

Aún una cita tan breve nos provee de lo esencial acerca del contexto político en el cual se producía y usaba el tejido; el señor beneficiado con las prestaciones textiles provee siempre la fibra. Esto nos hace recordar que también proveían de semilla a aquellos que les sembraban los andenes⁴¹.

Esta percepción se confirma cuando pasamos de los señores étnicos, a las relaciones entre tejedores y el Tawantinsuyu. Según la ideología inka el ciudadano tiene dos grandes obligaciones económicas con el estado. A cada una de estas corresponde un derecho pre-inká, que garantizaba la autosuficiencia tradicional de la comunidad campesina. A los inka les convenía respetar tal "orden":

Obligación de trabajar las tierras del rey y de la iglesia.	⇒	Derecho de seguir cultivando y cosechando en las tierras del <i>ayllu</i> .
Obligación de tejer para las necesidades del Cuzco, el ejército y la iglesia.	⇒	Derecho a usar lana o algodón para confeccionar su propia ropa.

Tal definición andina de equivalencia entre tejer y la producción de alimentos, ambas obligaciones cardinales de la autoridad andina, significa que no hubo tributo en especies. Dos observadores contemporáneos e independientes entre sí, aclaran esta dimensión fundamental.

El licenciado Polo afirma que "... siempre la comunidad andava ocupada en vnas y otras y fuera del tiempo que se le dava para hacer sus sementeras y tejer sus ropas". Sarmiento de Gamboa⁴² hombre de confianza del virrey Toledo, es todavía más rígido; "...otorgaban sólo tres meses a la población y el resto del año trabajaban las chacaras del Sol, las huacas y el rey". No hay que suponer que tales calendarios de actividades son precisos, y en todo caso lo que importa son las prioridades

implícitas, confirmadas por las pocas fuentes indígenas. Garcilaso⁴³, por ejemplo, es categórico en que el "tributo" consistía en la entrega a los depósitos de alimentos cosechados en tierras estatales y la ropa tejida con lana inka. Salcamayhua⁴⁴ describe al rey como "gran amigo de chacras y de hacer ropa".

De la misma manera que los señores lupaca tenían que proporcionar la fibra con la cual se les tejía su ropa, el Tawantinsuyu no suponía que los campesinos iban a usar su propia materia prima para la *mita* textil, tal como lo afirma Polo⁴⁵ "...nyngún yndio contribuya a la ropa que haze para su vestir..."

Este cronista es el que en su época mejor entendió la macro organización inka. A él debemos, sin embargo, una observación que merece cierta atención: "...y visitavamos para ver si lo avian hecho ropa e castigaua al que se descuidaua e ansi todos andauan vestidos..."⁴⁶

¿Porqué sería menester inspeccionar y castigar a la gente para que cumpliese con tejer su propia vestimenta? Polo contesta: para que anden vestidos. Pero esto no es más que la perenne preocupación de los europeos ante la desnudez de los "salvajes". Todos los grupos étnicos andinos usaban vestidos por la sencilla razón que hacía frío y la arqueología nos enseña que lo habían hecho desde miles de años antes de los inka. Además, es difícil imaginar un aparato burocrático de tamaño suficiente para tanta inspección y castigo.

De esta forma, dado el carácter obligatorio del reparto de fibra por la autoridad —"nunca hubo consideración si la tal persona a quien se daba tenya lana de su ganado..."⁴⁷— la amenaza de la cual habla Polo se refiere a fibra estatal entregada rutinariamente a la campesina para su utilización en la confección de prendas estatales.

Tal entrega de fibra estatal a la población, contribuye a un mal entendido de la economía inka que ha perseguido a los estudiosos desde el año 1570. Cronista como Blas Valera⁴⁸, un jesuita mestizo, en su nostalgia por los derechos vividos por sus antepasados maternos, transforma tales entregas de lana en actos de beneficencia hechos por "...un diligente padre de familia...". Hubo medidas de bienestar en el estado inka, pero ellas consistían en las obligaciones pre-inka perdurables y en los privilegios que los campesinos conservaban en *ayllu*.

43) Garcilaso, 1960 [1609]. Libro V, Cap. VI, pp.155-56.

44) Salcamayhua, 1927 [1631], p.147.

45) Polo, 1916 [1571] p.127. Ver también Polo, 1940 [1561], p.136 y 178. Treinta años después de la invasión, los campesinos de Huánuco todavía recordaban que el inka les había repartido lana que se hilaba y teja para los depósitos estatales. Lo dicen al comparar esta situación con la extorsión en fibra que los europeos hacían.

46) Polo, 1916 [1571], pp.65-6.

47) Idem.

48) Blas Valera en Garcilaso, 1960 [1609]. Libro V, Cap. XI, p.162 y Cap. XV, p.169.

40) Garcí Díez de San Miguel, 1964 [1567]. *Vista hecha a la provincia de Chucuito*, Casa de la Cultura del Perú, p.154. Lana.

41) Polo, 1940 [1561], pp.140-141. Polo, 1916 [1571], p.131.

42) Pedro Sarmiento de Gamboa, 1943 [1572]. *Historia Indica*, Biblioteca Enece, pp.117-18. Buenos Aires.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO.

La cantidad entregada a cada unidad doméstica sigue en debate. Cieza⁴⁹ supone que era de una "manta" y una camisa al año por cada "casa", pero otras tres fuentes tempranas insisten que no hubo límite ni cuenta; tejan lo que se les mandaba y estaban siempre tejiendo⁵⁰. Es notable, sin embargo, que dos de estos tres observadores digan en otras páginas lo mismo que Cieza; cada hogar debía sólo una prenda al año⁵¹.

Es posible que haya aquí una confusión entre dos clases de obligaciones: una prenda para el Tawantinsuyu, una cantidad uniforme, verificable; y una cantidad de tejido sin especificar para el señor étnico, ya que estas obligaciones eran regidas por la tradición y las reciprocidades locales⁵².

EL ESTADO Y EL TEXTIL

Si tratamos de entender mejor tan alto interés por lo textil en los Andes, tan obvio en los restos arqueológicos como en los tempranos informes históricos, sería útil contrastar nuestro estudio del contexto funcional del tejido en la aldea campesina, con el uso por parte del estado.

A este nivel aparecen ciertas percepciones cuantitativas de interés. En 1532, en el momento de la invasión europea, había depósitos estatales a lo largo de todo el Tawantinsuyu. Los europeos que vieron esto no pudieron dejar de expresar su asombro ante el número y tamaño de estas instalaciones. En algunas se guardaban alimentos, en otras armas, y herramientas, pero el aspecto más típicamente andino, y por lo tanto extraño para el observador extranjero, fueron los depósitos llenos de lana y algodón, tejidos y diversas prendas⁵³.

Entre los primeros testigos, Xerez nos informa que en Cajamarca había "...casas llenas de ropa liada en fardos arimados hasta los techos." Aun después que "...los cristianos tomaron lo que quisieron...parecía no haber hecho falta la que fue tomada...". Estete⁵⁴ añade que "...todas estas cosas de tienda y ropa de lana y algodón eran tantas que a mi parecer fueron menester muchos navíos en que cupieron...".

Al avanzar la caballería a través del país, encontraron depósitos parecidos en Xauxa y en el Guzco. En esa capital era "increíble" ver la cantidad de depósitos llenos de lana, sogas, ropas (tanto fina como toscas), prendas de todas clases, plumas y ojotas. Pedro Pizarro, al describir 40 años más tarde lo que vio de mozo⁵⁵, contó que "...no podre decir los depositos que vide de ropas y de todos generos de ropa y vestidos que en este reino se hacian y usaban que falta tiempo para vello y entendimiento para tanta cosa...".



Observadores posteriores añadieron informaciones acerca del sistema de contabilidad usada por los administradores de los depósitos, para tener cuenta de los tejidos "tributados" por la gente o urdidos por los artesanos del mismo estado. Cieza de León afirma que en cada capital provincial había *khipu kamaryuq*, quien llevaba las cuentas locales, incluidas las obligaciones textiles. En Maracavilca, cerca de la capital provincial de Xauxa, Cieza entrevistó a un "señor" de nombre Guacorapora, quien había llevado cuentas

completas de todo lo entregado y robado de los depósitos bajo su cuidado durante los 18 años que habían pasado desde la invasión⁵⁶.

Al leer las fuentes primarias, es posible darse cuenta de que las guerras y el ejército eran los primeros consumidores de las reservas textiles. Un ejército en campaña comaba con encontrar en su camino manta, ropa, y equipo para acampar. Waman Puma⁵⁷ oyó decir de los jóvenes de 18 a 20 años que servían de mensajeros y de cargadores militares que "...por gran regalo le dava un poco de mote una camiseta y manta gruesa. Aquello le bastava...". Los soldados que se distinguían en batalla recibían prendas de vestir. A Estete⁵⁸ le informaron en Cajamarca que las enormes cantidades de "ropa nueva" encontradas en el

49) Cieza 1967 [1553], Libro II, Cap. XVIII, pp.59-61.

50) Cristóbal de Castro y Diego Ortega Morejón, 1974 [1558], "Relación y declaración del modo que en este valle de Chinchua...", en *Historia y Cultura*, N° 8, pp.91-104, Polo, 1940 [1561], p.165; Polo, 1946 [1571], pp.66 y 127; Santillán, 1968 [1563], Cap. XII, p.115.

51) Castro y Ortega 1974 [1558], p.102. Comparese con Santillán, 1968 [1563], Caps. XIIII con XVII, p.115 con 126.

52) Ver también la indigación de Waman Puma, 1980 [1615], pp.499, 501, 530, 910 y dibujos pp.578 y 608.

53) Ver C. Morris, 1967, *Storage in Tawantinsuyu*, Tesis doctoral, University of Chicago. Ver también C. Morris, 1981, "Tecnología y organización inca del almacenamiento de viveres en la sierra", en *Intercambio Kawsantininkay Ririrayankunaka. La tecnología en el mundo andino*, H. Lechman y A. M. Solís (Eds.), Universidad Nacional Autónoma, p.327-75, México.

54) Xerez, 1947 [1544], p.334. Miguel de Estete, 1918 [1535], "Noticias del Perú" en *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos*, Tomo I, N° 3, Quito.

55) Pedro Pizarro, 1965 [1572], p.195.

56) Cieza, 1967 [1553], Libro II, Cap. XII, pp.36-37. Ver también J. Murra, 1975, "Las etnocategorías de un *khipu* estatal", en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, J. Murra, pp.243-54, Lima.

57) Waman Puma, 1980 [1615], p.205.

58) Estete, 1918 [1535], Fig. 8.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO.

campamento de Atawallpa eran para repartir a sus ejércitos el día que formaban filas.

Aún los parientes del rey eran susceptibles a ofertas textiles. Durante la reconquista del Ecuador por Wayna Qhapaq, el rey se enfrentó con una rebelión de sus parientes quienes resentían las dádivas y privilegios sin precedentes otorgados a los Kañari, un grupo étnico local, con los cuales los inka estaban esbozando la formación de un ejército profesional⁵⁹. Sarmiento de Gamboa nos informa que el rey apaciguó su parentela con "ropas y comidas", en este orden.

El informe independiente de Salcamayhua⁶⁰ trata del mismo incidente y menciona la "...gran cantidad de ropa y comidas... echándolas a la rebatiña". Es probable que las "dinastías" enumeradas por Montesinos sean imaginarias, pero la tradición oral que recopiló suena fidedigna. Según ésta, los soldados de un "Tupa Yupanqui" se rebelaron porque tenían hambre y porque no habían recibido los dos vestidos que se les debía anualmente. "Hizo el rey reparar los trajes y avivar las mitas de los vestidos..." y los soldados quedaron satisfechos⁶¹.

Hubo otros modos de indicar el apego extraordinario a los tejidos exhibido por el ejército. Al describir la ocupación de Xauxa por los europeos, Pero Sancho de la Hoz dice que, en su retirada, el ejército de Quizquiz quemó por lo menos uno, y posiblemente varios almacenes llenos de "...mucha ropa y maíz...", en este orden. Al relatar los mismos acontecimientos, el tesorerero Zárate⁶² cita que, al retroceder repentinamente, Quizquiz dejó atrás 15.000 llamas y 4.000 prisioneros, pero que quemó "toda la ropa que los yndios no pudieron subir a la sierra". El enemigo no fue privado de bestias de carga ni de gente —quienes según todas las fuentes se unieron a la tropa europea— sino de tejidos. Más al norte, el partidario de Atawallpa, Rumiñawi, al retroceder frente a los europeos, también puso fuego "... a una sala llena de muy rica ropa que allí tenían desde el tiempo de Huayna Capac...".

Cuando Valdivia invadió Chile en 1541, encontró que la población había recibido órdenes del mando de resistencia inka "...que escondiesen el oro que no veníamos a otra cosa... que asimismo quemaran las comidas ropas y lo que tenían. Cumplieronle tan al pie de la letra que las (llamas) que tenían se comieron y arrancaron todos

los algodonaes y quemaron la lana...se quedaron desnudos quemando la propia ropa de ellos"⁶³.

Ninguna de estas medidas permiten entender el vestido como algo más que funcional u ornamental. La arqueología nos ayuda a comprender la importancia mágico-militar del tejido en la época mochica, hace ya 2.000 años⁶⁴. Escenas de guerra pintadas en la cerámica de la costa norte del Perú retratan prisioneros desnudos, con sogas al cuello, cuyas "...ropas y armas despojadas las llevaba el vencedor". Tan arraigada era esta preferencia que la encontramos vigente en la conquista inka y, aún, durante la invasión europea. Durante las guerras "civiles", las tropas andinas que acompañaban tanto a un bando como al otro, tenían la creencia que era posible perjudicar o matar al enemigo quitándole su ropa y vistiéndolo con ella una imagen a la que ahorcaban⁶⁵. Cuando los almogristas perdieron la batalla de Salinas, los aliados de ambos bandos desvistieron a los muertos y aún a los heridos. Un testigo ocular pretende que durante la retirada del inka Manco a la selva, hubo una escaramuza con los europeos que lo perseguían; al ganar la contienda, la gente de Manco se llevó toda la ropa de los cristianos⁶⁶. En 1781, dos siglos y medio más tarde, los muertos fueron desnudados durante las rebeliones que culminaron con los sitios del Cuzco y La Paz⁶⁷.

Tejidos con ornamentación de plumas parecen haber tenido una asociación especial con soldados y guerras. Las plumas recogidas por los niños pastores se usaban para tejer *kumpi* y "otras necesidades militares e imperiales". Al describir los depósitos militares que vivió en la fortaleza del Cuzco, Pero Sancho⁶⁸ nos habla de uno que contenía "100.000" pájaros secos que se usaban en la confección de uniformes.

Es difícil ubicar datos acerca de los procesos productivos empleados por el estado en lo textil. Hasta ahora no hemos encontrado sino dos relaciones de cómo y dónde se tejían cantidades tan importantes. Una de ellas procede del Archivo Nacional de Bolivia, en Sucre. Unos 30 años después de la invasión, los señores de Huancané, en la orilla noroeste del lago Titicaca, pidieron a la Audiencia de La Plata la expulsión de unos avecinados, instalados en su territorio por el inka. Los foráneos eran "mil" hombres que tejían ropa fina, emplumada

59) Sarmiento, 1943 [1572], p.126.

60) Salcamayhua, 1927 [1615], pp.213-14. Ver también Miguel Cabello Valboa, 1951 [1586], *Macedónes antárticas*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Libro III, Cap. XXI, pp.375-6, Lima.

61) Montesinos, 1982 [1644], Libro II, Cap. X, p.98.

62) P. Sancho de la Hoz, 1927 [1555], *Relación de lo sucedido en la conquista*... Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Serie II, Tomo 9, p.141. Ver también carta del cabildo de Xauxa al rey, 1999 [1534], en *Cartas del Perú*, R. Porras Barrenechea (Ed.), pp.124-31. Así como Agustín de Zárate, 1947 [1555], *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 26, Libro II, Cap. XII, Madrid.

63) Pedro de Valdivia, 1970 [1545], "Carta a Hernando Pizarro", en *Cartas de relación de la conquista de Chile*, Editorial Universitaria, p.55, Santiago.

64) C. Muelle, 1936, "Chalchaca un análisis de los dibujos *mischá*", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo 4, Lima.

65) Murúa, 1946 [1590], Libro III, Cap. LVIII, p.306; Zárate, 1947 [1555].

66) Zárate, 1947 [1555], Libro II, Cap. XI, p.491.

67) H. Villanueva, 1948, "Los padres bohemita del Cuzco y la rebelión de Tupaj Aruru", en *Revista del Instituto y Museo Arqueológico*, N° 12, Cuzco.

68) Pero Sancho, 1917 [1535], Cap. XVII, p.194.

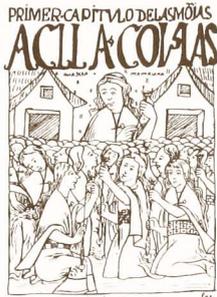
LAS FUNCIONES DEL TEJIDO...

"... y aunque fue en gran prejuicio nuestros antepasados no osaron resistir la voluntad del dicho inga por el temor que como a tirano le tenían..."⁶⁹.

Al hacer la lista de todos los lugares de donde provenían los tejedores, Martín Chuca informa

"...su padre era contador del inga el que con su padre benia algunas veces al dicho pueblo de Millirea el que vio poblados mil yndios cubicamayos, y que su padre... tomava por cuenta toda la gente que allí estava y la tierra y mojonos que el les señaló..."⁷⁰.

Aún si no aceptamos literalmente los detalles numéricos mencionados en el litigio, no hay razón para dudar de la existencia de un centro manufacturero de varios centenares de operarios instalados lejos de sus casas. Tal manufactura implica una provisión de materia prima y una organización mayor, que merecen una verificación arqueológica⁷¹.



Un segundo aspecto del tejido estatal, paralelo al visto en Huancané, eran las *aqlla* intaladas en muchos centros administrativos inka y en la capital. Son muy escasas las descripciones de tales talleres que nos llegan desde el siglo XVI. Según estas fuentes, las *aqlla* eran mujeres "seleccionadas" de sus etnias de origen, las que dedicaban su vida al telar. Waman Puma (1615) menciona que hubo seis clases de *aqlla*, desde princesas de sangre real hasta campesinas. Más allá de sus obligaciones textiles, lo que tenían

en común era su alejamiento "para siempre" de sus linajes de origen. Tal pérdida era considerada muy onerosa por los señores lupuqa ya citados. Mucho más no conocemos de ellas y suponemos que esta falta de detalles se debe a la frecuente analogía con las monjas que hacían los insores.

En este contexto, la arqueología ha sido más útil que la historia. En su estudio del centro administrativo inka de Huánuco Pampa, Morris logró ubicar y estudiar una *aqlla usas*, la casa de las escogidas. La uniformidad de los edificios al interior del

recinto, la entrada tan angosta, los muchos husos y telares bien conservados han sido estudiados e ilustrados⁷². Morris opina que las *aqlla* cumplían con otras obligaciones además de tejer —por ejemplo, cocinar para la tropa que seguía la carretera y descansaba en el centro administrativo. De la visita de 1549, efectuada sólo siete años después de la irrupción europea a León de Huánuco, sabemos que 40 "viejos" estaban destinados "a la guarda de las indias del inga..."⁷³.

Un bien tan altamente valorado, inevitablemente adquiere connotaciones de rango en una sociedad estratificada. Había tejidos que se fabricaban para el uso exclusivo del inka. Sus camisas eran muy finas, bordadas con hilos de metales preciosos, adornadas con plumas, conchas y "dibujos"⁷⁴. Murúa sostiene haber tenido en sus manos una prenda tejida tan finamente que cabía en su puño.

La insignia principal de realeza era una franja de lana carmesí, cayendo sobre la frente y atada al tocado. Los reyes cambiaban frecuentemente de ropa. Murúa y Garcilaso nos informan que los reyes "regalaban" sus trajes usados, pero Pedro Pizarro⁷⁵, presente en Cajamarca, dice haber visto canastas llenas de ropa vieja de Atawalla, junto con los husos y mazorcas deshechadas de su comida. Otro testigo ocular, Pero Sancho afirma que los reyes guardaban "todo" —no sólo los platos en los cuales comían, sino los recortes de uñas, de pelo y sus ropas. Sin duda los sacerdotes inka debieron resolver, de una forma que no fue captada por los cronistas, la forma de evitar que los "obsequios" fueran usados con fines maléficos contra el benefactor.

La corte y las *panaka* reales participaban en el consumo fastuoso y la exhibición del tejido. La ceremonia de iniciación de los jóvenes de la realeza duraba casi todo el mes de Noviembre, pero las preparaciones, hilando y tejiendo, empezaban ya en Septiembre⁷⁶. En cada paso del rito, el candidato cambiaba de ropa, siendo cada prenda regalo de algún pariente en particular, una obligación ceremonial que expresaba y reforzaba los lazos de parentesco. Los colores, las telas usadas, la ornamentación, en fin todo tenía alguna relación con la tradición oral dinástica.

Los matrimonios de la realeza participaban de este uso simbólico. En la región de Cuzco, el mismo rito solemnizaba a veces las bodas de sus parientes. Enviaba traer de los depósitos gran cantidad de tejidos y regalaba a cada novia y a cada novio, dos

69) Murúa, 1978, "Los olleros del inka hacia una historia y arqueología del Qollasuyu", en *Historia, problema y promesa: Homenaje a Jorge Basadre*, Tomo I, pp.415-423, Lima.
70) Murúa, 1978, Caps. IV y VIII.

71) Murúa y C. Morris, 1976, "Dynasty, oral tradition, administrative records and archaeology in the Andes", en *World Archaeology*, Tomo 7, N° 3.

72) Ver la visita de 1549 incluida en el tomo I de Itágo Ortiz, 1967, [162], pp.289-310.

73) Murúa, 1948 [1590], Cap. XXX, p.216.

74) Pedro Pizarro, 1905 [1572], p.216.

75) Grosobal Molina ("del Cuzco"), 1943 [1575], "Relación de las fábulas y ritos de los incas", en *dos pequeños grandes libros de Historia Americana*, p.45, Lima.

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO...

trajes completos, además de llamas y alimentos. Murúa, en 1590, es el único cronista europeo que nos ofrece una descripción bastante detallada de una boda real, aunque fue testigo de oídas. Sus informantes —mujeres de la corte— fueron inigualables. Según ellas, el inka llevaba una prenda rica y un *alfiler*, *tupu*, de plata a la novia y le decía que "...ansi como habia de ser señora de pieza de ropa lo sería de todo lo demas como lo era..."⁷⁶.

Al ofrecer la prenda, pedía a la novia que se la pusiera; en cambio ella le ofrecía una prenda tejida de sus manos. Después de la boda, regresaban por calles "pavimentadas" con tejidos de colores y con plumas.

Las actividades religiosas, y la crisis del ciclo vital, son más fáciles de documentar a nivel estatal. Eran múltiples las asociaciones del estado con lo textil. Algunas de las imágenes del Sol o del Trueno eran hechas de mantas gruesas, tan firmemente enfiadadas que el "ídolo" quedaba parado. Otras eran de oro ataviadas con mantas de vicuña. Gran parte del año tales estatuas quedaban escondidas tras cortinas muy finas y "suaves" de *kumpi*. En días de fiestas las imágenes eran sacadas en hombros por los sacerdotes y colocadas en un escaño cubierto de mantas con plumas.⁷⁷



nal en que se ofrecían vidas tejidas. Cuando el inka Waskar cayó en manos del ejército de

su hermano, sus sacerdotes practicaron un *qhapaq bucha* en el cual sacrificaron niños, llamas y mucha ropa.⁷⁸

Cualquiera, desde un humilde campesino, *mit'ayuy* de su señor, "se daña por bien gratificado" con una dádiva de prendas, particularmente si habían sido del mismo *kuraka* o del rey. Todos aquellos que habían cargado "tributos" o una imagen sagrada o llegado al Cuzco en una misión oficial, recibían algo en cambio según su estatus, pero siempre algún tejido.

Cuando una región quedaba incorporada al Tawantinsuyu, a los nuevos súbditos "...les dauan muchas dádivas... de ropa de vestir... que entre ellos era muy estimada..."⁷⁹. A los hijos de *kuraka*, rehenes en el Cuzco, se les mitigaba el exilio con dádivas de prendas del vestuario real, que podían enviar a su etnia de origen como muestra de benevolencia real⁸⁰. Recién hemos hallado en el Archivo de Indias, en Sevilla, información adicional acerca de tales dádivas políticas. Muy pocos años después de la invasión, un tal Alonso de Montemayor recibió en encomiendas uno de los grupos étnicos ayará más importantes, los Charka. En aquellos momentos tempranos de la historia colonial, todavía no había límites en lo que el encomendero podía demandar. Tenemos la lista de lo que recibió Montemayor, año por año, enormes cantidades de hoja de coca, llamas, tejidos y madera, todo lo cual era altamente cotizado en la recién poblada "villa Imperial" de Potosí.

Unos años más tarde, los señores de Sacaca iniciaron un litigio en la Audiencia de La Plata contra los herederos de Montemayor.

En su reclamo los señores presentaron sus *kbitu*, año por año, de todo lo arrebatado. Entre el botín se habla de un "tesoro" conservado por Ayawiri, el señor de la mitad Alasaca:

"...le apremiava e compelia a que se la diesen... queriendolos como los quiso ahorrar por dos veces... a uno de los dichos caciques... en el pueblo de Chayanta... todo lo qual hazia muy de ordinario hasta que le dauan todo que el pedía... con grillos y cadenas y al dicho don Alonso Ayauri lo tubo un año entero en la dicha prisión hasta tanto que no trayendo otra cosa que dalle... le dio 35 vestidos de cumbi muy finos del tiempo del ynga y mucha cantidad de chaquirá (cuentas de concha del mar) fina y con esto lo soltó..."⁸²

Tal acopio de tesoros dinásticos, acumulados durante cuatro o cinco generaciones, formaba parte de los lazos entre los señores étnicos y el Cuzco. No hay mucha esperanza de ubicar tales tesoros arqueológicamente, dadas las lluvias en el altiplano. En la costa desértica, quizás no sea imposible ubicarlos, una vez

⁷⁶ Murúa, 1946 [1590], Cap. XXX, pp.255-6

⁷⁷ Pedro Pizarro, 1965 [1572], p.192; Gobo, 1956 [1655], Cap. V, pp.157-8

⁷⁸ Gobo (Ibid), p.215

⁷⁹ Betanzos, 1968 [1551], Cap. XV, p.45; Molina "del Cuzco", 1943 [1575], p.86.

⁸⁰ Blas Valera en Garcilaso, 1960 [1609], Cap. XII, p.163

⁸¹ Garcilaso, 1960 [1608], Cap. II, p.248

⁸² Archivo General de Indias, Sevilla, sección Justicia, legajo 653

LAS FUNCIONES DEL TEJIDO.

que los arqueólogos se dediquen al estudio de etnias individuales.

El comprender el papel del tejido en contextos políticos y militares podría llevarnos a nuevas percepciones de la organización económica y estatal de los inka. Las fuentes sugieren que las "dádivas" de ropa que venían del Cuzco eran obligatorias, llegaban en compañía de "princesas" que se convertían en las madres del próximo *kuraka*. Hubo cronistas en el siglo XVI, como Garcilaso, quienes consideraban tales dádivas de tejidos y mujeres como parte de una penetración pacífica y lenta, la paradoja del conquistador cargado de obsequios.

Hay otras maneras de explicar las ofrendas ceremoniales a los vencidos, en el momento de su derrota. La entrega obligatoria de bienes culturalmente muy prestigiados, en una sociedad sin monedas y probablemente sin mercados, puede percibirse como la creación de una nueva obligación en un contexto dependiente. La "generosidad" del cuzqueño obliga a una contrapartida, la entrega de múltiples servicios militares, agrícolas y textiles.

Para el campesino andino, el "regalo" inka parece haber sido doblemente valioso: como tejido y como dádiva real. El Estado también quedaba doblemente servido: se aseguraba el almacenamiento masivo, pero la naturaleza gravosa de la *mit'a* textil podía formularse en términos ideológicamente aceptables.

En la región andina los tejidos integraban muchos e inesperados contextos. Un ingreso básico en el presupuesto estatal, una tarea sin parar entre las obligaciones campesinas, una ofrenda común en los sacrificios, etc. El tejido funcionaba igualmente como símbolo de status personal o como carta forzosa de ciudadanía, obsequio mortuario, dote matrimonial o pacto armisticio. Ningún acontecimiento político o militar, social o religioso, estaba completo si no se ofrecían o conferían telas, los que se quemaban, permutaban o sacrificaban. A través de los años, tejer llegó a ser un gravamen creciente sobre el hogar campesino, una especialidad artesanal y artística y, eventualmente, un factor de emergencia de grupos gremiales segregados, como las *aqlla*, categoría sin precedente en la estructura social andina.

SELECCION
Arte Mayor de los Andes

0482

FRAGMENTO DE TEXTIL PINTADO

Algodón

Paracas-Chavín

1000 - 600 a. C.

Largo urdimbre: 62 cms.

Ancho trama: 21 cms.

Este textil pintado hace casi tres mil años es probablemente una de las manifestaciones de pintura sobre tela más antiguas que se conocen en la actualidad. Nos enfrenta a una experiencia nueva en relación a nuestras categorías de "tejido" o "pintura", puesto que el pigmento no cubre la tela, como es el caso del soporte de la pintura clásica europea. Por el contrario, al estar pintadas con una aguada transparente, estas piezas exhiben una notable simbiosis entre la textura del tejido y la pintura aplicada sobre ella.

La dificultad de describir esta pieza de acuerdo a nuestras categorías, es reflejo del choque con una cosmovisión que no reconoce fronteras rígidas y en el cual el mismo proceso de tejer es tan importante como el producto, fusionando lo utilitario, lo simbólico y lo sagrado.

La imagen del hombre-jaguar sosteniendo báculos serpentiformes evoca también una concepción de lo real en donde cultura y naturaleza se fertilizan mutuamente. Pese a que Chavín tiene un origen serrano, sus creencias e imágenes se inspiran en la jungla y fueron difundidas hasta los confines meridionales de su área de influencia –entre otras formas– a través de representaciones pintadas, como esta pieza recuperada en la costa de Paracas.

Los tres personajes representados en este fragmento –de penetrante mirada, nariz achatada y grandes fauces de colmillos entrabados– podrían aludir a la creencia, que subsiste en algunos pueblos amazónicos, de que los chamanes adquieren la forma y poderes del jaguar. Tanto este animal como su representación icónica se relacionan con el trueno, las lluvias y –por extensión– la agricultura y el algodón, fibra domesticada en los Andes hace más de cuatro mil años y base del arte textil de estos pueblos.



FRAGMENTO DE TEXTIL PINTADO

0532

FRAGMENTO DE TEXTIL PINTADO

Algodón

Paracas

200 a. C. - 0

Largo urdimbre: 135 cms.

Ancho trama: 55 cms.

Las manos –prerrogativa de la especie humana, instrumentos de supervivencia y creatividad– han sido motivo de variadas representaciones artísticas que también se encuentran en pinturas rupestres en los más diversos puntos de la tierra.

En esta tela, proveniente de la costa centro-sur andina, vemos una serie de manos pintadas con un tinte púrpura intenso sobre un fondo rojo suave algo disparejo. Al parecer, el artista representó en todos los casos la mano de un mismo lado del cuerpo, organizándolas en columnas alternadas de acuerdo a la dirección de los dedos, siguiendo un patrón común en los textiles Paracas.

Al igual que otras piezas que representan el mismo tema, este tejido fue probablemente teñido y pintado con la secreción amarillenta que expele un molusco bivalvo (*Concholepas sp.*) común en las costas del Pacífico, el cual, una vez aplicado, cambia al color violáceo por oxidación. Es probable que la pintura fuera ejecutada por un grupo de artesanos que pintaban la tela a la orilla misma del mar para aprovechar así las pequeñas gotas de pigmento, obtenidas al desprender la concha de la roca, en un trabajo de carácter lúdico y grupal.



FRAGMENTO DE TEXTIL PINTADO

0942

TEXTIL PINTADO

Algodón

Costa Central Andina

1100 - 1470 d. C.

Largo urdimbre: 467 cms.

Ancho trama: 73 cms.

Al observar esta pieza pintada con técnicas de reserva, la primera pregunta que surge es, a qué función estaba destinada una tela de tan grandes dimensiones. En Paracas, se han hallado telas de proporciones semejantes envolviendo fardos funerarios, aunque éste pudo ser el destino final de una pieza creada para otros usos.

Entre esta tela y la obra de los remotos tejedores de Paracas, median más de mil años, pero la comparación no es caprichosa si pensamos en la notable perseverancia de costumbres y creencias en el mundo andino.

Las telas pintadas sirvieron desde los primeros tiempos como vehículo para la divulgación de ideas y símbolos religiosos. Uno de los motivos representados en este tejido y que tiene antecedentes directos en Paracas es un personaje con pico de cóndor y cuerpo arqueado—quizás en actitud de vuelo—con un gran tocado que describe un arco en sentido opuesto al que describe el cuerpo. Este movimiento curvilíneo replica las bandas onduladas que sirven de base al diseño, mientras el motivo se confunde en una marejada de representaciones de crustáceos y aves imbricadas en las que fondo y figura se complementan, y representaciones antropomorfas con diversas formas del cuerpo, pendientes y tocado. La sucesión de estos temas es generalmente alternada, con excepción de tres momentos en que el ritmo es alterado, (Ver dibujo pág. 81). La técnica de pintura por reserva otorga al textil un carácter muy gráfico de compleja lectura, que sugiere un movimiento constante.



TEXTIL PINTADO

Museo Chileno de Arte Precolombino

0895

TELA PINTADA

Algodón

Costa Central Andina

1100 - 1470 d. C.

Largo urdimbre: 130 cms.

Ancho trama: 139 cms.

Estas enormes telas pintadas, características de un período en que la costa central formaba parte del reino Chimú, consisten por lo general en varias piezas cosidas, desplegadas quizás como revestimiento de muros o cielos o —en su destino final— mortaja de sacerdotes y dignatarios. Sin embargo, el esfuerzo mismo de distinguir las dimensiones “utilitarias” y “simbólicas” es, como hemos visto, engañoso e inútil al referirnos a la experiencia precolombina.

El diseño de esta pieza, compuesto según un patrón de escenas encuadradas, característico de la Costa Central Andina, también ilustra esta noción integradora de las culturas nativas de América, en donde lo cotidiano y lo ritual, lo utilitario y lo simbólico se confunden en un todo indistinguible. Así, el personaje inscrito en cada uno de estos nueve cuadrados representa una serpiente o pez cuya cabeza humana queda circundada por el cuerpo enroscado. La cabeza de este ser antropozoomorfo está coronada por un tocado en forma de *tumi* o cuchillo ceremonial, elemento común a las representaciones de guerreros y dioses en el arte de la costa norte, y que al parecer alude al poder ritual más que al acto sacrificial mismo.

Este textil fue pintado en café oscuro y verde sobre el color crudo natural del algodón, el que por acción del tiempo se ha alterado, presentando ahora diversas tonalidades. Diferentes zonas del diseño central han sido pintadas en verde de acuerdo a la diagonal en que se ubica cada cuadrado, lo que sugiere una lectura dinámica, en tensión con el equilibrio y simetría de los cuadrados, (Ver dibujo pág. 82). Los espacios entre cada cuadrado fueron pintados café, dejando figuras de monos reservadas en color crudo de acuerdo a un criterio sistemático y articulado que resulta en una síntesis formal de notable dinamismo y fluidez.



TELA PINTADA

Museo Chileno de Arte Precolombino

0355

TAPIZ

Lana y algodón

Costa Central Andina

1000 - 1470 d. C.

Largo urdimbre: 178 cms.

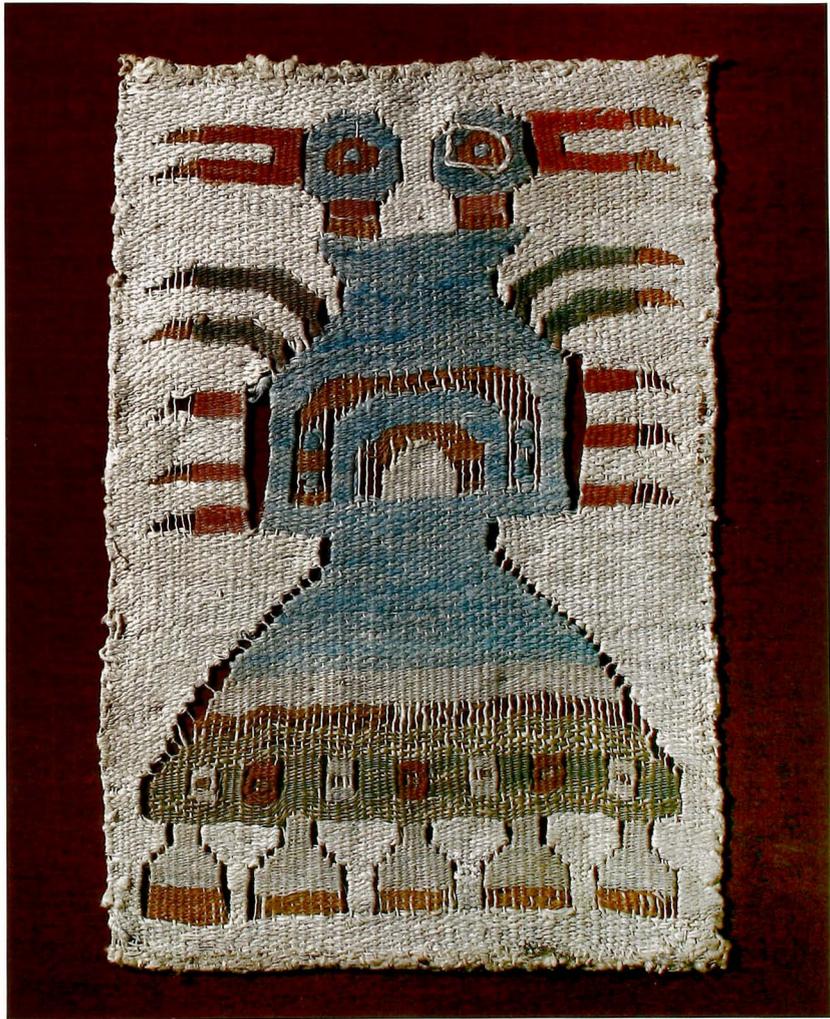
Ancho trama: 117 cms.

Los pueblos andinos destinaban por lo general a sus artesanías mucho tiempo y dedicación como revelan, por ejemplo, los mantos bordados Paracas o las piezas cerámicas pintadas hechas en tiempos de Nazca y Moche. A lo largo de la historia se observa, sin embargo, una tendencia a la producción en masa, la que alcanzó un máximo desarrollo con los imperios Chimú e Inka, sugiriendo incluso un control centralizado de la producción y distribución de elementos de prestigio.

Este pequeño tapiz, representando a un ave bicéfala en colores apastelados y luminosos, fue originalmente tejido como parte de una larga pieza que se guardaba en rollos, como revelan recientes descubrimientos en la Costa Central Andina. En estos largos y angostos tejidos se dejaban espacios de urdimbre sin tejer para que cada rectángulo pudiera ser cortado y aplicado individualmente sobre un manto tal como se observa en algunos dibujos del cronista Waman Puma de Ayala.

Las zonas de color, delimitadas por el método del tapiz y posteriormente pintadas, testimonian el vigor de la técnica tradicional del tejido como originadora de imágenes. Se han encontrado piezas iguales en que las zonas de color están íntegramente tejidas y otras en que dichas zonas están enteramente pintadas, de modo que esta pieza representa una forma intermedia entre ambas soluciones técnicas. (Ver dibujo pág. 83). Tejido y pintura parecen haber coexistido desde los tiempos más remotos.

Aunque el ave bicéfala es un motivo relativamente raro en América precolombina, imágenes semejantes traídas en los emblemas invasores, fueron adoptados rápidamente por los pueblos andinos, quienes las reinterpretaron en formas artesanales que subsisten aún hoy. El descubrimiento de aves bicéfalas en el arte Chimú y su expansión por la Costa Central Andina, ayuda a comprender este aspecto del encuentro entre ambos mundos.



TAPIZ

0191

CAMISA: *UNKU*

Lana

Inca-Chincha

1100 - 1470 d. C.

Largo: 192 cms.

Ancho: 120 cms.

Domesticadas en los alrededores del Lago Titicaca hace unos seis milenios, la llama y la alpaca ofrecen fibras de excelente calidad para la elaboración de textiles. Aunque las telas de lana más antiguas probablemente fueron traídas del altiplano, esta hermosa camisa data de una época en que ya se mantenían con éxito rebaños de camélidos en la zona costera.

Tejida con la compleja técnica de urdimbres discontinuas, la pieza se compone de dos partes que probablemente fueron hechas por diferentes individuos, lo que se traduce en leves diferencias de matiz y un enriquecedor cambio del ritmo de lectura en el escalonado de cada mitad. (Ver dibujo pág. 83).

El ojo tiende a asociar aquellas franjas coincidentes, de manera que percibimos una sucesión de "Vs" escalonadas invertidas, formada por franjas de matices diferentes en cada parte, pero relacionadas por su peso visual.

La técnica de urdimbres y tramas discontinuas tiene un antecedente en los antiguos tejidos de puntos o mallas anudadas Paracas, que también generan diseños escalonados con planos de un solo color en ambas caras de la tela. En este caso, el recurso se utilizó con gran eficacia, dando una impresión general plena de dinamismo.



CAMISA: UNKU

0525

TELA DE MODULOS TEJIDOS Y TEÑIDOS

Lana

Costa Central Andina

600 - 1000 d. C.

Largo urdimbre: 172 cms.

Ancho trama: 68 cms.

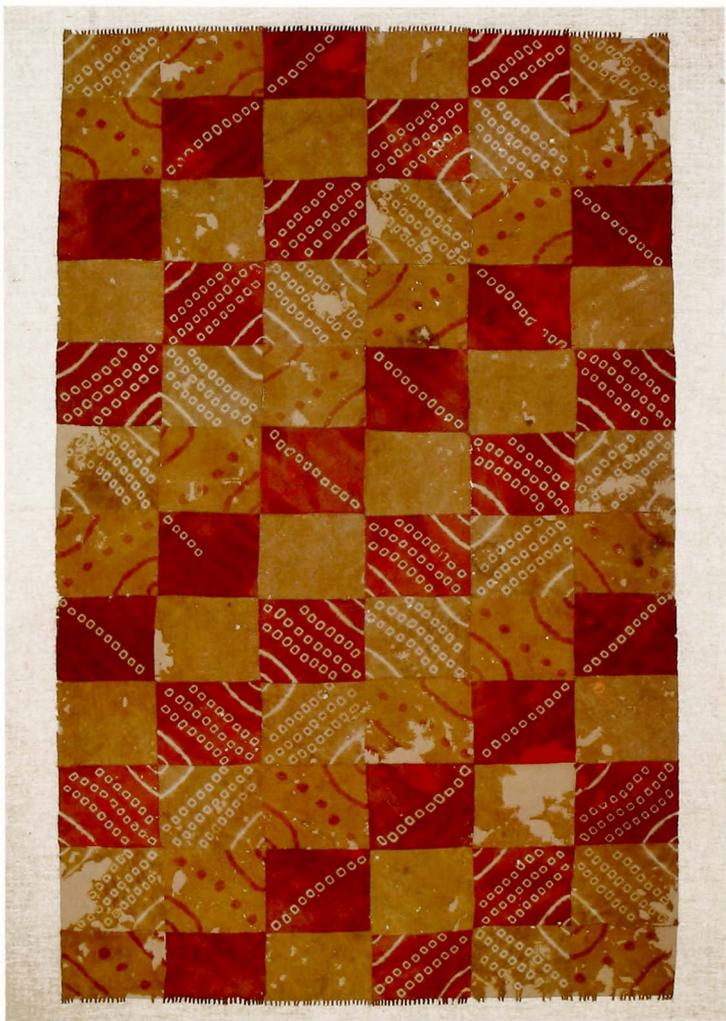
Durante la expansión Huari, la antigua técnica de teñido por amarras alcanzó un notable desarrollo en la Costa Central Andina, de donde proviene este tipo de telas por módulos.

Estas piezas no son, en modo alguno, producto del reciclaje de retazos en un agregado relativamente oportunista. Muy por el contrario, son producto de una cuidadosa concepción original de conjunto y de la aplicación de una compleja secuencia tecnológica con miras a obtener el diseño proyectado.

Cada módulo rectangular pudo ser tejido en forma independiente o bien mediante la técnica de urdimbres discontinuas, lo que permitiría separar los módulos tejidos al retirar los cordones de apoyo provisionales.

El teñido también responde a una secuencia planificada, basada en el principio de proteger sectores de la tinción mediante amarras, para finalmente unirlos.

La composición final induce a centrar la atención en los puntos de encuentro de los módulos que definen rombos muy dinámicos, debido a cambios de color o contraste, (Ver dibujo pág. 84).



TELA DE MODULOS TEJIDOS Y TEÑIDOS

Museo Chileno de Arte Precolombino

0531

TEJIDO DOBLE-TELA

Algodón

Paracas

700 - 300 a. C.

Largo urdimbre: 207 cms.

Ancho trama: 69 cms.

Domesticado en la costa sur andina hace más de cuatro mil años, el algodón fue, junto con la lana de camélido, una fibra esencial para el desarrollo del arte textil precolombino. En este medio, se tejieron obras de excelente calidad técnica y artística como esta gran pieza tejida contemplando los personajes de costado, de manera que la doble urdimbre correspondiera con el largo máximo, pese al formato horizontal de la representación.

El dibujo, definido por el color más claro del doble tejido, representa cinco personajes antropomorfos, cada uno de ellos enmarcado por dos entes serpentiformes de cuerpo dentado, cuyas cabezas humanizadas se encuentran en disposición alternada. Este ritmo se repite y refuerza por el hecho de que los mismos personajes rotan en relación a la representación contigua, mientras que las pequeñas figuras inscritas en sus cuerpos conservan una misma postura de pie, independientemente de la del personaje que lo contiene. (Ver dibujo pág. 85).

Sobre cada uno de los personajes, se ha representado una cabeza trofeo invertida, a manera de tocado, de la cual emergen apéndices serpentiformes. Otros apéndices similares parten de la cintura, describiendo un arco que enmarca los pies. En los espacios libres fueron delineadas figuras de felinos dispuestos en el sentido normal de la urdimbre, perpendiculares al motivo principal.



TEJIDO DOBLE-TELA

Museo Chileno
de Arte Precolombino

0529

FRAGMENTO DE BANDA EN DOBLE-TELA

Lana

Paracas

300 - 100 a. C.

Largo urdimbre: 137 cms.

Ancho trama: 14,5 cms.

Es común en el arte andino representar una misma imagen con dos caras opuestas y complementarias, o con colores alternados, expresando tal vez, una concepción dual de los principios vitales o la superación de las contradicciones en el universo del mito y la experiencia mística.

La serie de personajes encolumnados que componen el diseño de esta larga banda –alternándose de derecha e izquierda– responden sin duda a un patrón de profunda significación muy difundido en los Andes precolombinos. Conservando un aspecto felínico general –recalcado especialmente por el contorno de la cabeza– las figuras presentan también rasgos de ave con amplia ala rematada en una serie de volutas rectangulares, asociadas en Chavín a la representación de serpientes. Con excepción del personaje inferior, que en lugar de fauces exhibe un rostro antropomorfo con proyecciones radiales, las figuras se ciñen a un mismo modelo, delineadas con azul-negro y un angosto brocado contra el fondo ocre-amarillo de una faz del doble-tela. El conjunto responde a un sobrio equilibrio de proporciones, en que cada elemento se inscribe en una rica red de relaciones geométricas, ciñéndose en forma absolutamente admirable a los cánones de "sección áurea" codificados por los filósofos griegos y los artistas del renacimiento europeo..., (Ver dibujo pág. 86).

Al mirar con detención, la estabilidad y regularidad del diseño global da paso a la sorpresa ante la variedad y complejidad de los detalles. Los colores del brocado se combinan para imprimir a cada personaje un carácter distintivo. Las volutas divergentes que coronan los cuatro personajes de arriba, y que se encuentran en otros pueblos andinos aludiendo al maíz, las cejas del felino o el tocado de curanderos-chamanes, contrastan con la U invertida del segundo personaje, sugiriendo una rica lectura simbólica, en la que sin duda toman parte las cruces del cuerpo o las proyecciones escaleriformes.

El efecto misterioso de esta tela, realizado con pequeños puntos blancos dispersos que iluminan a veces un diente, una línea cerca del ojo y en otras oportunidades, una pata o cola, remiten a conceptos multiformes y fluyentes en el marco de un estricto equilibrio formal.



FRAGMENTO DE BANDA DOBLE-TELA

0205

MANTEL DOBLE-TELA

Lana y Algodón

Huari

600 - 1000 d. C.

Largo urdimbre: 87 cms.

Ancho trama: 79 cms.

A principios del siglo quinto de nuestra era, una pequeña comunidad de la sierra central peruana, cuya cerámica reflejaba algún parentesco con el estilo Nazca, comenzó a recibir fuertes influencias de una sociedad altiplánica, portadora de la poderosa ideología Tiwanaku. Poco a poco las nuevas ideas impregnaron a la sociedad Huari, estimulando una vigorosa expansión militarista que abarcó gran parte del área andina.

Esta compleja y abigarrada pieza tejida a telar, fue creada y usada por hombres que estaban inmersos en esta realidad de dominación en que las creencias jugaban un rol tan importante como la estrategia militar y política.

Aunque tal vez nunca conoceremos la verdadera significación y uso de estas telas —que han sido descritas como “mantel altar”— es indudable que la calidad y la variedad de recursos técnicos empleados, conjuntamente con la densidad de imágenes y signos desplegados en ella, revelan una dedicación y cuidado propios del ritual.

Cada gesto tiene una intención clara, aunque su significado preciso se nos escapa. La gruesa costura que une la pieza central con las laterales, por ejemplo, pareciera enfatizar esta oposición simétrica entre el tejido doble-tela central de fondo rojo y las piezas laterales, formadas a su vez por una estructura de urdimbre de lana poco densa y otra más densa de hilados de algodón. Estas oposiciones se observan también en el tratamiento del color, la textura y la técnica, reflejando no sólo la maestría del tejedor y su dominio de una variedad impresionante de recursos, sino la eficacia de la pieza para distinguir y jerarquizar mensajes.



MANTEL DOBLE-TELA

1150

CAMISA: *UNKU*

Algodón y lana

Chimú (?)

1100 - 1500 d. C.

Largo: 128 cms.

Ancho: 92 cms.

El *unku* es una prenda masculina de gran difusión en el área andina. Su uso se extendió desde Colombia hasta Chile y abarca varios milenios, siendo llevada hasta en la actualidad, con algunas modificaciones, por numerosos pueblos sudamericanos. En los antiguos mitos de origen de los Andes, se relata la creación del género humano por Viracocha, "el Criador". Al momento de modelar en barro a cada una de las naciones de la tierra, las identificó con diferentes trajes y los miembros de cada pueblo eran reconocidos por las prendas que usaban, situación que, en general, subsiste hasta hoy en las sociedades tradicionales andinas. Si bien el uso del *unku* era muy generalizado, éste era diferente para cada pueblo, por lo cual, el estudio tecnológico, formal y estético de los textiles constituye uno de los más fascinantes desafíos de la prehistoria andina.

Esta camisa, formada por dos partes, está tejida con fibras de algodón y camélido, usando colores naturales y teñidos. Las estructuras textiles utilizadas son contrapuestas, definiendo un diseño de líneas verticales en el cuerpo de la prenda, que rematan en una gran franja horizontal en sus extremos. Esta franja está brocada con diferentes diseños en cada una de las partes que integran la camisa. El grado de libertad usado en cada brocado, los diseños utilizados y el ritmo de cada tejido, hacen suponer que cada textil que forma la pieza pudo ser obra de un tejedor diferente, (Ver dibujo pág. 87).

Los colores empleados en el cuerpo de la prenda son opacos y suaves, contrastando con los usados en las franjas distales que enmarcan, con colores dorado brillante y rojo intenso, el espacio horizontal brocado. Este último está tejido con colores similares en peso y de matices opuestos, estableciendo una lectura confusa y ayuda a acentuar el tacto blando y suave de este tejido.



CAMISA: UNKU

1149

CAMISA: UNKU

Algodón y camélido

Costa Central Andina

1100 - 1500 d. C.

Largo total: 214 cms.

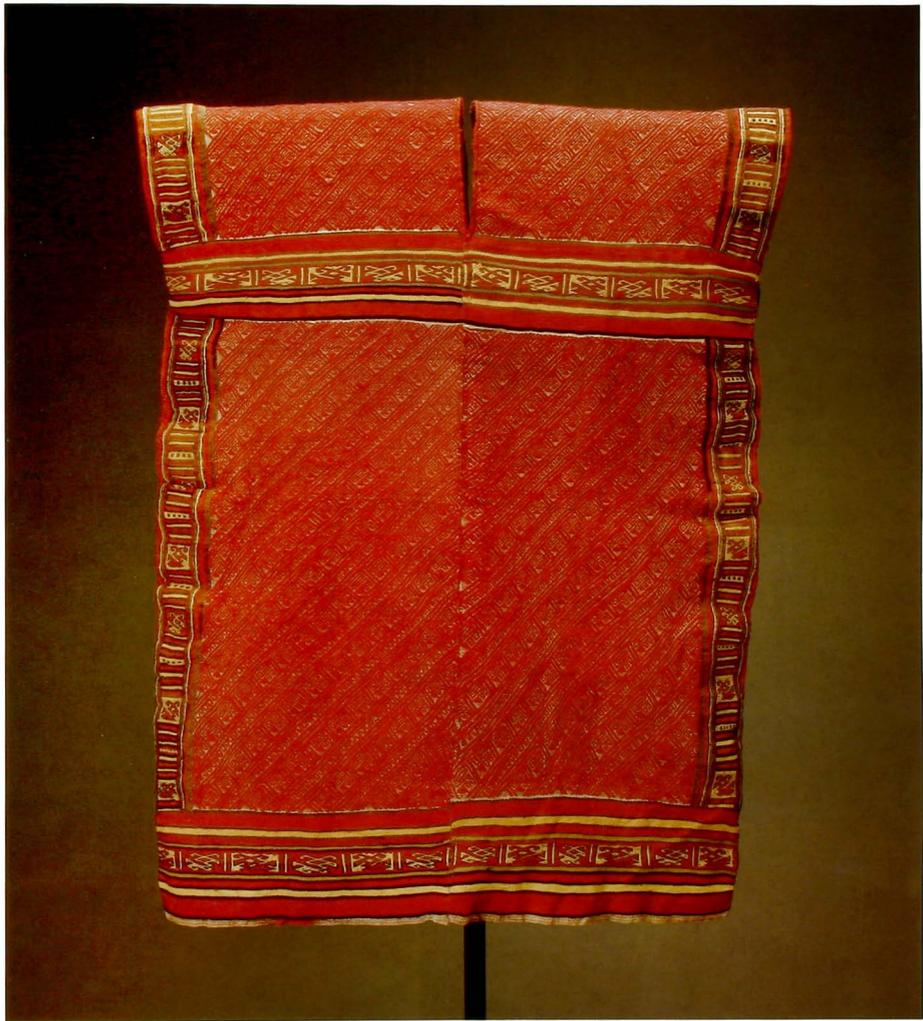
Ancho: 76 cms.

Las camisas tardías de la Costa Central, se caracterizan por su forma angosta y alargada, a manera de túnicas. Esta modalidad, junto a tecnologías utilizadas, colores, extrema densidad del tejido y su singular patrón de diseño, sugieren que esta pieza puede ser de procedencia Chincha.

Como es frecuente en los textiles andinos, las dos grandes partes que conforman este *unku*, se comenzaron a tejer por ambos extremos, estando ubicado el encuentro en un lugar del área central del paño, que en este caso es difícil de precisar por la extrema prolijidad del tejedor. El amplio dominio de las técnicas y la fuerte voluntad del artifice para resolver un diseño complejísimo sin importar las dificultades en su ejecución, quedan demostradas en esta verdadera obra maestra de la textilera andina.

Son notables algunas características formales de esta prenda. Dos cuadrados y un rectángulo central (en la pieza extendida), y minuciosamente brocados con figuras ornitomorfas en líneas diagonales, son enmarcados por franjas abigarradamente tejidas con representaciones zoomorfas, (Ver dibujo pág. 88). Resalta el atrevido uso del color, especialmente el rojo intenso con los amarillos ácido y cálido, acentuándose el contraste con la presencia del negro y blanco. En las áreas centrales brocadas en rojo sobre blanco, este efecto se apacigua y opaca.

El despliegue de virtuosismo y colorido denota la importancia de esta prenda, que sin duda realizaba la jerarquía del individuo para el cual fue confeccionada.



CAMISA: UNKU

0519

MURAL BROCADO

Algodón y camélido

Chimú (?)

1000 - 1470 d. C.

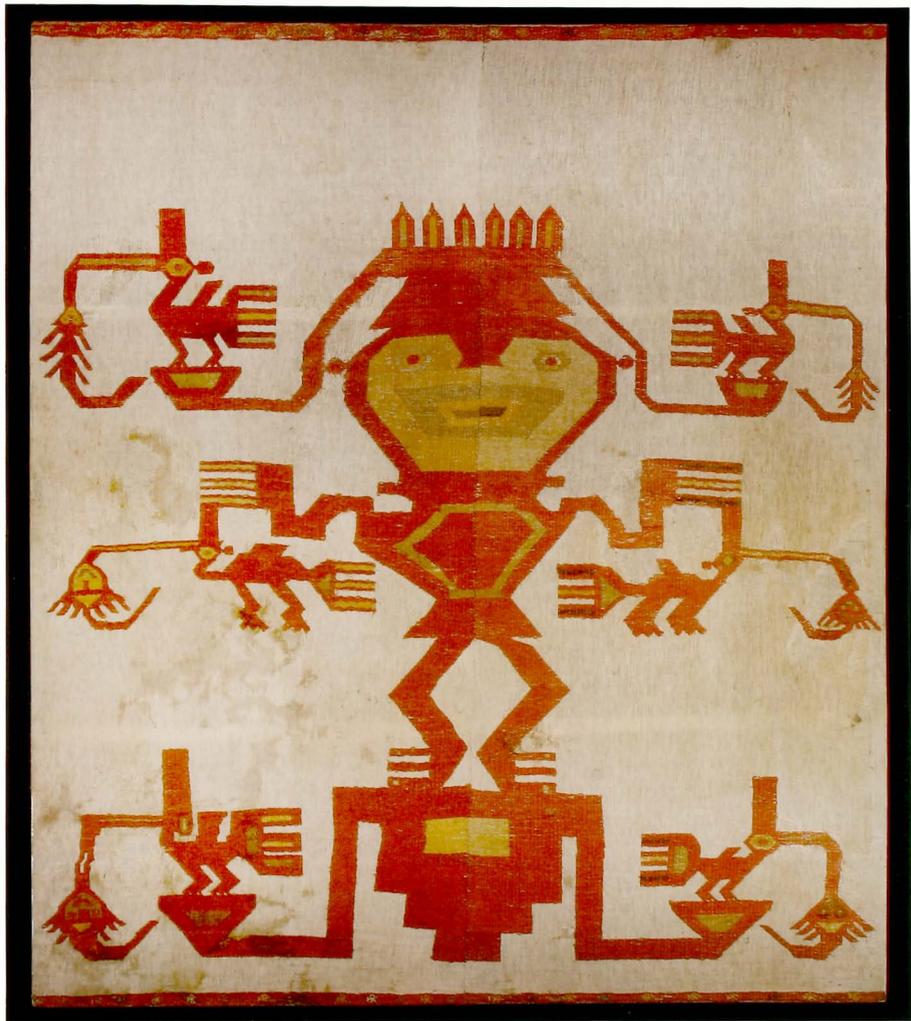
Largo urdimbre: 152 cms.

Ancho trama: 132 cms.

Este gran tapiz probablemente colgaba de los muros de una importante edificación de adobe en la costa central o norte del Perú. Usando la técnica de brocado, se representó una figura antropomorfa parada sobre una plataforma, en cuyos extremos, así como a ambos lados del tocado y en las manos del personaje, se apoyan o penden aves marinas que portan en sus picos peces o cabezas humanas.

La representación de figuras antropomorfas paradas sobre un artefacto que a veces se ha definido como "altar" es común en el arte andino. El origen de esta reiterada iconografía en un área tan extensa y mantenida por espacio de varios milenios, debe encontrarse en la arraigada creencia de los pueblos andinos de que el movimiento de las divinidades podía provocar catástrofes, terremotos y, en general, alterar el orden y equilibrio de la naturaleza. Esta idea, aplicada también a las altas autoridades, influía en las características de su representación, ordinariamente estática y siempre sentadas sobre un asiento - *tiana* - o llevadas en andas para que sus pies no tocasen el suelo.

Las dimensiones de la figura, sus atributos representados en el tocado, la plataforma sobre la cual se encuentra y las aves representadas, sugieren que estamos frente a una divinidad o gran autoridad étnica costeña.



MURAL BROCADO

Museo Chileno de Arte Precolombino

0782

MANTEL: INKUÑA

Lana

Arica

1000 - 1470 d. C.

Largo: 63 cms.

Ancho: 43 cms.

La voz kechua *inkuña*, designa una prenda tejida a telar, de forma rectangular, usada hasta la actualidad por los pueblos andinos para transportar pequeños objetos en un atado o para cubrir la cabeza. El uso ritual de esta pieza es servir como mantel sobre el cual se depositan las ofrendas a las divinidades. Por ello es que frecuentemente se encuentran en cementerios asociadas a enterratorios, a modo de ofrendas fúnebres, conteniendo harina, productos agrícolas, coca u otros elementos.

Este textil corresponde a las comunidades que habitaron los valles fértiles más meridionales de la costa desértica andina, en un período inmediatamente anterior al Tawantinsuyu. Por sus características técnicas y formales, sin embargo, parece ser de origen serrano.

Su urdimbre y trama son de fibra de camélido y en su diseño hay un claro predominio de la urdimbre. La organización formal del tejido es simétrica, generándose del centro hacia los costados. El eje central que constituye la franja más ancha ha sido descrita como el "corazón" del tejido, del cual emerge el "cuerpo" hacia los costados presentado en franjas labradas y otras de color ocre. La banda listada que limita los costados de la *inkuña* se percibe como la "boca" del tejido, que se abre hacia el exterior.

La disposición de los colores sugiere pasar del centro oscuro y profundo del corazón al cuerpo externo, y visible. Hacia la boca, los colores se funden y ablandan, creando un puente más allá de los límites formales del textil.



MANTEL /INKU'NA

Museo Chileno de Arte Precolombino

0190

FRAGMENTO DE TAPIZ

Algodón y camélido

Nazca

200 - 400 d. C.

Ancho: 78 cms.

Largo: 73,6 cms.

La tecnología textil en la costa sur de los Andes Centrales es de larga tradición. Debido a la extrema sequedad de este ambiente y a la oscuridad de las tumbas, aquí se pueden encontrar casi intactos textiles pertenecientes a la tradición Chavín, de tres milenios atrás, los productos del inigualable arte Paracas, heredados por Nazca, y los textiles Ica e Inca, contemporáneos a la conquista europea.

Este fragmento de tapiz Nazca está tejido en una tela sencilla, de modo que probablemente era el ornamento de un textil de mayores proporciones. Muestra en forma reiterada la misma figura de un felino, con sus fauces abiertas, exhibiendo la dentadura; sus cuatro patas terminan en garras y sobre la cabeza, espalda, parte posterior y cola, surgen tres apéndices a modo de coronas. La figura está representada dentro de un recuadro y llena todo su espacio, de una forma para nosotros algo recargada.

La iconografía del felino "coronado o emplumado" dentro de un recuadro, está muy generalizada en el arte de la costa sur del Área Andina Central. Aparece en antiguos textiles tejidos con técnica "sprang", iniciadora de esta tradición textil. El uso de ángulos rectos en la definición de la figura es un recurso que se aviene con el uso del telar, pues trabaja sobre las coordenadas de urdimbre y trama. En el caso de Nazca, es interesante observar que a menudo este estilo se traslada del tejido a la pintura sobre cerámica, que no tiene las limitaciones mencionadas. Otra analogía resulta del uso de trazos negros para marcar los contornos de la figura.

No obstante la reiteración de las figuras, el artista las diferenció nitidamente, jerarquizándolas a través del uso del color en los elementos que las componen y de su posición en el textil. Se hace presente que el azul es el color que comanda la lectura del tejido, jugando con el amarillo dorado, que da al tejido una sensación de radiante calidez. La impresión táctil de blandura y volumen de este tapiz se ha logrado por la disposición de sus elementos estructurales.



FRAGMENTO DE TAPIZ

Museo Chileno
de Arte Precolombino

0936

BANDA EN TAPICERIA

Algodón y lana

Horizonte Medio

400 - 800 d. C.

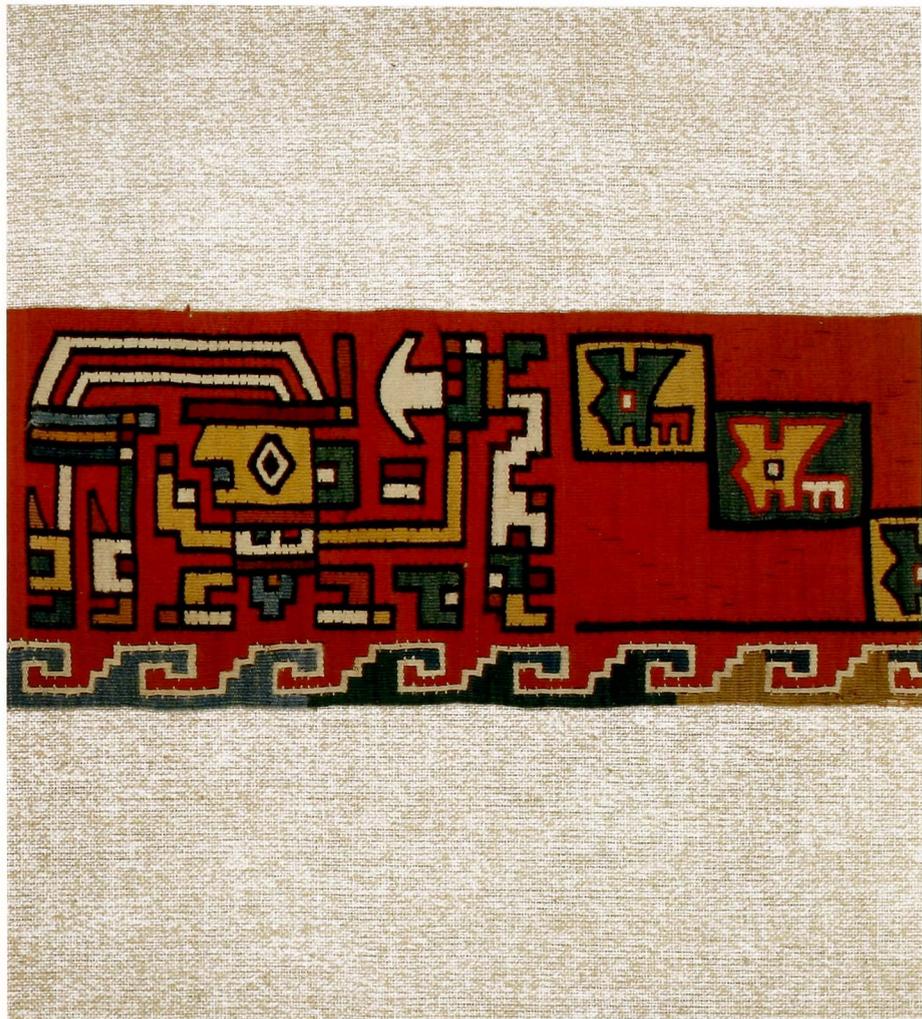
Largo urdimbre: 110 cms.

Ancho trama: 12,5 cms.

La iconografía que muestra este textil está estrechamente relacionada a las escenas rituales de guerreros y batallas del arte textil y la pintura Moche, organizados en una marcada horizontalidad. Al ser trasladadas a la técnica del telar, las líneas curvas de las figuras adquieren un patrón ortogonal, donde predominan contornos quebrados y organización geométrica.

Esta banda es un tejido completo, cuya funcionalidad pudo ser formar parte de otra pieza mayor o servir como banda de tocado. Usando técnica de tapicería se representó a cuatro personajes de pie; un elaborado tocado con largos apéndices que llegan hasta el suelo remata la figura en un módulo rectangular. En su mano portan un cuchillo o *tumi* con actitud amenazante. Todos ellos están apoyados sobre una superficie representada por grecas, posible solución rectangular para representar ondas o volutas tan comunes en las escenas Moche, que dan la idea de olas marinas. Cada módulo está separado por otro que contiene tres rectángulos dispuestos en diagonal, que incluyen una figura, (Ver dibujo pág. 91).

Todas las representaciones están tratadas en diversos colores y delineadas en negro sobre un campo rojo intenso. Predominan los azules y ocre y en menor proporción los café, lila y blanco. Este último contribuye decisivamente a la notable luminosidad del textil.



BANDA DE TAPICERIA

Museo Chileno
de Arte Precolombino

0472

FRAGMENTO DE TAPIZ BROCADO

Lana y algodón

Huari

600 - 1000 d. C.

Largo urdimbre: 59,5 cms.

Ancho trama: 59 cms. (inferior), 50 cms. (superior)

En los últimos tiempos de la hegemonía Huari, cuando epidemias y rebeliones asolaban la zona centro-sur andina, el centro de poder político y religioso parece haberse desplazado desde Nazca al valle de Ica y, en especial, a la ciudad de Pachacamac, cuyo oráculo era consultado por viajeros venidos de muy lejos.

Junto con una serie de cambios, que afectaron incluso las costumbres funerarias, las tradiciones alfareras locales comenzaron a incorporar en sus tuestos de uso doméstico motivos míticos Huari en forma muy simplificada. Una situación similar se observa en la fabricación y uso de mantos rectangulares de factura relativamente simple, pero decorados en sus esquinas por finos brocados en estilo Huari asimilados a la técnica de tapicería.

El fragmento ilustrado corresponde a la esquina inferior izquierda de uno de tales mantos, organizado en seis filas y siete columnas de rectángulos presentados en sentido vertical, con excepción de la última fila, constituida por rectángulos apaisados. La disminución progresiva del ancho de esta última columna define un perfil escalonado para el borde donde este ornamento en tapicería y brocado limita con el campo del textil mayor. Esta misma solución se usó para distinguir nitidamente un rectángulo de otro, sin tener que unirlos por costuras ni recargar al tejedor con el trabajo adicional que representaría el entrelazar un mayor número de tramas simultáneamente.

Cada fila representa un motivo diferente, claramente contrastado con el color de fondo. Los rostros de perfil con ojo bipartido y largas proyecciones en forma de lágrimas son rasgos clásicos de Huari, al igual que las bandas que emanan de la boca de estos personajes míticos y que parecen aludir al discurso de una deidad mensajera.

Esta homogeneidad de representaciones horizontales contrasta con el uso de colores análogos en las franjas diagonales, produciendo un efecto de profunda variedad en el diseño del conjunto.



FRAGMENTO DE TAPIZ BROCADO

Museo Chileno
de Arte Precolombino

0947

CAMISA: *UNKU*

Lana

Huari

600 - 1000 d. C.

Largo: 114 cms.

Ancho: 106 cms.

Obra del trabajo coordinado de dos o más artesanos, este magnífico *unku* tejido en técnica de tapicería, representa el nivel de abstracción y síntesis formal alcanzado en el arte textil Huari. Estas estructuras presentan densidades de hasta 300 tramas por pulgada, merced al uso de hilos muy finos de lana de vicuña.

Esta pieza está conformada por dos partes tejidas, cosidas al centro y en los costados, dejando aberturas para los brazos y cabeza. Los temas de las franjas, compuestos por módulos cuyos colores cambian constantemente de distribución, representan un rostro de perfil con ojo bipartido lloroso y una espiral escalonada, motivos que se repiten cuatro veces invirtiendo su posición. Por otro lado, las franjas de una parte se encuentran espejadas respecto a la otra, en una composición de gran complejidad y precisión que alude, sin duda, a un simbolismo profundo, (Ver dibujo pág. 93).

La armonía cromática y la delicadeza del tejido producen en el observador la impresión de estar frente a una tela pintada.



CAMISA: UNKU

Museo Chileno de Arte Precolombino

0940

TAPIZ

Lana

Huari

600 - 1000 d. C.

Largo urdimbre: 53,5 cms.

Ancho trama: 95,5 cms.

Los vasos *kero*, característicos de Tiwanaku y Huari, suelen presentar en el borde una banda decorada simétricamente en cuyo punto central emerge una cabeza modelada. La composición de este tapiz, y el hecho de que al centro de la orilla superior hay un pequeño faltante, sugiere que formaba parte de un conjunto mayor –quizás un pequeño “altar” o monumento votivo– similar al representado en aquellas piezas cerámicas.

La tela muestra a dos felinos enfrentados, de contornos rectangulares, diseñados de tal modo que llenan completamente el espacio. Recortados sobre un fondo rojo-púrpura mediante un trozo de color blanco, estas representaciones definen amplios planos en matices claros que dominan y dan unidad a una composición compleja y abigarrada.

Dentro del espacio definido por estas figuras dominantes, vemos peces estilizados, cabezas de cóndor invertidas y otras que combinan elementos de felinos y aves. De hecho, una mirada atenta revela transformaciones en los contornos mismos de las figuras dominantes, en las cuales se funden rasgos felínicos y ornitomorfos. Las patas delanteras, con garras curvilineas reminiscentes de Chavin, se apoyan sobre cabezas trofeo de fauces “sonrientes” y ojo bipartido. El cuerpo de los felinos se transforma en un ser alado en su parte posterior, (Ver dibujo pág. 93).

La composición simétrica confiere al tapiz un carácter solemne y emblemático que invita además a buscar similitudes y diferencias. Mientras que el felino de la izquierda está definido por el dominio de los colores ocre claro y ocre amarillo, en el de la derecha dominan los matices complementarios verde y rosa, relación que se invierte en el tratamiento de las cabezas trofeo. Esta sutil oposición también se expresa en los ojos de la izquierda, que parecen mirar hacia arriba, mientras los de la derecha miran hacia abajo.

Los largos flecos dorados unidos al borde inferior del tapiz por costura, prolongan la superficie y multiplican el cálido efecto de color, resuelto con absoluta maestría. Una gruesa cadeneta de eslabones que alternan el color rojo con el ocre amarillo, establece un nexo visual con el tema enunciado en la parte superior del tapiz.



TAPIZ

0948

FRAGMENTO DE TAPIZ

Algodón y camélido

Chancay

1100 - 1470 d. C.

Largo: 81 cms.

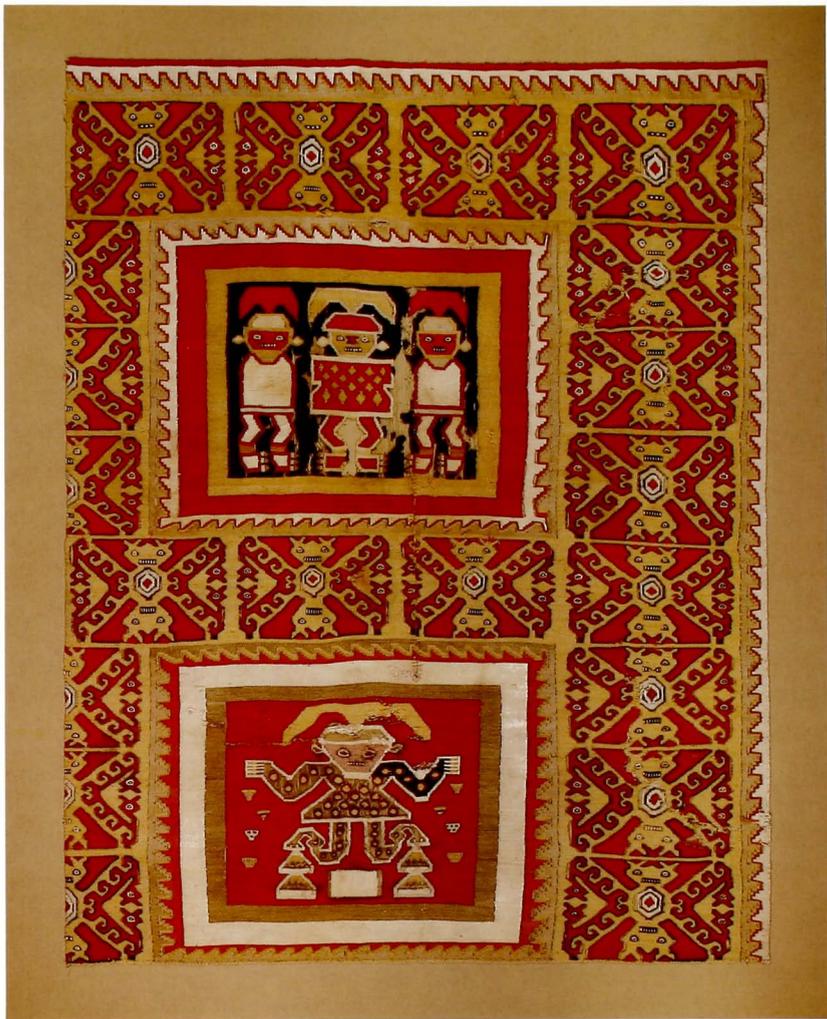
Ancho: 62,5 cms.

Probablemente esta pieza corresponde a la mitad de un textil realizado con una variedad de recursos técnicos de tapicería.

La característica más resaltante en la iconografía de este tejido, es la representación de las figuras antropomorfas enmarcadas sobre fondos monocromos negro y rojo, en espacios rectangulares, cuyos bordes están remarcados por franjas blancas, produciendo un efecto de pantalla o escenario. Entre ambas escenas, también es posible intentar una jerarquía. En la superior hay una figura central, vestida de *unku* rojo con rombos amarillos, que se encuentra flanqueada por dos personajes de menor tamaño, con camisas blancas; la cara de estas tres figuras es de color ocre y exhiben pintura facial roja. En el recuadro inferior, en cambio, se representa sola una figura de mayor tamaño; su cara es rosada y está sobre una plataforma rectangular, portando como tocado un gran *tumi*.

Estas dos escenas principales están en un marco de figuras zoomorfas entrelazadas, donde dominan las líneas curvas, organizadas en módulos rectangulares. Cada módulo insinúa diversas lecturas, según sea el rojo o amarillo el color rector. (Ver dibujo pág. 94). El negro cumple la función de delinear las figuras, que están tratadas en amarillo sobre un fondo rojo.

En general, aunque el carácter del textil es gráfico, su efecto visual es de gran luminosidad y calor, debido a la disposición y matices de los colores utilizados y a la extraordinaria armonía entre formas rectangulares estáticas y el fondo modular de líneas sinuosas que sugieren movimiento.



FRAGMENTO DE TAPIZ

0540

TAPIZ

Algodón y camélido

Chancay

1100 - 1470 d. C.

Largo urdimbre: 55 cms.

Ancho trama: 88 cms.

La observación atenta de los textiles precolombinos permite descubrir verdaderos sistemas de composición y color, que trascienden una cultura o momento determinados. Este es el caso, por ejemplo, del uso de diseños en los que se ha enfatizado la asociación de motivos a lo largo de una diagonal, medianamente el uso del color, (Ver piezas 0895, 0525, 0190, 0472).

En el caso de este tapiz –hecho para ser visto en sentido horizontal– no sólo el color, sino también la forma de los motivos se disponen en diagonal a la estructura textil, creando un diseño abierto y dinámico.

Contra un fondo de color rojo fucsia, teñido con cochinilla, se definen ocho personajes antropomorfos en colores blanco, ocre amarillo, ocre pardo y café. El tratamiento de los ojos, usando colores de matiz contrastante pero de similar valor, provoca un efecto de especial luminosidad.

El color blanco comanda la lectura del textil, gracias al uso de un hilado de algodón de gran opacidad que define dos bandas divergentes que se abren hacia arriba en una especie de V, realizando el ritmo ascendente de los tocados fitomorfos y las aves que surgen de pies y manos.

Por su parte, el color negro define una segunda unidad cromática que comienza en el tocado del tercer personaje de la primera fila y se abre hacia abajo como una V invertida, (Ver dibujo pág. 95).



TAPIZ

Museo Chileno
de Arte Precolombino

0406

TAPIZ

Lana y algodón

Chimú

1200 - 1470 d. C.

Largo urdimbre: 181 cms.

Ancho trama: 105 cms.

El reino Chimú tuvo asiento al norte de la costa central andina; desarrolló una sociedad jerárquica y burocrática de gran eficiencia, que los Incas tomaron como modelo en su fase imperial expansiva. Una de las características sobresalientes de la organización Chimú fue el urbanismo, que encuentra su ejemplo clásico en la gran ciudad de Chan Chan, cerca de Trujillo.

Probablemente este gran tapiz formaba parte de un mural de enormes dimensiones, dispuesto en un templo o palacio, a manera de colgante. El color crudo del algodón destaca la escena principal contra el fondo rojo de la tapicería, donde alternan espacios rectangulares calados con otros que llevan inscritas pequeñas figuras de aves. La figura principal, de gran tamaño y ala desplegada, pregona su jerarquía, marcada también por la pupila roja y configurando el centro de atención de la escena.

Del mismo modo que las altas dignidades andinas, este enorme pelicano es llevado en andas por un grupo de aves más pequeñas. Además, lleva colgando en su pico un pez y exhibe los restos de otro en su vientre, mientras que los pelicanos que lo portan y las aves más pequeñas que decoran este tejido, sólo llevan peces en su vientre o colgando del pico.

Aves y figuras marinas proveen el fondo para esta misteriosa escena en que se funden la naturaleza, lo humano y lo divino.



TAPIZ

1006

TEJIDO RETICULAR BORDADO

Algodón

Chancay

1100 - 1470 d. C.

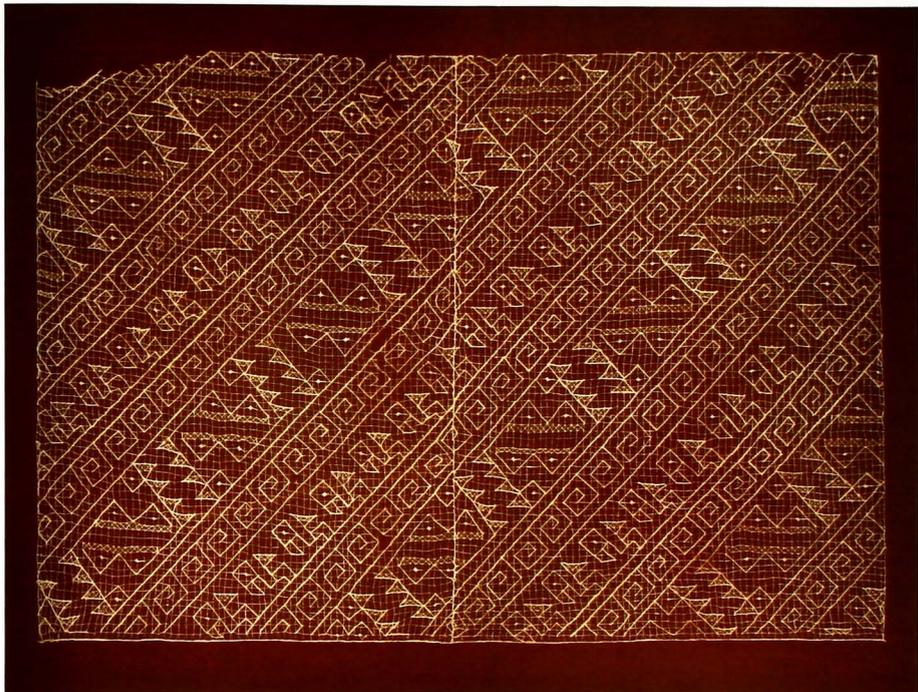
Largo: 120 cms.

Ancho: 104 cms.

Los tejedores precolombinos, notables por su imaginación y libertad creadora, supieron aprovechar los recursos técnicos desarrollados a lo largo de generaciones de experiencia, combinando lo nuevo con lo antiguo de manera oportuna, sin ceñirse a los dictados de una estructura textil determinada.

Esta pieza representa no sólo la combinación de técnicas de muy diversa procedencia, sino también la integración de tejidos de diferente textura y densidad, y la delicada utilización del vacío, para conformar una pieza de gran calidad ornamental.

Formada por dos partes que luego fueron cosidas y bordadas, la tela se organiza en una serie de franjas diagonales representando pájaros, grecas con volutas, y serpientes entrelazadas, expresando una síntesis de forma y contenido en donde se funden belleza y simbolismo.



TEJIDO RETICULAR BORDADO

Museo Chileno de Arte Precolombino

0960-0961-0962

VESTUARIO CEREMONIAL

Algodón y camélido

Chimú

1100 - 1470 d. C.

Camisa, largo: 47 cms.; ancho: 95 cms.

Taparrabo, largo: 367 cms.; ancho: 121 cms.

Turbante, largo: 541 cms.; ancho: 16 cms.

El reino Chimú, con su rígida jerarquía social y grandes concentraciones urbanas emplazadas en uno de los desiertos más áridos del planeta, dependía precariamente de las lluvias altoandinas y las fluctuaciones catastróficas de la Corriente del Niño. En estas circunstancias, es natural que la autoridad de dignatarios y sacerdotes derivara en gran medida de sus facultades para predecir ciclos agrícolas e interceder por abundancia ante las fuerzas superiores.

Esta preocupación se refleja magistralmente en este espectacular atuendo ceremonial de tres piezas, confeccionado con un tejido base en cuyas zonas visibles se fijaron aplicaciones volumétricas, alcanzando un nivel de excelencia técnica y precisión formal raras veces igualado en el arte textil precolombino.

El tejido base organiza el espacio mediante el contrapunto de las dos estructuras que lo conforman —una muy cerrada y otra semi-transparente— constituyendo un primer sustento para una pieza de gran expresividad táctil. Se establece así la relación entre lo virtual y lo concreto, punto inicial de un desarrollo germinal representado por tejidos en volumen de plantas en diversas fases de su ciclo vital. El conjunto ofrece la apariencia de un "jardín", ordenado y exuberante a la vez. (Ver dibujo pág. 99).

El diseño de las tres piezas se basa en un módulo rectangular con una doble cruz escalonada central y representaciones de un personaje de perfil que porta un cetro en forma de remo y luce un gran tocado. (Ver dibujo pág. 98). Estos rasgos —plasmados con un esmero y regularidad rituales en toda la pieza— corresponden a Naymlap, personaje mítico que habría llegado por mar al valle de Lambayeque, fundando una poderosa dinastía. Por otra parte, la forma de la cruz central coincide con el desdoblamiento de la camisa o *unku* con que suele representarse a este personaje en la iconografía Chimú.



VESTUARIO CEREMONIAL

0898

FRAGMENTO DE MANTO FUNERARIO

Lana

Paracas

300 - 100 a. C.

Largo urdimbre: 112 cms.

Ancho trama: 223 cms.

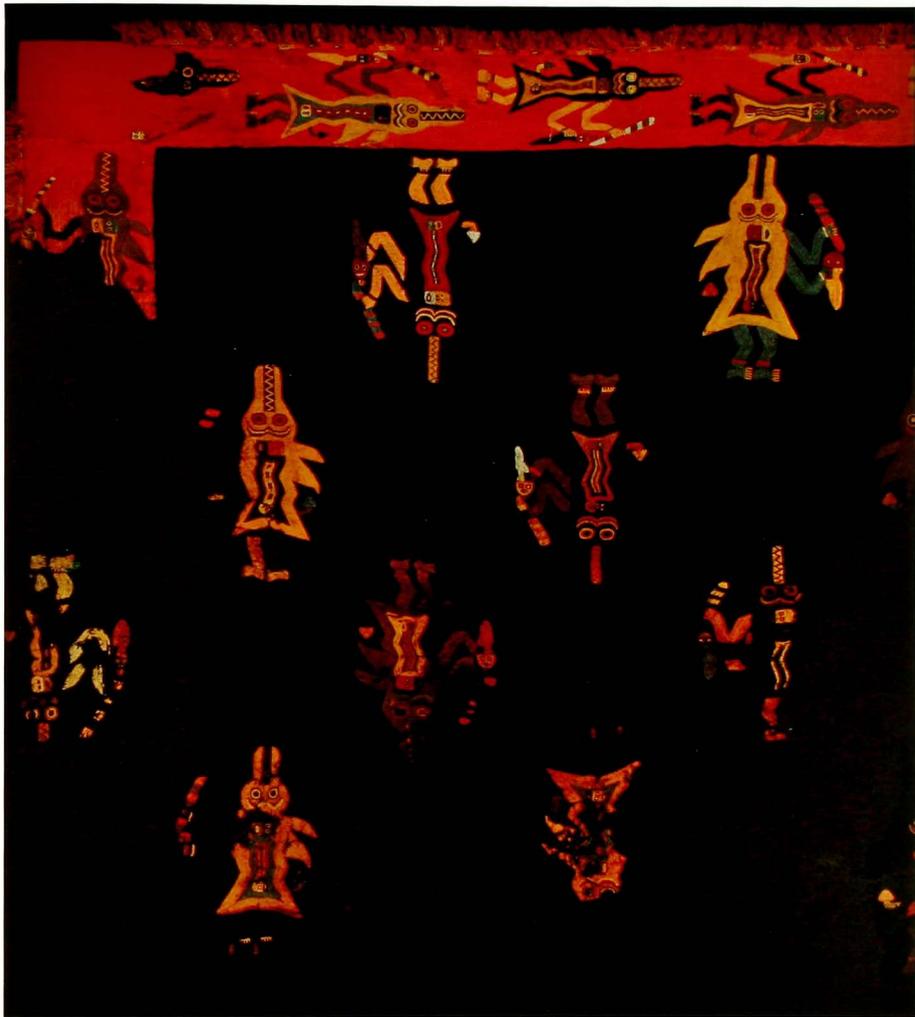
El arte textil precolombino en la costa sur del Perú, se caracteriza por una verdadera explosión en el uso del color. Los tejidos y cerámicas de esta región, muestran desde Paracas una gran maestría en el manejo no sólo de diferentes matices cromáticos, sino también del dibujo, practicado mediante incisiones en los ceramios y el bordado para los textiles.

Son famosos los fardos funerarios de Paracas, que incluyen varios mantos dispuestos en capas sucesivas, envolviendo los restos de grandes personajes. Se ha calculado la cantidad de algodón involucrado, el trabajo realizado y las energías desplegadas para lograr cada uno de estos ofertorios funerarios, llegándose a cifras realmente increíbles.

Este es sólo un fragmento de uno de los mantos que probablemente formaba parte del fardo funerario. Sobre un mar negro azulado, se bordó dibujando figuras antropomorfas con caracteres de cetáceos. Las orcas o ballenas asesinas toman el cuerpo de cada figura, que sólo muestran brazos y piernas humanas. Una de las manos sostiene un artefacto plano, probablemente un arma cortante, y la otra, una cabeza humana con su cabellera colgando. Este motivo sugiere la iconografía del "sacrificador", de tan vasta distribución en el arte andino.

Los cuerpos de cada personaje son ondulantes, como los cetáceos que representan. Contienen otras representaciones también ondulantes, con caracteres ictiomorfos. En los bordes, estas figuras están orientadas en sentido horizontal, como si estuviesen nadando, y probablemente completaron un circuito en torno del manto, siguiendo el movimiento de los punteros de un reloj.

En su totalidad el manto logra una lectura ágil, e interpreta fielmente un ambiente marino a través del color; a la vez, el permanente movimiento de las figuras se logra mediante el uso de límites formales curvos y diferentes orientaciones de las figuras que contiene.



FRAGMENTO DE MANTO FUNERARIO

Museo Chileno de Arte Precolombino

0780

KHIPU

Lana

Inca

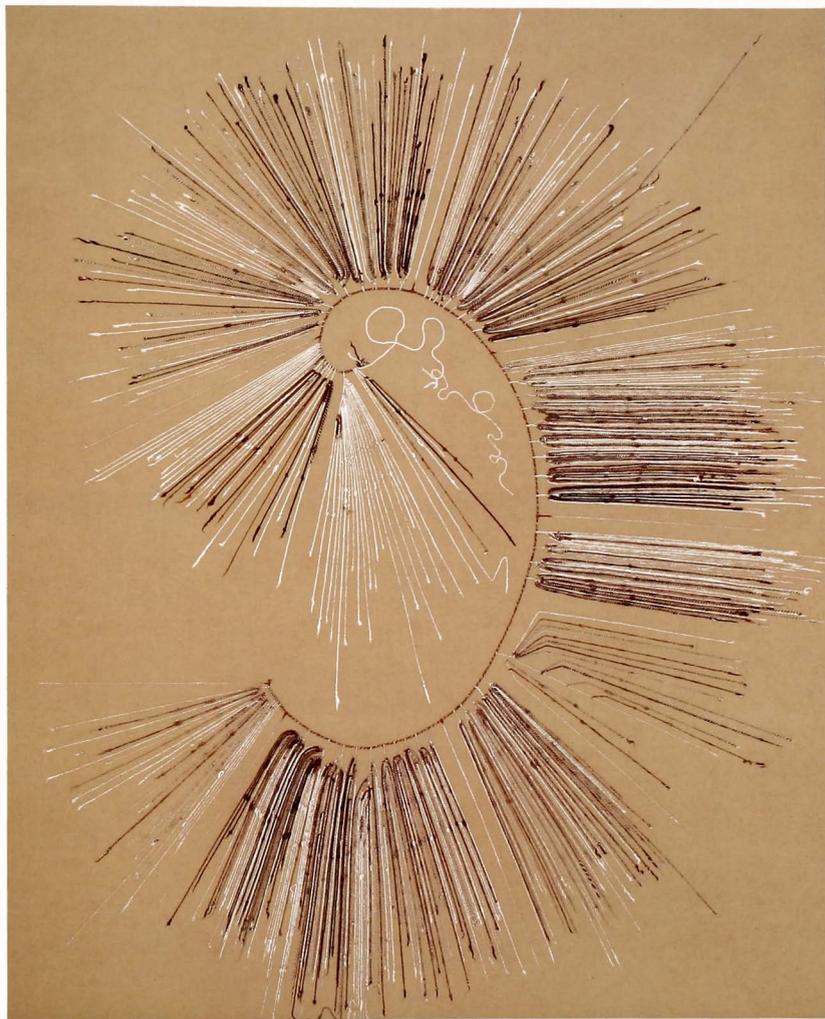
1470 - 1532 d. C.

Largo cuerda principal: 168 cms.

El Tawantinsuyu o imperio incaico, mantuvo una estructura burocrática que permitía al estado controlar el complicado sistema de tributación y los recursos destinados al funcionamiento de la administración y el culto oficial. Formaban parte de este estamento social los *kbipucamayoc*, expertos en el manejo de los *kbipu*, instrumentos que permitían el registro de hechos, circunstancias y numerales. Documentos muy tempranos, relatan que estos artefactos de registro se continuaron usando durante las primeras épocas de la invasión, siendo posteriormente reemplazados por los sistemas de escritura. Actualmente, en ciertas comunidades muy tradicionales del altiplano, aún subsiste el uso de elementos parecidos al *kbipu*, pero con funciones diferentes, asociados a un ritual religioso de mujeres de la etnia cipayu.

Este *kbipu* es probablemente uno de los más grandes y complejos que se han encontrado dentro de la extensa región del Tawantinsuyu. Fue exhumado de un cementerio incaico en Mollepampa, localidad del valle del río Lluta, cerca de la actual ciudad de Arica. Siete cuerdas blancas unidas a la cuerda principal con una lazada en rojo y sin nudos, dividen seis grupos de diez conjuntos de cuerdas cada uno. Hacia el final del instrumento, se distinguen diez cuerdas blancas sin nudos—con excepción de una que tiene un solo nudo— y el *kbipu* termina con once conjuntos de cuerdas.

Cada uno de estos conjuntos está formado por una cuerda principal, de la cual se derivan otras secundarias, que a veces dan origen a algunas de tercer orden. La ubicación de estos conjuntos y de las cuerdas dentro de ellos, la forma de torcer cada cuerda y los colores usados, forman parte de una simbología que aún no ha sido develada en su totalidad. Hasta el momento, sólo sabemos que el patrón de nudos utilizaba el sistema decimal, de acuerdo a su posición en la cuerda, de modo que los nudos superiores indican unidades, los siguientes decenas, después las centenas, y así sucesivamente. Al parecer, los colores guardaban información extranumeral.



KHIPU

Museo Chileno de Arte Precolombino

0526

MASCARA FUNERARIA

Algodón

Chancay

1100 - 1470 d. C.

Largo urdimbre: 212 cms., (doblada para formar saco).

Ancho trama: 68,5 cms.

Casi todas las telas presentadas en estas páginas, y gran parte de los objetos finamente elaborados que hoy llamamos "arte precolombino", formaron parte de ofrendas funerarias. Hay pocas culturas, sin embargo, tan evocadoras de la muerte como Chancay, un pueblo de agricultores y comerciantes que se desarrolló inmediatamente al norte del valle de Rimac, donde hoy se emplaza la ciudad de Lima.

Una aparente tosquedad confiere especial dramatismo a las piezas halladas en los enormes cementerios Chancay, de donde provienen gran parte de nuestros conocimientos sobre esta cultura. Los postes funerarios de madera, con sus grandes ojos de concha, o los recipientes de áspera superficie en los que se dibujaron rostros en negro sobre blanco, son característicos de esta atmósfera hierática del arte Chancay, producido luego de la decadencia del imperio Huari, en momentos difíciles para los habitantes de la costa sur.

Aunque los textiles Chancay suelen contradecir esta impresión, desbordando gracia y colorido, esta gran máscara funeraria representa claramente la fuerza de la representación plástica de este pueblo precolombino, alcanzando un máximo impacto dramático con una relativa economía de recursos técnicos.

La pieza fue confeccionada con un tejido rectangular doblado en dos y cosido por los costados, definiendo el rostro mediante una combinación de pintura y la aplicación de láminas metálicas y tejidos.

Sobre la base plana del rostro, probablemente pintada con un óxido de hierro, se aplicaron láminas de una aleación de plata para definir los ojos, boca y nariz, así como un cintillo y lo que podría ser un *tupu*. El metal fue repujado en relieve formando una fila de 15 pájaros en el cintillo. Bajo los ojos y la boca, se aplicaron trozos tejidos en grueso pelo de camélido y, a modo de tocado, sujeta por el cintillo de metal, una tela de gasa decorada con teñido por reserva de amarras.



MASCARA FUNERARIA

1141

PEQUEÑA CAMISA: *UNKU*

Algodón, metal, plumas

Chimú

1100 - 1500 d. C.

Largo: 49 cms.

Ancho: 44 cms.

Esta camisa forma parte de un ofertorio fúnebre que probablemente acompañaba los restos de un infante de sexo masculino. Los demás elementos de esta ofrenda eran 17 piezas de metal que representaban miniaturas de diferentes instrumentos musicales (trompeta, flauta, zampona, tambor y dos sonajas), tres recipientes, un collar, tocado, dos orejeras, brazaletes y bastón de mando, todas ellas elaboradas con una aleación de plata. Completan el ajuar dos valvas de *multu*, un molusco marino de aguas tropicales (*Spondylus princeps*). Como es frecuente en este tipo de ofrendas, la camisa fue "sellada" antes de ser colocada en la tumba, cosiendo la abertura para introducir la cabeza, procedimiento que recuerda la destrucción intencional de ceramios en situaciones análogas.

Parece constituir una norma en estos tejidos con aplicación de plumas, que las de color amarillo se dispongan en los extremos de la pieza, después de las azules y rojas, ocupando una franja de mayor tamaño. El amarillo, al ser el más luminoso y claro de estos tres colores, deja "abierto" la camisa, sin marcar visualmente sus contornos y ofreciendo la impresión de una prenda de mayor tamaño.

El aspecto brillante y festivo de esta prenda está logrado por el contraste de colores y texturas de los materiales que la componen. El suave colorido de las plumas frente al brillo metálico y frío de las placas de plata, contrasta con la tela de algodón, monocroma y áspera.



PEQUEÑA CAMISA: UNKU

Paulina Brugnoli - Soledad Hoces

ANÁLISIS TÉCNICO

0535

BANDA CON BORDADO EN VOLUMEN

Costa Central Andina

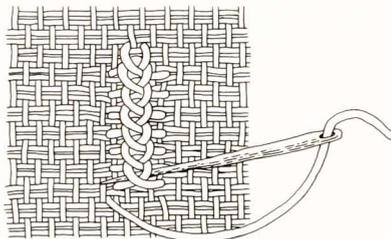
Urdimbre y trama: Algodón color café; 1 cabo torcido en S.

Hilados del bordado: Camélido colores ocre, dos matices café, rosa, rojo, verde, azul, blanco, burdeos; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en S.

La tela que hace de soporte al bordado es un tejido de hilados de algodón muy fino. Por el remanente de la orilla, es posible determinar que los hilados de urdimbre son pares y la trama sencilla.

Los lagartos están orientados a lo largo del tejido, en el sentido de la trama. Para su bordado, se usó básicamente la puntada anillada alineada, tal como se trabaja en festón. El cuerpo y patas se bordan en esta puntada, cambiando de color para caracterizar cada lagarto. Los hilados de color van quedando pendientes en el revés hasta volver a ser utilizados, quedando el revés muy confuso.

Al parecer, las cabezas fueron trabajadas separadamente y cosidas después a la tela. Para esto, es probable que se usara algún elemento en torno al cual se bordó, realizando tres anillados en cada corrida, generando tres líneas de espigas que dividen los espacios en los que se bordaron los ojos. La boca también se



Bordado con puntada anillada.

encuentra señalada con breves puntadas alternando dos colores para sugerir la dentadura.

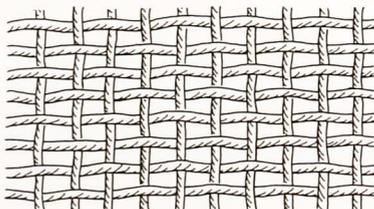
0482

FRAGMENTO DE TEXTIL PINTADO

Paracas-Chavin

Urdimbre: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Trama: Algodón color crudo; 1 cabo torcido en Z.



Ligamento de tela.

Este fragmento de textil pintado está tejido en ligamento de tela de densidad muy pareja. Se escogieron hilados de algodón de torsio-

nes opuestas, de 2 cabos para la urdimbre e hilados simples para la trama. Estas características producen un efecto de leve rugosidad, que constituye un rico soporte textural a la pintura.

El aspecto acuarelado de la pintura se debe al uso de pigmentos muy aguados, probablemente aplicados con algún instrumento tipo hisopo. Primero se dibujaron los contornos de las figuras con el color más oscuro, sirviendo de límites a los colores contenidos en los espacios entre ellas, de manera análoga al rol que desempeñan las líneas incisas como límites de campos de color en la pintura post-cocción de la cerámica Paracas. La suave gradación de los tonos de café sugieren el uso del mismo pigmento en diversos grados de concentración.

Museo Chileno de Arte Precolombino

ANÁLISIS TÉCNICO.

0532

FRAGMENTO DE TEXTIL PINTADO

Paracas

Urdimbre y trama: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Se utilizó como base para la pintura un tejido en ligamento tela sencillo, de urdimbre algo más densa que la trama. Es un tejido bastante abierto que permite la penetración fácil del pigmento.

En la orilla de urdimbre existente, las primeras 3 pasadas se tejieron con un cordoncillo formado por varios hilos pasados juntos.

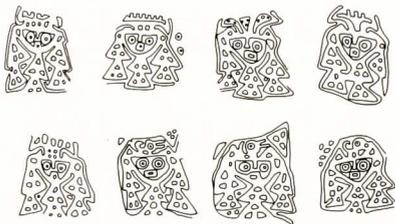
La terminación tiene la particularidad de que el cordoncillo de la tercera pasada fue dividido para integrar la mitad de sus hilados al tejido, situándolos junto al primer hilo de urdimbre, mientras la otra mitad se introdujo en la pasada siguiente, logrando así perder los hilados y a la vez, rematar el comienzo.

0942

TEXTIL PINTADO

Costa Central Andina

Urdimbre y trama: Algodón color blanco crudo; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.



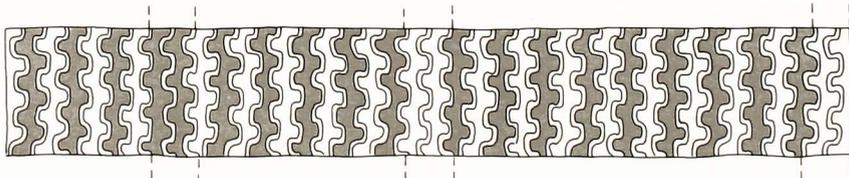
Parte del repertorio de personajes antropomorfos.

La tela sobre la que se pintó es una estructura en ligamento reps de urdimbre de rica textura lograda por el empleo de hilados de algodón relativamente gruesos e irregulares que facilitaron la absorción del pigmento.

A pesar de lo largo de la pieza, ésta mantiene la regularidad de su ancho. Se observan algunos cambios de tensión, especialmente en el último hilo de urdimbre de ambas orillas, que podría tratarse de un hilo especialmente dispuesto para realizar la terminación.

La pintura se realizó usando técnicas de reserva, como hacen actualmente los Shipibo-Conibo del Amazonas peruano, cubriendo probablemente con una solución de arcilla todas aquellas zonas donde se deseaba conservar el color original de la tela, en este caso, las líneas de color crudo del dibujo. Esta técnica utiliza los principios del *batik*, aunque no existen antecedentes del uso de cera para las reservas en los textiles precolombinos.

Posteriormente, el resto de la tela se pintó con un pigmento color café, seguramente de origen vegetal. Es probable que se usara una solución con agua y algún mordiente para fijar el pigmento, que



Las zonas blancas indican superficies con representación de crustáceos, las grises, representaciones omitomorfos.

ANÁLISIS TÉCNICO...

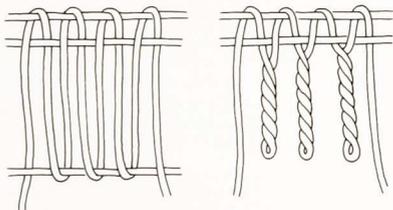
debió ser bastante densa ya que no traspasa el tejido. Una vez que la tela estuvo seca, se retiró el preparado usado para la reserva por medio de un lavado o quizás simplemente sacudiendo el polvo o la arcilla.

A primera vista las figuras parecen repetirse, pero una observación cuidadosa revela que los motivos cambian constantemente en su caracterización, posición y direccionalidad, lo que permite descartar el uso de técnicas de estampado.

0895

TELA PINTADA
Costa Central Andina

Urdimbre y trama: Algodón color blanco crudo; 1 cabo torcido en S.



Construcción del fleco.

Textil conformado por 2 partes cosidas entre sí, tejidas en una estructura derivada del ligamento tela (urdimbres dobles, tramas simples), cuya terminación consiste en un fleco tejido, el que se cose al borde inferior del textil antes de ser pintado.

El fleco se tejió sobre dos hilos de urdimbre, tramando con un hilado (de 2 cabos retorcidos en Z) una medida de 2,5 cms., correspondiente al largo del fleco. Para mantener dicho ancho se debió recurrir a un tercer hilo de urdimbre o a un elemento rígido que sirviera de guía, que al ser retirado origina la retorsión de los flecos en S.



Organización diagonal de las arcos pintadas con verde.

Finalmente, la tela se pintó en colores café oscuro y verde sobre el color blanco crudo del algodón, utilizando técnicas de reserva para preservar dicho color en algunas zonas, (ver 0942).

0355

TAPIZ
Costa Central Andina

Urdimbre: Algodón; 1 cabo torcido en S (color crudo).

Trama: Algodón; 1 cabo torcido en Z (colores crudo y celeste). Fibra de camélido; 1 cabo torcido en Z (color verde), 2 cabos torcidos en S (colores ocre y rosa).

Este tapiz está tejido en ligamento reps de trama con técnica de tapicería. El recurso usado en los cambios de color es el ranurado,

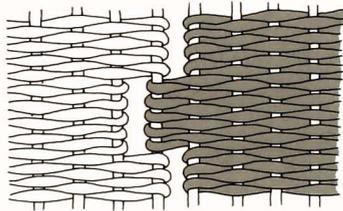
dejando las tramas sin enlazar, produciéndose pequeñas aberturas (1 a 5 mm.) para resolver tanto la progresión de las curvas como las diagonales, y un corte mayor (10 a 30 mm.) cuando se resuelven las líneas rectas.

Es notable cómo se han combinado en esta pieza diversos tratamientos para las zonas de color. En algunos casos, el efecto está

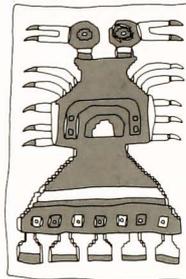
Museo Chileno de Arte Precolombino

ANÁLISIS TÉCNICO...

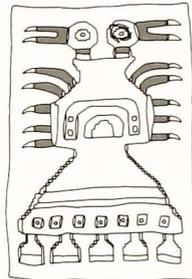
dado por el cambio de color del hilado de trama y en otros, se logró pintando las zonas ya delimitadas previamente por el tejido, por lo que la aplicación de pintura no constituye un ahorro de trabajo.



Unión de dos colores en repes de trama.



Áreas de color definidas por técnicas de tapicería.

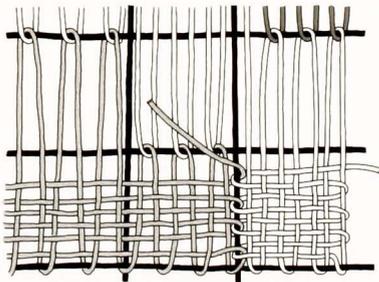


Áreas de color definidas por aplicación de pigmentos.

0191

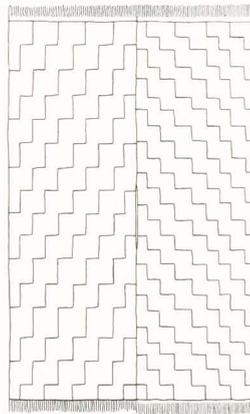
CAMISA: *UNKU*
Ica-Chincha

Urdimbre y trama: Fibra de camélido colores ocre (2), rojo terracota, rojo burdeos, café oscuro, azul gris, azul negro; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.



Urdimbre y tramas discontinuas en elementos guía.

Camisa tejida en dos partes cosidas con una gruesa costura y dejando una apertura de 30 cms. para pasar la cabeza. El textil está estructurado en ligamento de tela con urdimbre y trama disconti-



Unku extendido, observar dirección y cambio de ritmo en el escalonado.

ANÁLISIS TÉCNICO.

nua, lo que permite obtener planos de un solo color a ambos lados de la tela, evitando recurrir a la tapigiería que da origen a estructuras muy densas.

Esta técnica exige una programación cuidadosa del diseño, previa al tejido, puesto que las urdimbres parciales se van apoyando en torno a elementos guías que determinan las áreas de cada color de acuerdo a su espaciado. Dichos elementos pueden usarse también en la vertical para determinar los límites de las tramas, como en el presente caso. Una vez entabadas urdimbres con urdimbres y tramas con tramas, los elementos guías son retirados.

En esta camisa se usaron al lado izquierdo 18 cordoncillos guías horizontales y 11 verticales, mientras que al derecho se usaron 28 horizontales y 10 verticales, lo cual guarda relación con la diferencia en la frecuencia de quiebre en el escalonado.

Al tejer se usaron hilados de diferentes grosores, lo que en el caso particular de las zonas azules origina la imagen de un reps de urdimbre.

La camisa termina en flecos formados por un borde continuo de urdimbre parcial color ocre, que es tejida en 5 a 7 pasadas, dejando libres alrededor de 5 cms. de urdimbre y retorciéndose los flecos sobre sí mismos en Z.

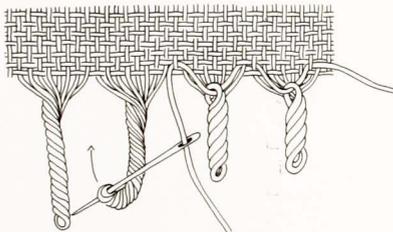
La dificultad de levantar cada vez hilos de urdimbre tan cortos para crear la calada correspondiente, debió resolverse con el uso de pequeñas bobinas o agujas, tal como se hace en los remates de algunos tejidos, lo cual justifica la poca densidad de la estructura.

0525

TELA DE MODULOS TEJIDOS Y TEÑIDOS

Costa Central Andina

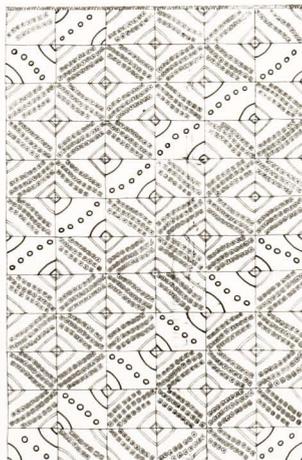
Urdimbre y trama: Fibra de camélido; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.



Terminación de la flecadura.

Cada módulo es un tejido de cuatro orillas realizado en ligamento de tela, mientras que las orillas verticales fueron unidas con una costura plana de puntadas diagonales. En las horizontales se tomó con un hilado algo más grueso un hilo de urdimbre de cada uno de los módulos unidos, dando origen a un ensamble plano, como si se tratase del cordoncillo de montaje de una urdimbre discontinua.

En el teñido se usaron los colores rojo (2 baños), ocre (2 baños) y amarillo. Algunos módulos tienen solo una tinción y otros, dos baños de teñido. En el caso particular de la aplicación del rojo



Organización del diseño global por ensamble de módulos tejidos.

ANÁLISIS TÉCNICO...

sobre el ocre, éste se realizó en forma directa sin introducir en baño.

La flectadura está formada por los hilos de urdimbre sin tramar que son agrupados de a cuatro pares, es decir, 8 hilos que son tejidos

juntos en S doblados y retorcidos en Z. Se trabaja de a grupos y se va cosiendo simultáneamente, logrando una delicada y fina terminación.

0531

TEJIDO DOBLE-TELA

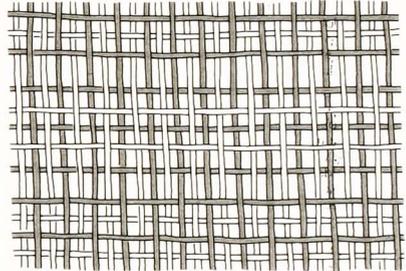
Paracas

Urdimbre y Trama: Algodón colores crudo y café; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

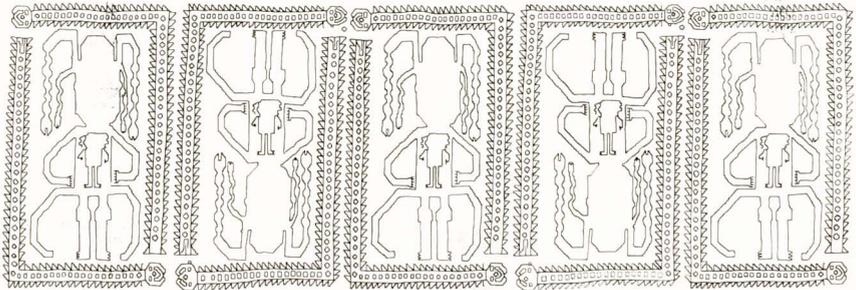
Tejido realizado en ligamento doble-tela (2 juegos de urdimbre y 2 de trama). El hilado color café debió ser teñido, lo que explicaría el mayor deterioro que sufren los hilados de este color, puesto que el proceso de mordentado y teñido debilita la fibra y facilita la absorción posterior de otras substancias.

El artesano teje alternativamente la cara superior e inferior del tejido ya que, para cumplir su módulo estructural, cada tejido necesita dos cambios de calada y dos pasadas. El doble-tela se logra con cuatro movimientos de calada diferentes a los que corresponden a las pasadas (1ª adelante, 2ª atrás, 3ª adelante, 4ª atrás).

Esto implica una mayor evolución en el proyecto estructural, a lo que se añade la complejidad de las figuras que se resuelven con esta técnica.



Ligamento doble-tela



Diseño del total, observar la alternancia de la posición de los personajes mayores y la constancia en la posición de los personajes insertos.

ANÁLISIS TÉCNICO...

0529
FRAGMENTO DE BANDA EN DOBLE-TELA
Paracas

Urdimbre: Fibra de camélido colores ocre y azul, 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Trama: Fibra de camélido colores ocre y azul, rosa, rojo, verde, blanco; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Mientras que en la pieza 0531, analizada anteriormente, se utilizó como único recurso el ligamento doble-tela, en este caso se ha sumado a dicha técnica el brocado para decorar las figuras ya definidas por la estructura del doble-tela.

El brocado aparece en trozos pequeños, realizado en reps de trama, tanto en las horizontales como sobre dos hilos de urdimbre en las verticales. Se usaron hilados de fibra de camélido apenas torcidos, en bastante densidad, de modo que los brocados aparecen como pequeñas incrustaciones que se confunden con la técnica del bordado. Lo reconocemos como brocado por cuanto sigue el ritmo de la estructura, es decir es simultáneo al proceso de tejido. El trabajo de brocado inserto en una doble tela alcanza su máxima expresión en la pieza 0205 que veremos a continuación.



Esquema de la sección aurea que organiza el espacio de cada módulo en la pieza



0205
MANTEL DOBLE-TELA
Huari

Urdimbre: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Fibra de camélido colores rojo, amarillo, rosa, negro, azul, verde; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en S.

Trama: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

Fibra de camélido color rojo; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en S.

Tramas suplementarias: Fibra de camélido colores rojo, rosa, verde, café, rojo siena, ocre, amarillo, gris, 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en Z.

Tejido a telar constituido por tres piezas unidas entre sí por una gruesa costura en puntada tipo "espinas de pez". De la pieza lateral derecha surgen dos cordones formados por los hilados de montaje de urdimbre entretreídos. El tratamiento de forma y color de esta pieza la relaciona con las *inkuñas* o manteles rituales.

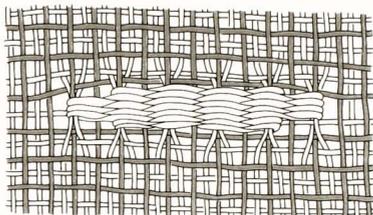


Detalle de la esquina interior derecha

Las piezas laterales están compuestas por dos estructuras que se oponen. Una de ellas, en hilos de algodón crudo, estructura en reps de brocado dando origen a distintas figuras y texturas. La otra estructura, con urdimbre de fibra de camélido, corresponde a un reps de urdimbre de baja densidad listada a colores, que va generando tres figuras simultáneamente por selección de los colo-

Museo Chileno de Arte Precolombino

ANÁLISIS TÉCNICO.



Brocado en doble tela

res de la urdimbre. Ambas estructuras se hallan unidas por una misma trama de algodón.

La pieza central está realizada en un tejido doble-tela que define linealmente en color crudo las figuras sobre el fondo rojo, el que se ve profusamente complementado con brocados de gran densidad que parecieran estar incrustados. Estos brocados están tejidos en ligamento reps de trama y ligamento con sarga de diferente calidad, según el tipo de figura ejecutado.

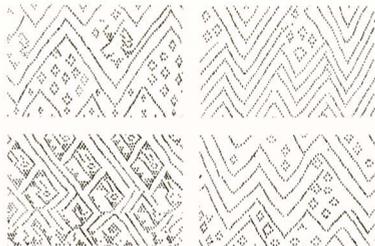
1150

CAMISA: *UNKU*

Chimú (?)

Urdimbre: Algodón colores café tostado y gris celeste; 1 cabo torcido en S.

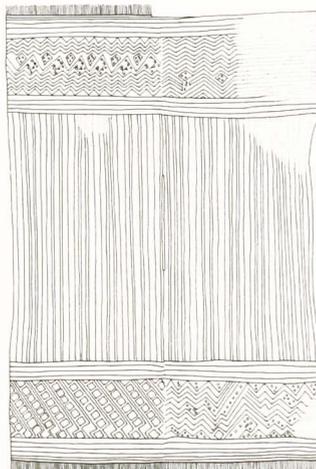
Trama: Algodón colores café tostado y crudo; 1 cabo torcido en S. Camérido colores ocre, rojo, café; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.



Los diferentes desarrollos del brocado en cada uno de los extremos del *Unku*

Las dos partes que conforman esta camisa, fueron tejidas separadamente y unidas posteriormente por una costura en puntadas diagonales, dejando aberturas para el cuello y brazos.

Para tejer cada pieza, se dispuso una urdimbre de hilos pares estructurando un ligamento de tela con tramas simples, ambas de algodón, estableciendo un listado vertical de diversos anchos en colores gris celeste y café.



Unku extendido.

Museo Chileno de Arte Precolombino

ANÁLISIS TÉCNICO...

Los extremos de cada pieza rematan en una ancha franja horizontal tejida en estructuras diferentes:

- Un reps de trama tejido en colores rojo, ocre y de distintos tonos de café, dejando flotes de trama sobre y bajo cuatro hilos pares de la urdimbre. Este sistema origina líneas horizontales de cada color, que enmarcan una franja central brocada.
- La estructura brocada está tejida en ligamento de sarga y su solución difiere en cada uno de los cuatro extremos de las partes de la camisa. El brocado está realizado con pasadas de trama

suplementarias en fibras de camélido, seguida cada una por una trama estructural de algodón tejiendo ligamento de tela.

Cada vez que cambia el tratamiento estructural, los hilos de urdimbre se entrecruzan, reforzando la línea de encuentro entre ambas estructuras.

El fleco, tejido por trama (ver pieza 0895) sobre seis hilos de urdimbre, fue cosido al borde inferior de la camisa.

1149

CAMISA: *UNKU*

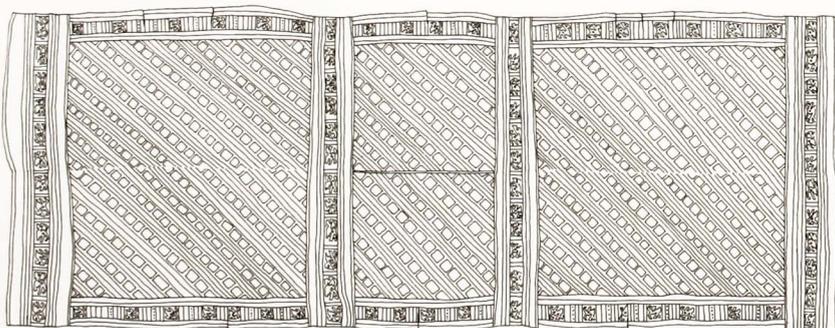
Costa Central Andina

Urdimbre y trama: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

Trama y tramas suplementarias: Camélido colores rojo, ocre, amarillo, pardo, cafés, verdes; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S. Esta pieza fue tejida en dos partes, cosidas al centro para formar un paño con puntadas diagonales, y luego cerrados los costados con puntadas espina de pescado para conformar la camisa.

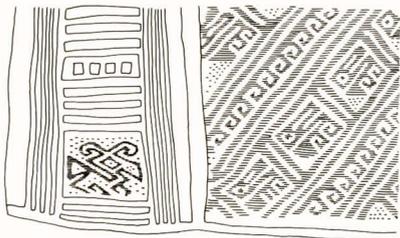
Ambas partes fueron complejamente elaboradas con distintos tratamientos estructurales, sobre una misma urdimbre compuesta por delgados hilos de algodón. Se debe resaltar el fino trabajo de las orillas de comienzo y término de la urdimbre.

Apoyándose en esta terminación se tejió una franja horizontal en reps de trama, tomando hilos cuadruples en la urdimbre, elemento que se repite bajo la sisa, coincidiendo con la abertura de las mangas. En el centro del listado que originan los diversos colores del reps en esta franja, se representaron figuras zoomorfas en brocado de trama perdida, dejando grandes flotes de trama en el revés. Para el brocado se usó un ligamento diagonal, inserto en un fondo brocado en ligamento de raso. Las franjas verticales de los costados del *unku* contenían este mismo tema pero con variaciones de estilo y técnica. Los módulos son cuadrados en vez de apaisados y el reps se trabaja sobre hilos pares.



Unku extendido.

ANÁLISIS TÉCNICO.



Encuentro de la franja vertical en reps de trama y brocado con el área central brocada en sarga compuesta.

Las grandes áreas enmarcadas por estas franjas están tejidas en un brocado con ligamento de sarga compuesta, generando un diseño con motivos ornitomorfos organizados en diagonales. Se usó como base estructural un ligamento de tela (dos urdimbre y tres trama) en algodón, brocando con trama suplementaria de tres hilados de camélido color rojo. Grandes flotes generan el brocado en derecho, en tanto que el revés se ve perfectamente ligado.

El encuentro entre el área brocada y las franjas verticales delata el tejido simultáneo de estas dos estructuras tan diferentes, el que fue resuelto en forma audaz, comprimiendo excesivamente el reps, generando un borde lateral ondulado, que llega a medir hasta veinte cms. más que la parte central.

0519

MURAL BROCADO

Chimú (?)

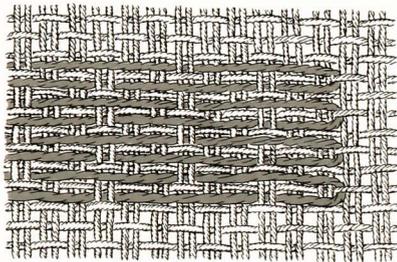
Urdimbre y trama: Algodón color crudo, 1 cabo torcido en S.
Trama suplementaria: Camélido colores rojo, amarillo ocre, ocre, pardo, verde; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

Este textil fue confeccionado en dos partes, posteriormente cosidas formando una pieza de grandes proporciones. Cada tela está estructurada en ligamento derivado del tela—dos urdimbres y una trama— con hilados muy finos de algodón.

En esta estructura se realizó un trabajo de brocado con trama suplementaria en hilados de camélido—probablemente alpaca—poco torcidos. En el motivo principal, este brocado se realizó con flotes sobre cinco a nueve hilos pares de urdimbre, presentados en alineamiento alternado. En los bordes se usaron flotes sobre cuatro hilos pares de urdimbre, usando de un ritmo más libre para resolver el diseño de las aves.

Se pueden apreciar diferencias en el brocado de cada parte de este textil así como en el tratamiento de los contornos de las figuras, siendo probable que fueran ejecutados por diferentes artesanos.

El adecuado uso del brocado sobre una estructura apropiada, permitió lograr este tejido fluido y consecuente.



Brocado sobre 5 hilos pares de urdimbre.

ANÁLISIS TÉCNICO...

0782

MANTEL: INKUÑA

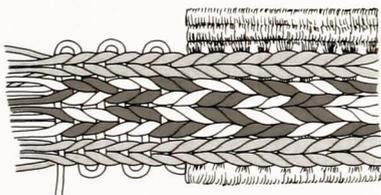
Arica

Urdimbre: Camélido colores café rojizo, terracota, ocre, crudo, negro y café violáceo; 2 cabos torcidos en (?) y retorcidos en S.

Trama: Camélido color ocre; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en S.

Trama en terminaciones de orilla: Camélido colores terracota, ocre, café violáceo; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en S.

El orden de los colores y la densidad de los hilados de urdimbre determinan el diseño listado de esta *inkuñia*. También se usó una urdimbre complementaria para hacer los diseños en reps de urdimbre labrada en cuatro franjas, dando origen a esta tela de doble faz.

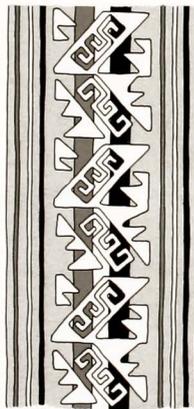


Terminación con pasadas en cadeneta

Son particularmente interesantes detalles de las orillas del textil que demuestran una deliberada perfección en la terminación de esta pieza. Las orillas de urdimbre están terminadas con ocho gruesas pasadas de tramas en cadeneta. Cada eslabón abraza diez hilos de la urdimbre. En el centro de la franja, los hilados se desvían generando un diseño romboidal. En las esquinas, una ingeniosa terminación se dispuso invirtiendo la función de los hilos de trama empleados, transformándolos en una urdimbre que

luego fue tramada con la prolongación del cordoncillo del montaje. Así se crearon las cuatro prolongaciones características de las *inkuñias* que sirven para amarrarla.

Todo el textil está bordado en su contorno con un doble festón anillado, donde están presentes todos los colores de la pieza. Sobre el festón se dispuso un bordado de ganchos.



Detalle de la franja labrada de la *Inkuña*

0190

FRAGMENTO DE TAPIZ

Nazca

Urdimbre: Algodón color crudo; 1 cabo torcido en Z.

Trama: Camélido colores amarillo, ocre, azules, rojo, negro; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

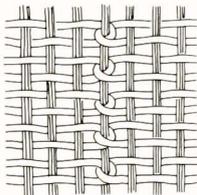
Algodón color crudo; 1 cabo torcido en Z.

Este fragmento corresponde a un textil realizado en técnica de tapicería con un reps de trama de canal ancho. Se ha logrado un

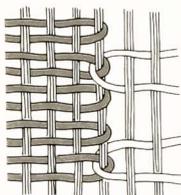
tacto blando y suave por la disposición de una urdimbre en la que cada hilo está compuesto por cuatro hilados de algodón de un cabo cada uno, fuertemente torcidos y tramas en fibra de camélido débilmente torcidas.

En los cambios de color que separan cada módulo, las tramas se han enlazado entre sí, no así en el desarrollo de la figura, originan-

ANÁLISIS TÉCNICO.



Enlace de tramas en torno a la urdimbre



Encuentro de las estructuras de diferente densidad

do ranuras bastante largas. Constantemente, el reps sólo se teje sobre dos hilos de urdimbre para delinear en negro las figuras en las verticales.

El textil está cortado en sus cuatro lados, de modo que no presenta terminaciones. Tres de sus bordes tienen restos de un tejido fino realizado en ligamento de tela con urdimbre y trama de algodón. En las orillas laterales, las tramas del tejido de base se enlazan en torno al primer hilo de urdimbre del tejido en reps. Cada dos o tres pasadas, la siguiente realiza el enlace, para unir las dos diferentes estructuras. La cuarta orilla no tiene restos de otro tejido y su diseño se encuentra interrumpido, insinuando lo que podría ser una quinta corrida de módulos.

0936

BANDA EN TAPICERIA

Horizonte Medio

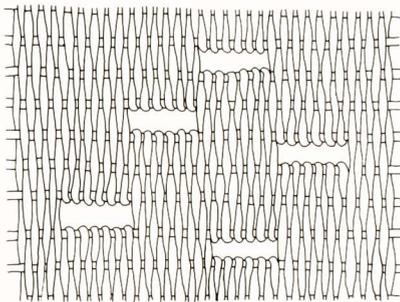
Urdimbre: Algodón color café claro; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en Z.

Trama: Algodón y camélido torcidos juntos, color café; 2 cabos torcidos en (?) y retorcidos en Z. Camélido colores rojos, azules ocres, café, negro, rosa lila y blanco; 2 cabos torcidos en (?) y retorcidos en Z.

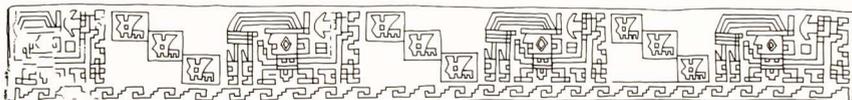
La banda está tejida con tramas en fibra de camélido, en una urdimbre con hilados fuertemente torcidos de algodón. Para definir las figuras en las zonas en que hay cambio de color, se enlazan las tramas en torno al último hilo de urdimbre comprometido en el color vecino. La gran regularidad de los enlaces, agrega al textil una interesante imagen visual en que las líneas están marcadas por puntos en intervalos regulares.

Como otras bandas Moche, los planos de fondo rojo están ranurados en forma escalonada. Este recurso técnico pudo utilizarse para evitar la trama continua que tiende a estrechar el tejido, sin excluir una intención estética.

En uno de los extremos de la banda se conservan restos de una terminación bordada en puntada anillada.



Ranurado



Diseño total de la pieza mostrando una serie de 4 módulos representando guerreros

ANÁLISIS TÉCNICO...

0472

FRAGMENTO DE TAPIZ BROCADO

Huari

Urdimbre: Algodón color crudo; 1 cabo torcido en S.

Trama del tejido base: Algodón color crudo; 1 cabo torcido en S.

Trama suplementaria: Fibra de camélido color verde (3), azul (2), negro, rojo, café terracota, ocre, amarillo, crudo; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

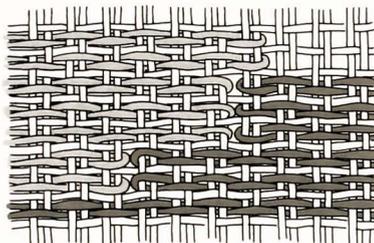
Técnica de tapicería realizada en un tejido estructural base con ligamento de tela cuyos hilados de algodón en la urdimbre y trama son de gran finura.

La tapicería es tejida con tramas suplementarias de fibra de camélido, pasando sobre y bajo hilos pares de urdimbre, lo que da la imagen de un reps de trama. Se realizan dos pasadas de trama suplementaria seguidas por una trama estructural de una orilla a la otra. Esto obliga al tejedor a mantener el tejido parejo a una misma altura, resolviendo hasta 100 cambios de color de la trama suplementaria en dos pasadas.

Esta técnica permite evitar las ranuras o el enlace de las tramas, logrando formas de contornos limpios y un tejido parejo, sin uniones y bien estructurado.

La orilla de urdimbre (comienzo del textil) está tejida con hilado color rojo formando una huincha de 2 cms. de ancho con ligamen-

to reps de trama. Las 14 pasadas centrales fueron tejidas con hilados más gruesos formando segmentos brocados en ligamentos de sarga, generando rombos.



Trama suplementaria de tapicería alternada con una trama estructural

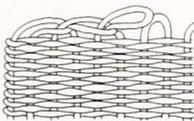
0947

CAMISA: UNKU

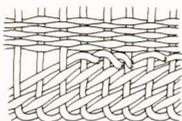
Huari

Urdimbre: Camélido colores café claro, café oscuro, melange; 2 cabos torcidos en (?), retorcidos en S.

Trama: Camélido colores rosa, rojo, rojo siena, café terracota, café obscuro, blanco, ocre pardo, ocre anaranjado, beige, torsión (?), retorsión (?).



Orilla de comienzo de la urdimbre.



Orilla de término de la urdimbre

De las piezas textiles precolombinas, los *unku* Huari son tal vez los que tienen más rasgos tecnológicos característicos. Están confeccionados por dos partes que fueron posteriormente cosidas,

dejando aberturas para los brazos y el cuello. Cada parte tiene una urdimbre corta (53 cms. en este caso) en relación al ancho de trama (114 cms.). En general estas proporciones se presentan a la inversa, lo que hace suponer que las camisas Huari se tejieron en un telar muy ancho.

Dada la densidad del reps de trama usado y la complejidad del diseño, el exagerado ancho de estos telares pudo ser la solución que permitiera el trabajo de dos o más personas en forma simultánea, lo que queda testimoniado en los distintos tratamientos dados a las figuras y en la sectorización de la trama usada en el color de fondo, que genera juntas diagonales casi imperceptibles.

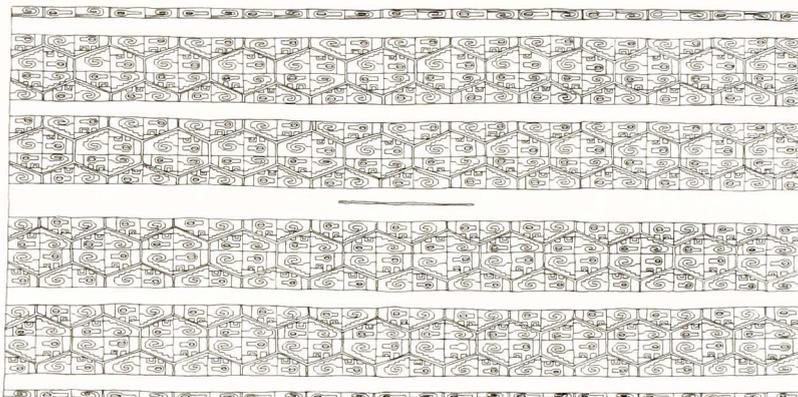
Otras técnicas características de los tejidos Huari se pueden identificar en las terminaciones de la pieza. La orilla de comienzo de la urdimbre lleva una cadeneta formada por el entrelazo de los términos de urdimbre, operación que se realiza después que la pieza está tejida; la orilla de término de la urdimbre tiene sus hilos cortados y entretreídos, produciendo un tejido en diagonal. Por último, los bordes laterales se encuentran reforzados por dos hilos triples que originan un pequeño cordoncillo. Los bordes del

Museo Chileno de Arte Precolombino

ANÁLISIS TÉCNICO...

cuello y las mangas están rematados por un fino y tupido festón, el que visualmente se prolonga en las costuras de unión de ambas partes para la cual se usó puntada en 8. De esta manera, todos los

bordes de la pieza se encuentran terminados con diferentes técnicas, pero produciéndose un efecto de homogeneidad visual sorprendente.



Fibra extendida

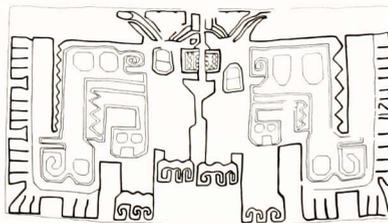
0940
TAPIZ
Huari

Urdimbre: Fibra de camélido colores café claro, café oscuro, melange; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Trama: Fibra de camélido colores rojo, rosado, verde, ocre, beige, crudo, café obscuro, azul celeste; 2 cabos torcidos en (?) y retorcidos en S.

Tapiz tejido en reps de trama muy denso (hasta 59 pasadas en 1 cm.), donde la progresión de las diagonales es lenta, lo que facilita la resolución de contornos suaves.

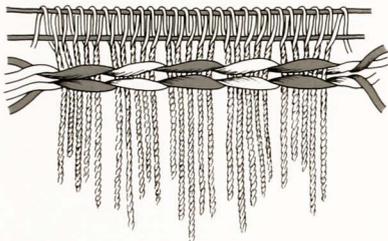
En las verticales los encuentros de distintos colores de tramas generalmente se resuelven enlazándose entre sí, existiendo también otras soluciones que toman un hilo de urdimbre común para resolver dichos encuentros dependiendo de la dificultad que presenta el diseño.



Contorno totalizador de cada felino

ANÁLISIS TÉCNICO...

En las diagonales, los enlaces de las tramas se realizan en torno a un hilo de urdimbre, desplazándose al hilo contiguo cada seis pasadas aproximadamente, movimiento que da lugar a una lenta escalera que visualmente es casi una curva.



Flecadura

En las orillas laterales se dispuso de dos hilos exteriores triples (3 hilados juntos) formando un pequeño cordoncillo que refuerza ambas orillas. Las orillas de urdimbre son típicas de los textiles Huari (ver 0947). La de urdimbre superior, terminada en urdimbres cortadas y entretreídas en diagonal, se ocultó con un festón algo burdo en color rojo.

Las terminaciones más particulares de este textil son las aplicaciones tejidas y el fleco. Cuatro pequeñas piezas que representan rostros fueron tejidas separadamente y cosidas sobre el fleco formando parte de él. Se utilizó una costura en puntada anillada para unir por lo menos una de las aplicaciones del textil base.

El fleco se tejió por trama, es decir, sobre dos hilos dispuestos para una urdimbre de aproximadamente 95 cms. de largo, correspondiente al ancho del tapiz. Se tramaron anchos variables, que constituirán posteriormente los diferentes largos del fleco, retorciendo en Z sobre sí los hilados libres. Como remate del fleco, se tejió una gruesa cadeneta usando en cada pasada ocho hilos juntos. Cada eslabón ocupa 5 ó 6 flecos, alternando los colores ocre y rojo. Esta cadeneta ordena y aplana el fleco, constituyendo además un aporte estético.

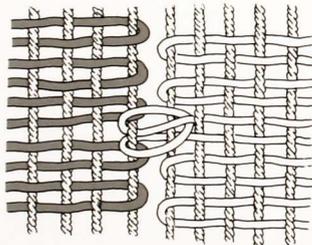
0948

FRAGMENTO DE TAPIZ

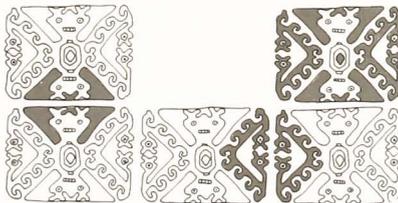
Chancay

Urdimbre: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en S, retorcidos en Z.

Trama: Algodón colores beige, café, celeste, rosado y crudo; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S. Camélido colores amarillo ocre, rojo, rojo fucsia, café naranja y negro; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.



Enlace de trama



Lecturas de figura y fondo según el uso de los colores

Este tapiz fue tejido en reps de trama, realizado con hilados de algodón y camélido en una urdimbre de algodón, fuertemente torcidos. Dada la firmeza y lisura de los hilos, es probable que la urdimbre fuera preparada con algún tratamiento (encolado?) que le permitiera el trabajo intenso al que se vería sometida.

Las tramas, al cambiar constantemente de color para enmarcar las figuras, se entrelazan en forma espaciada, dejando ranuras de hasta 1,5 cm. y obviando como resultado líneas verticales limpias. El enlace se realiza con una pasada de trama que envuelve una urdimbre del color opuesto, luego se entrelaza en torno a sí misma,

Museo Chileno de Arte Precolombino

ANÁLISIS TÉCNICO.

vuelva a tomar el mismo hilo de urdimbre y continúa las pasadas regulares. Así, con un mismo hilo se realizan cuatro pasadas en cada punto de enlace, estableciendo una unión firme, a la vez que dan al textil un ritmo de gran riqueza plástica. Por otra parte, esta técnica da gran libertad al tejedor para diseñar su tema sin tener la preocupación constante de enlazar las tramas.

Las figuras antropomorfas fueron tejidas en posición invertida puesto que la orilla de comienzo de la urdimbre está marcada por la línea blanca continua en la que se apoya el desarrollo del tejido.

Otro recurso interesante es la trama oblicua que limita los cambios de color en la greca escalonada. Parece ser el resultado de la secuencia seguida al tejer para ahorrar el número de tramos o carretes a usar.

0540

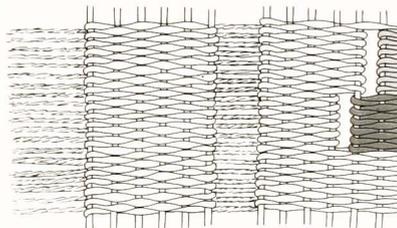
TAPIZ Chancay

Urdimbre: Algodón colores naturales melange; 3 cabos torcidos en S, retorcidos en Z.

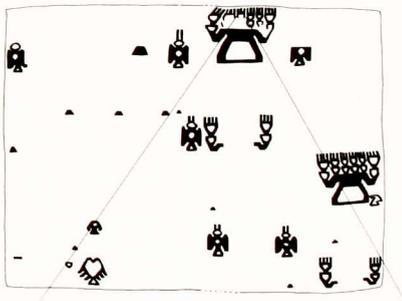
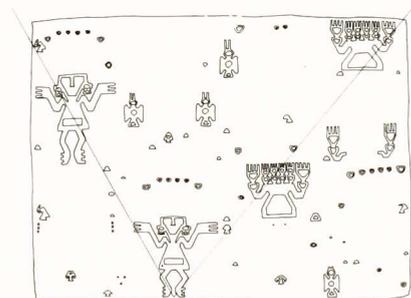
Trama: Camélido colores rojo fucsia, negro, azules, ocre, siena, rosa; 2 cabos torcidos en (?) y retorcidos en Z.

Textil tejido en reps de trama con técnicas de tapicería, usando hilados de camélido, con excepción del blanco que es algodón. La urdimbre es de hilos gruesos y muy torcidos de algodón.

La trama resuelve diferentes tipos de encuentros siguiendo la definición de los límites del dibujo. En las verticales va dejando ranuras que, cuando exceden de 1,5 cm. se enlazan en torno a un hilo de urdimbre. Las diagonales son resueltas en forma escalonada y este encuentro muchas veces se resuelve con una pasada en diagonal, que suaviza los contornos de la figura. Este recurso está muy bien empleado para dar forma a los ojos.



Flecadura dejando espacio calado.



Lecturas visuales en direcciones opuestas, establecidas por el color blanco y el negro.

ANÁLISIS TÉCNICO.

En las orillas de comienzo y final del tejido, se realizaron alrededor de diez pasadas con hilados de algodón, que por su aspereza sujeta mejor el comienzo del tejido. Los hilos de urdimbre fueron cortados hilo por medio, e introducidos de vuelta con aguja para realizar la terminación.

Una particularidad de esta pieza es el fleco, tejido separadamente y cosido en sus dos costados. Para su confección se usó una urdimbre de 22 hilos, dividida en dos grupos de 16 + 6 y separados entre

sí por algo más de 1 cm. Al tramar, se generan zonas densas y otras transparentes, unidas por la trama de color rojo, que realiza una larga pasada por la zona transparente y otra corta por la densa, para evitar que se desfleque. La orilla cerrada del fleco se tejió con cuatro colores diferentes dibujando cuatro rectángulos escalonados, módulo que se repite a lo largo del fleco.

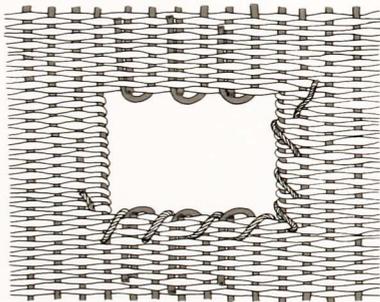
0406
TAPIZ
Chimú

Urdimbre: Algodón café crudo; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

Trama: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

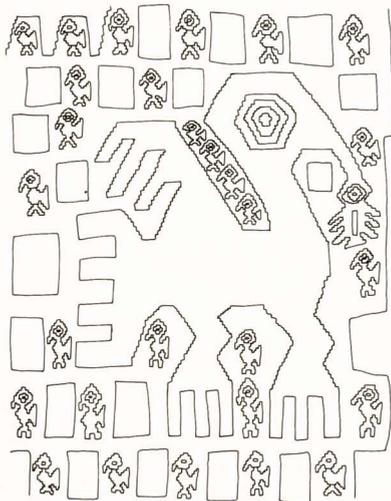
Camélido colores rojo fucsia, amarillo ocre, café oscuro, verde ocre y café; 2 cabos torcidos en Z y retorcidos en S.

Tapiz formado por dos partes, unidas por costura con un punto surtejado. Es probable que forme parte de un colgante el doble de su tamaño, formado por cuatro paños unidos de la forma mencionada.



Remate de las urdimbres en los calados encandelillado

Está tejido en técnicas de tapicería y calado. Los cambios de trama en las líneas verticales del dibujo no fueron enlazadas; se tejió dejando ranuras que luego fueron cosidas. En las diagonales, las tramas se enlazan en torno a un hilo de urdimbre cada diez o doce pasadas aproximadamente, generando un suave escalonado.



Detalle de uno de los pelicanos menores.

Se crearon espacios calados al dejar grupos de hilos de urdimbre sin tejer, los que posteriormente fueron cortados e introducidos con una aguja hilo por medio al tejido, tal como se muestra en el dibujo. Los bordes de estos espacios calados presentan un encan-

ANÁLISIS TÉCNICO.

decidido, que tuvo como objetivo unir este textil a otro muy raro de finos hilados de algodón, realizado en un ligamento derivado de la tela (dos urdimbre y una trama). Aún se pueden observar restos de este tejido dispersos en diferentes partes del tapiz. El encandelillado no puede obedecer a la necesidad de reforzar los bordes de los calados, ya que también está presente en las orillas verticales.

El borde inferior tiene dos capas de flecos, en tanto que la orilla de trama izquierda exhibe cuatro capas. Cada una de ellas está

tejida individualmente usando seis hilos para urdimbre (con excepción de uno que usa cuatro), los que son tramados dando el ancho. Confeccionados los flecos de esta manera, fueron cosidos traslapados entre ellos y luego unidos al textil.

La orilla de comienzo corresponde al borde inferior del textil, donde las urdimbres están aparentemente continuas. La orilla de término, parte superior del textil, tiene sus urdimbres cortadas y entretreídas en diagonal, terminación común en los tejidos Huari (ver pieza 0947).

1006

TEJIDO RETICULAR BORDADO

Chancay

Urdimbre y trama: Algodón color crudo; 1 cabo torcido en S. Tejido de estructura reticular, formado por dos piezas unidas mediante costura y bordado posteriormente para definir las figuras.

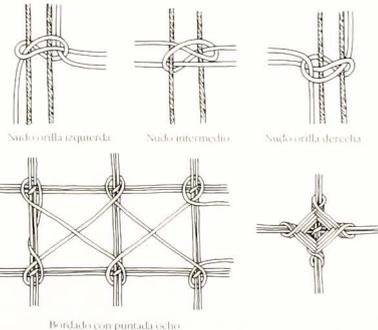
Los tejidos europeos de este aspecto son mallas anudadas de crecimiento diagonal, o bien un tendido de hilos verticales anudados por una trama, pero sin hacer uso de calada. En este caso, en cambio, se trata de un tejido reticular cuya técnica nace en el telar.

Para la urdimbre se realizó un tendido de hilos que luego, al ser anudados, quedaron agrupados en pares. En la horizontal, se utilizaron dos tramas, de modo que una teje la primera pasada (de izquierda a derecha) y la segunda trama vuelve (de derecha a izquierda), sobrepuesta a la primera, anudando cada cruce. En la línea de trama siguiente, las tramas realizan el recorrido opuesto.

Usando de base el tejido reticular, la decoración se realizó bordando primero las líneas principales del dibujo, tendiendo cuatro hilos simples, los que fueron anudados en cada encuentro con un hilado doble. Simultáneamente en algunos casos, y posteriormente en otros, se bordaron las zonas de relleno con un hilado doble en puntada 8 entre los vértices opuestos de los cuadrados, formando un X. Los ojos de las figuras están bordados con la misma puntada, pero el movimiento se hace varias veces sobre un mismo cruce urdimbre-trama.

Es necesario destacar el grado de dificultad que representa tejer y bordar este tipo de piezas. Para lograr hilos tan finos y firmes,

éstos están sobretorcidos, lo que constituye un problema pues el hilo tiende a recogerse, por lo que se debió mantener la urdimbre en tensión constante, tanto al tejer como al bordar.



ANÁLISIS TÉCNICO...

0960-0961-0962

VESTUARIO CEREMONIAL

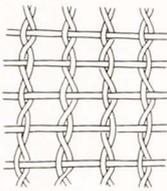
Chimú

Urdimbre: Algodón color café; 2 cabos torcidos en S, retorcidos en Z.

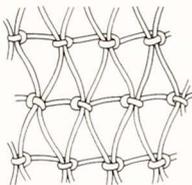
Tramas: Algodón color café; 1 cabo torcido en S.

Algodón colores blanco, crudo y rosado; 2 cabos torcidos en S, retorcidos en Z.

Fibra de camélido colores rojo, fucsia, rosado, amarillo, ocre, café viciña, verdes, negro, gris obscuro; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.



Tejido en gasa vuelta



Tejido reticular anillado, base triangular

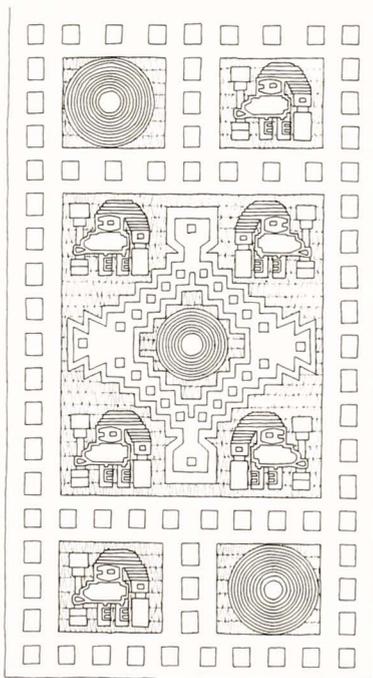
Este es un conjunto de tres piezas —camisa, taparrabo y turbante— en que cada una de ellas está compuesta por varias partes cosidas, formadas por una base tejida en dos estructuras de diferente densidad: una muy cerrada lograda por un reps de trama y otra calada lograda por diversas estrategias (tejido reticular o gasa vuelta o tejido en ligamento de tela ralo). Sobre esta base se aplicaron borlas, penachos, representaciones de vegetales en punto anillado y círculos tejidos en reps de trama.

La camisa está formada por cuatro partes, dos de las cuales conforman el cuerpo y dos, las mangas. Tanto el taparrabo como el turbante están compuestos por tres partes, dos de tejido en reps y calado o tejido en ligamento de tela sin aplicaciones (2:1 para el taparrabo; 1:1 para turbante), que servía para fijar las prendas al cuerpo del oficiante.

Las superficies cerradas del tejido base están logradas por un reps de trama realizado con hilados de fibra de camélido sobre una urdimbre de algodón, estableciendo módulos rectangulares, relacionados por estructuras transparentes. Tanto en las franjas horizontales como verticales del reps de trama se realizó un ranurado marcando pequeños cuadrados, donde se aplicaron los penachos.

En el tejido transparente de los espacios interiores de los rectángulos se hizo uso de técnicas de tapicería para representar detalladamente los personajes, aprovechando la trama excéntrica y el ranurado. El paso de la técnica de tapicería a la estructura transpa-

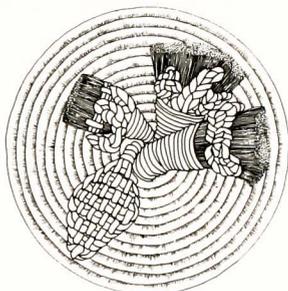
rente —cuya trama tiene una tensión muy distinta— presenta un problema técnico resuelto en forma admirable mediante el enlace de la trama del tejido transparente al primer hilo de urdimbre del tejido en reps, cada 16 a 20 pasadas.



Módulo de la estructura base

ANÁLISIS TÉCNICO.

Por lo general, los espacios transparentes están estructurados con un tejido reticular anudado de base triangular, con excepción de las mangas—donde se tejó un ligamento de tela muy abierto—y el parche al centro del taparrabo, que corresponde a un tejido de gasa vuelta. Esto, unido a diferencias en la calidad de los hilados y



Ejemplo de representación en volumen de forma vegetal inserta en un círculo tejido.

aplicaciones, permite afirmar que este trozo no perteneció originalmente a la prenda, aunque es fiel al tema y estilo.

Las aplicaciones empleadas en la decoración de estas prendas las podemos separar en tres tipos de acuerdo a su estructura: en primer lugar, los discos tejidos estructurados por 9 a 8 hilos dispuestos en círculos concéntricos que constituyen la urdimbre de un reps de trama tejido en forma radial. Son cosidos sobre una superficie ovalada especialmente tejida en reps para sustentarlos. De su centro emergen borlas y representaciones de plantas confeccionadas separadamente.

Las borlas se ubican sólo en el parche central, agrupadas de a 3 las grandes, mientras que las borlas menores forman grupos de entre 6 y 8. Cada una de ellas es un manojito de hilados doblados y embarrilados con puntadas hechas en forma circular.

Los penachos, más pequeños que las borlas, son también grupos de hilados que se fijan con unas puntadas al tejido base en los cuadrados marcados por el ranurado, y luego se separan embarrilándolos en tres grupos de hilados, recorriendo el del centro.

Las plantas y flores generan volúmenes y están realizadas en tejido de punto por aguja anillado simple y anillado interconectado, con terminaciones de embarrilado en los tallos y puntadas de bordado en las uniones.

Todas las prendas tienen terminaciones de flecos cosidos, los que se tejieron por trama. El taparrabo y la camisa tienen cuatro capas de flecos superpuestos en colores rojo, ocre y amarillo, en tanto que las estolas tienen sólo una franja de flecos en las orillas laterales y dos capas en los extremos.

0898

FRAGMENTO DE MANTO FUNERARIO

Paracas

Urdimbre y trama: Camélido color azul oscuro; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

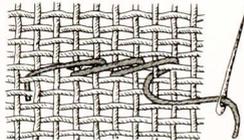
Hilados de bordado: Camélido colores rojo, amarillo, ocre, azules, verdes, café, rosa, burdeos; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

Probablemente, este manto estuvo formado de tres partes: una gran pieza central de algo más de 1 mt. de ancho, a cuyos costados se cosieron dos bandas de 11,5 cm. de ancho cada una. El fragmento que se describe conserva parte de la pieza central y una de las bandas laterales. Ambas están estructuradas en ligamento de tela, logrando un tejido de densidad muy pareja, que sirve de soporte a las decoraciones bordadas.

El bordado fue realizado en puntada de tallo, que trabaja sobre cuatro y bajo dos hilos de la tela base, logrando un claro revés. Con frecuencia los contornos de las figuras se han bordado previamente al relleno de las mismas, a modo de dibujo. El distinto tratamiento de cada figura, sugiere la participación de varias bor-



Terminación bordada en puntada anillada



Puntada de tallo

ANÁLISIS TÉCNICO...

dadoras, con distintas concepciones personales del desarrollo de las formas.

El fleco perimetral fue tejido separadamente utilizando dos hilos de urdimbre tramada con diversos colores. Está unido a la banda

lateral con una costura oculta bajo un bordado realizado en punta anillada, que muestra pequeñas figuras análogas a las principales. (ver dibujo anexo).

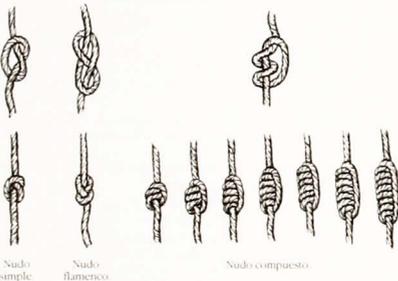
0780

KHIPU

Inca

Cuerda principal y subsidiarias: Aparentemente todas de camélido, cables con retorsión en S.

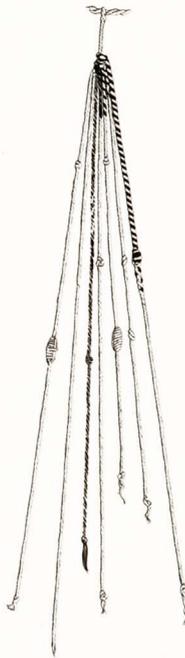
Tipos de nudos empleados en el *kipu*. (según Radicati).



El *kipu* consta de 589 cuerdas. De la matriz cuelgan 86 subsidiarias y sus derivaciones. Todas las cuerdas están torcidas originando cordeles de diversos títulos de acuerdo al número de hilados involucrados y su grosor.

Se utilizaron gran diversidad de colores, todos de origen natural con excepción del color rojo que es teñido. Se recurrió con frecuencia a hilados bicolores, los que al torcerse originaron una cuerda que aparenta un trabajo de cordón. Hay además cuerdas bicolores, en las que se debió torcer la mitad del hilado de un color y la otra de un segundo color, los que al ser retorcidos quedaron en posición alternada.

Los nudos empleados son de tres tipos: el flamenco para indicar en número 1; el compuesto para las cifras del 2 al 9, dependiendo del número de vueltas, y el simple para señalar decenas y centenas. El 0 está indicado por ausencia de nudos.



Cuerda subsidiaria, mostrando detalle de los nudos

ANÁLISIS TÉCNICO.

0526

MASCARA FUNERARIA

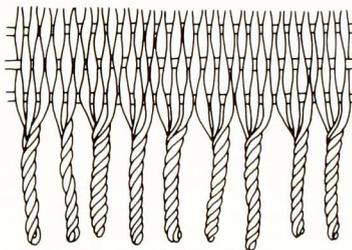
Chancay

Urdimbre y trama: Algodón color crudo; 2 cabos torcidos en Z, retorcidos en S.

El tejido que forma el saco está realizado en ligamento reps de urdimbre, cuya textura dispareja es producto de las diferencias de grosores en los hilados y fallas en el tejido.

Los flecos de comienzo y término del tejido corresponden a hilados de urdimbre sin tejer que fueron agrupados mediante torción en Z, sentido opuesto a la torción S de los hilados de urdimbre, impidiendo así la tendencia natural a la distorsión.

La gasa que forma parte del tocado de la máscara está tejida en ligamento de tela, utilizando para urdimbre y trama hilado de algodón, color crudo, de un cabo torcido en S. Fue teñida posteriormente por reserva de amarras en colores café y ocre.



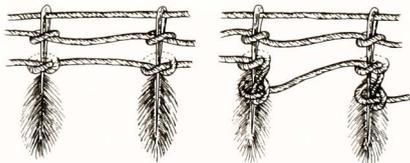
Flecadura

1141

PEQUEÑA CAMISA: UNKU

Chimú

Urdimbre y trama: Algodón color crudo; 1 cabo torcido en S.



Sistema de fijación de las plumas.

Esta camisa está confeccionada con cuatro partes rectangulares (dos para las mangas y dos para el cuerpo), las que fueron cosidas, dejando las mangas sin cerrar.

Se tejió con fino hilo de algodón usando urdimbres dobles y tramas simples, característica de los textiles Chimú. Las pasadas de trama tienen escasa densidad, por lo que el tejido resultante es abierto e irregular.

Con respecto a las aplicaciones, posiblemente se realizó primero la costura de las placas metálicas y luego la de las plumas, para evitar su desgaste por roce. El cañón de las plumas fue doblado sobre un hilo y anudado con otro, hasta formar una cuegla, que fue posteriormente cosida a la camisa con un tercer hilo.

GLOSARIO DE TERMINOS BASICOS USADOS
EN TECNOLOGIA TEXTIL

Cabo: Es un conjunto de fibras ordenadas y torcidas juntas.

Torsión: Ligado de las fibras textiles por rotación o giro, produciendo hilados de un cabo.

Retorsión: Es la torsión de dos o más cabos juntos o dos o más hilados juntos.

Tejido a telar: Estructura plana y flexible lograda por el entrelazamiento de dos o más sistemas de hilos en sentido vertical y horizontal, denominados urdimbre y trama respectivamente.

Urdimbre: Es el o los sistemas de hilos verticales en relación al tejedor.

Trama: Es el o los sistemas de hilos horizontales en relación al tejedor.

Calada: Es el espacio formado entre dos capas de hilos de urdimbre por donde se introduce la pasada de trama.

Pasada: Hilado o grupo de hilados de trama que se inserta en una calada.

Densidad de urdimbre: Número de hilos de urdimbre en una medida determinada, depende del espaciamiento y grosor de los hilos.

Densidad de trama: Número de pasadas de trama en una medida determinada, depende de la compresión y grosor de los hilados.

Ligamentos: Es el modo de entrelazar los hilados de la urdimbre con las pasadas de trama.

Hay tres ligamentos básicos o fundamentales: tela, sarga y raso.

Módulo estructural: O curso de ligamento, es el número de hilos y pasadas cuyo conjunto de evoluciones se repite constantemente a lo largo y ancho del tejido.

Ligamento de tela: Es la manera más sencilla de estructurar un tejido, levantando para la primera pasada los hilos impares, y en la siguiente los pares, su módulo estructural se cumple con un mínimo de dos hilos y dos pasadas. El tejido producido no tiene revés.

Ligamento sarga: Estructura cuyos puntos de entrelazamiento son desplazados en cada pasada logrando una imagen visual de líneas diagonales, su módulo estructural se cumple con un mínimo de 3 hilos y 3 pasadas.

Ligamento raso: Es una estructura cuyos puntos de entrelazamiento están dispersos, de modo de evitar producir el efecto visual de diagonales evidentes. Su módulo estructural se cumple con un mínimo de cinco hilos y cinco pasadas.

Reps: Estructura lograda por la variación de la densidad en uno de los sistemas, urdimbre o trama, en un tejido realizado usando como base de ligamento de tela.

Reps de urdimbre: Estructura derivada del ligamento de tela, se logra por el aumento de la densidad de los hilos en la urdimbre, logrando un efecto acanalado en la horizontal.

Reps de trama: Estructura derivada del ligamento de tela. Se logra por el aumento de la densidad en las pasadas de trama, logrando un efecto acanalado en la vertical.

Doble-tela: Estructura en la que se tejen simultáneamente dos sistemas de urdimbre y dos sistemas de trama, generando dos tejidos independientes que pueden ligarse entre sí. Ambas caras pueden ser iguales o diferentes en ligamento y colorido.

Flote de urdimbre: Se producen al levantar los hilos de la urdimbre por dos o más pasadas.

Flote de trama: Se produce al dejar sin movimiento (inactivos) hilos de la urdimbre en una misma pasada.

Técnicas de tapicería: Diversas formas de relacionar las tramas de colores en un tejido realizado en reps de trama, para ir definiendo las figuras según las áreas de color determinadas por el diseño.

Ranurado: También llamado kelim, técnica de tapicería que se produce al no enlazarse las tramas contiguas en varias pasadas sucesivas, originando una abertura en el sentido vertical.

Trama excéntrica: Trama que evade la perpendicularidad de la relación urdimbre y trama. Se utiliza para obtener líneas curvas y delinear formas.

Tapiz: Este término usado en el sentido amplio se aplica a un textil cuya finalidad es producir un impacto estético, recurriendo al repertorio técnico que el autor estime conveniente. En este texto denomina a textiles que cumpliendo con su función estética están realizados en reps de trama.

Urdimbre y trama discontinua: Tejidos realizados con urdumbres y tramas parciales, las que son montadas en elementos guía, lo que pueden retirarse luego que el tejido está estructurado.

Trama suplementaria: Trama no estructural.

Brocado: Efecto ornamental logrado por los flotes de una trama suplementaria que se inserta durante el proceso de ejecución de un tejido base.

Puntada anillada: Puntada de bordado derivada del tejido de red anillada, cada puntada realiza una vuelta, y la puntada siguiente enlaza la vuelta anterior.

Festón: Puntadas muy tupidas que originan una terminación para proteger bordes u orillas de un textil.

Sprang: Estructura textil formada por un sólo sistema de elementos verticales, urdimbre, que se entrelazan entre sí. En cada cruce, éste es desplazado hacia ambos extremos creando imágenes espejadas. La estructura es afirmada con una sola pasada de trama o bien una terminación de cadeneta.

Técnicas de reserva: Procedimiento para impedir que el colorante impregne zonas de un textil que va a ser pintado o teñido. La reserva de zonas se puede lograr mediante amarras o el uso de sustancias impermeabilizantes.

Museo Chileno de Arte Precolombino

BIBLIOGRAFIA

- BAIZERMAN, S y K. SEARLE
1980 *Latin American Brocades. Explorations in Supplementary Weft Techniques*, Dos Tejedoras, Minnesota.
- BIRD, J.
1954 *Paracas Fabrics and Nazca Needlework 3rd Century B.C. - 3rd Century A.D.*, Textile Museum, Washington DC.
- BIRD, J.
1973 "Introduction", *Peruvian Paintings by Unknown Artists 800 B.C. to 1700 A.D.*, The Center for International Relations, Editorial Arte, Caracas.
- BIRD, J y M. D. SKINNER
1974 "The Technical Features of a Middle Horizon Tapestry Shirt from Peru", *Textile Museum Journal*, vol. IV:5-11, Washington DC.
- BURGOS, F.
1927 *Tejidos Incaicos y Criollos*, Librería y Editorial La Facultad, Buenos Aires.
- CERECEDA, V.
1978 "Sémiologie des tissus andins les taléags d'Isलग", *Annales ESC* 33(5-6):1017-1035, Paris.
- DAUELSBERG, P.
1984 "Para sabery contar: los Kipus, testimonio de los Incas", *Crecos* 10(5):46-49, Santiago.
- D'HACOURT, R.
1974 *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*, University of Washington Press, Seattle.
- 1966 *Kulturen Alt-Perus*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.
- DONNAN, C. B.
1976 *Moché Art and Iconography*, University of California, Los Angeles.
- EISELEB, D.
1977 *Alpernansische Kulturen Nazca*, t.II, Museum für Völkerkunde, Berlin.
- EISELEB, D. y R. STRELOW
1980 *Alpernansische Kulturen Tiabuanaco*, t.III, Museum für Völkerkunde, Berlin.
- EMERY, J.
1966 *The Primary Structures of Fabrics*, The Textile Museum, Washington DC.
- GARAVENTA, D. M.
1977 *Ancient textiles with grave association from Chincha, Peru*, Ph.D. Thesis, University of California, Berkeley, University Microfilms International.
- GISBERT, T., S. ARZE y M. CAJAS
1987 *Arte Textil y Mundo Andino*, Gisbert y Cía., La Paz.
- LA FARGE, H. A. (DIR.)
1981 *Museum of the Andes*, Great Museum of the World, Newsweek, New York.
- LARCO HOYLE, R.
1938 *Los Mochicas*, t.I, Casa Editorial La Crónica, Lima.
- 1966 *Peru, Colec. Arqueología Mundial*, dirigida por Jean Marcadé, Eds. Nagel, Ginebra-Paris-Munich.
- LAVALLE, J. A. DE (DIR.)
1984 *Culturas Precolombinas: Huari*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 1985 *Culturas Precolombinas: Moché*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 1986 *Culturas Precolombinas: Nazca*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- LAVALLE, J. A. DE y W. LANG (DIR.)
1981 *Culturas Precolombinas: Chavin*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 1982 *Culturas Precolombinas: Chanca*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- LEHMANN, W. y H. DOERING
1924 *Kunstgeschichte des Alten Peru*, Verlag Ernst Wasmuth A.G., Berlin.
- LUMBRERAS, L. G.
1974 *The Peoples and Cultures of Ancient Peru*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- MURRA, J.
1983 *La organización del Estado Inca*, Siglo XXI, Mexico.
- O'NEALE, L. M. y A. L. KROEBER
1930 "Textiles Periods in Ancient Peru", *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. 28(2):25-56, University of California Press, Berkeley.
- 1942 "Textiles Periods in Ancient Peru: II Paracas Caverns and the Grand Necropolis", *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. 39(2):145-202, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- PALMA, J. e I. BAIÑAN
1986 "Estudio de tres piezas textiles que conforman un atuendo funerario", *Chungará* 16:17-381-394, Arica.
- POSNANSKY, A.
1957 *Tiubuanaco The Cradle of American Man*, vol. III, Ministerio de Educación, La Paz.
- RADICATI DI PRIMEGLIO, C.
s/f *El sistema contable de los Incas: Yupana y Quipu*, Librería Studium, Lima.
- RAVINES, R. (COMP.)
1978 "Textileria", cap. IV:253-395, *Tecnología Andina*, I.E.P., Lima.
- ROWE, A. P.
1972 "Interlocking Warp and Weft in the Nazca 2 Style", *Textile Museum Journal*, vol. III:316-78, Washington DC.
- 1977 *Warp-Patterned Weaves of the Andes*, The Textile Museum, Washington DC.
- 1979 "Textile Evidence for Huari Music", *Textile Museum Journal*, vol. 18, Washington, DC.
- 1984 *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor. Textiles from Peru's North Coast*, The Textile Museum, Washington, DC.
- ROWE A. P. (ED.)
1986 *The Janus B. Bird Conference on Andean Textiles (April 7th and 8th, 1984)*, The Textile Museum, Washington, DC.
- ROWE A. P., E. P. BENSON y A. SHAFER (EDS.)
1979 *The Janus B. Bird Pre-Columbian Textile Conference (May 19th and 20th, 1973)*, The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington, DC.
- SCHMIDT, M.
1929 *Kunst und Kultur von Peru*, Propyläen Verlag, Berlin.
- SEILER-BALDINGER, A.
1975 *Systematik der Textilien Techniken*, Basler Beiträge zur Ethnologie, Band 14, Pharus-Verlag, Basel.
- TALLARD, A.
1949 *Tejidos y Ponchos indígenas de Sudamerica*, Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires.
- TELLO, J. C. y T. MEHIA X.
1979 *Paracas: II Parte. Cavernas y Necrópolis*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- ULLOA, L.
1981 "Estilos decorativos y formas textiles de poblaciones agroramaritas en el extremo norte de Chile", *Chungará* 8:109-136, Arica.
- VREELAND, J. M.
1974 "Procedimiento para la evaluación y clasificación del material textil andino", *Arqueológicas* 15:70-96, Lima.
- WALTON, P. y G. EASTWOOD
1983 *A Brief Guide to the Cataloguing of Archaeological Textiles*, Wordplex Wordprocessing Bureau, New York.

Arte, Diseño y Producción

ENGRAMA

Santiago de Chile

Investigación:

PAULINA BRUGNOLI, SOLEDAD HOCES

Dibujos:

SOLEDAD HOCES, PAOLA MORENO
ANGELA ANTONELLI, ANA M. ROJAS

Fotografías:

FERNANDO MALDONADO

Trabajo Editorial:

FRANCISCO MENA

Coordinación:

JULIE PALMA

Traducción:

CECILIA CONTRERAS, BARBARA CACES

Impresión:

Ograma

**EDICIONES BANCO O'HIGGINS
MUSEO CHILENO DE ARTE
PRECOLOMBINO**

Fruto de un esfuerzo conjunto de ambas Instituciones se han editado los siguientes libros:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982).
- Platería Araucana (1983).
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984).
- Arica, Diez Mil Años (1985).
- Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986).
- Hombres del Sur (1987).
- Obras Maestras (1988).
- Arte Mayor de los Andes (1989).

ISBN: 956-243-016 - 1

1ª Edición
Diciembre de 1989
Santiago de Chile





Museo Chileno
de Arte Precolombino



BANCO O'HIGGINS