

# Awakhuni

*Tejiendo la Historia Andina*

En memoria de John Víctor Murra (1916 - 2006)







MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO

El Museo Chileno de Arte Precolombino se enorgullece en presentar este nuevo volumen de la serie patrimonial que, desde 1982, hace cada año con el Banco Santander Santiago. Esta vez, se ha elegido, dentro del vasto campo de las artes precolombinas y aborígenes de América, el tema del antiguo arte textil, que no dudamos en calificar como una de las creaciones estéticas más excelsas de la humanidad.

Hoy día, la industria textil mecanizada y el uso de fibras sintéticas, han desvalorizado a los tejidos como objetos de arte, a pesar de que esta manifestación artística continúa siendo cultivada por escasos artistas que ponen su amor e imaginación en los hilados y telares, de la misma forma como lo hacían hace milenios los antiguos pueblos.

En los Andes, el arte textil impregnaba todos los aspectos de la cultura y de la sociedad. Se ofrecían y “sacrificaban” las más preciadas y finas telas a los dioses y a los antepasados, quemándolas o escondiéndolas en sacrificios rituales y enterrándolas junto a los muertos. Los tejidos servían como bienes de intercambio entre pares y también como regalos en relaciones asimétricas para comprometer y prestigiar a aquellos que los usaban o poseían. Los relatos hispánicos acerca del *Tawantinsuyu* inka, nos dicen que una forma de tributo era precisamente el trabajo textil. El Estado imperial proveía la lana que los tributarios debían hilar, teñir y tejer. Fuera de esta obligación, había una verdadera industria textil a cargo de mujeres especialistas dedicadas en forma exclusiva a este arte, de donde salían probablemente los mejores tejidos destinados a las élites gobernantes.

El Museo tiene la suerte de ser depositario de una extraordinaria colección textil precolombina, compuesta por cerca de un millar de objetos, una pequeña parte de la cual ilustra este volumen. Las autoras de los textos son dos diseñadoras textiles y una arqueóloga que, enamoradas de los tejidos andinos, han trabajado por veinte años registrando y estudiando cada una de las piezas y tratando de desentrañar su sentido y profunda simbología.

Agradecemos a las autoras y a cuantos hicieron posible esta bella publicación, especialmente al Banco Santander Santiago que nos acompaña por tantos años en nuestra misión de poner en valor el patrimonio estético de los pueblos de América precolombina.

**Clara Budnik Sinay**

Presidenta

Fundación Familia Larraín Echenique

**Raúl Alcaíno Lihn**

Alcalde

Ilustre Municipalidad de Santiago





**B**anco Santander Santiago y Museo Chileno de Arte Precolombino se han unido para difundir y dar a conocer los tesoros artísticos de los pueblos originarios de América. Esta relación tiene por resultado la edición de 25 volúmenes bellamente ilustrados, probablemente el “corpus” documental más extenso sobre estas materias. Es motivo de orgullo para Banco Santander Santiago colaborar con una iniciativa de tanto interés cultural, científico, artístico e histórico, que tiene relevancia social, al destacar y dignificar aspectos desconocidos de nuestros antepasados de América, cuyos actuales descendientes conservan.

Presentamos este nuevo volumen dedicado al arte textil de los pueblos andinos que, con razón, ha sido denominado “el Arte Mayor de los Andes”. Se trata de un estudio realizado por investigadoras especializadas que nos proporcionan antecedentes y ponen en contexto histórico-cultural a estos refinados objetos.

Cuesta imaginar cómo estos antiguos habitantes de América pudieron crear piezas tan acabadas y elaboradas como las que resguarda y preserva el Museo Chileno de Arte Precolombino. Impresiona constatar la sensibilidad alcanzada y el alto grado estético que los pueblos precolombinos pusieron en la composición y confección de sus objetos sagrados.

Este libro es, sin dudarlo, una contribución al conocimiento y a la difusión del tesoro textil de los Andes, que se remonta más de ocho mil años hacia el pasado, tradición que todavía se conserva en ciertos lugares de esta América aún desconocida.

**Mauricio Larraín Garcés**

Presidente

Banco Santander Santiago



## CONTENIDOS

<b>La Colección Textil del Museo Chileno de Arte Precolombino</b> Carole Sinclair A.	<b>8</b>
<b>El Arte del Tejido en los Andes Precolombinos</b> Paulina Brugnoli B., Carole Sinclair A. y Soledad Hoces de la Guardia Ch.	<b>11</b>
<b>Mapa y Cuadro Cronológico de los Andes Precolombinos</b>	<b>20</b>
<b>CHAVÍN: Pintando a los dioses</b> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>22</b>
<b>PARAKAS: Bordando los colores del tiempo en el desierto</b> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>28</b>
<b>NASCA: Fertilidad y exuberancia</b> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>36</b>
<i>Los gorros de los Andes</i> Carole Sinclair A.	<b>44</b>
<b>MOCHE: Construyendo la imagen del poder</b> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>48</b>
<b>WARI Y TIWANAKU: Los tejidos imperiales</b> Carole Sinclair A.	<b>52</b>
<i>El esplendor de las plumas</i> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>64</b>
<b>CHIMÚ: Sofisticadas imágenes del poder</b> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>72</b>
<i>Volúmenes textiles: Recreación para el ritual</i> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>82</b>
<b>Tejidos Precolombinos en el Norte de Chile</b> Carole Sinclair A.	<b>86</b>
<b>Glosario Textil</b> Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B.	<b>96</b>
<b>Referencias Bibliográficas</b>	<b>99</b>
<b>Índice descriptivo-técnico de láminas</b>	<b>101</b>



## LA COLECCIÓN TEXTIL DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Este Museo abrió sus puertas en el año 1981, exhibiendo la colección legada por su fundador, don Sergio Larraín García Moreno. El señor Larraín, a través de la Fundación Familia Larraín Echenique, entregó al Museo un acervo patrimonial que representa el legado artístico de gran parte de los pueblos precolombinos de América, con el objeto de su exhibición pública y fijándole una misión específica: que las exhibiciones, publicaciones y otras actividades de esta institución fueran un mensaje de panamericanismo, a través del cual se reconocieran como hermanos los actuales países americanos, hoy divididos por límites políticos muy recientes.

La colección fundadora del Museo se caracterizaba por representar la pasión de un coleccionista amante del arte en todas sus expresiones y que muy tempranamente se interesó por la estética de los pueblos del pasado. Su variedad era enorme, pero sin embargo estaba unida por el criterio de apreciación artística y cultural de una persona. Sergio Larraín continuamente repetía que el arte es la mejor manera de conocer a los pueblos, pues sobrepasa la razón “tocando directamente al corazón”.

El patrimonio precolombino del Museo se ha visto generosamente incrementado durante los últimos veinte años con donaciones y préstamos de particulares que han confiado en esta institución por su compromiso para cuidar y preservar este especial patrimonio para las futuras generaciones. El Museo ha puesto mucho énfasis en la conservación preventiva, así como también en la puesta en valor de estos delicados testimonios de nuestros antepasados americanos.

Dentro de la colección patrimonial del Museo, una proporción importante está representada por los tejidos andinos. Hay textiles precolombinos desde Colombia hasta Chile y se caracterizan no sólo por sus exquisitas cualidades técnicas y estéticas, sino también porque muchas de ellas son piezas completas, lo que no es común en este tipo de colecciones museísticas. Otro rasgo que valoriza la colección es su buen estado de conservación, a pesar de tratarse de piezas tan frágiles, algunas de más de tres mil años de antigüedad.

A través de veinticinco años, la colección textil del Museo ha sido objeto de riguroso registro e investigación. Ello ha dado pie para alimentar la actividad artística, académica y de difusión patrimonial de la institución, a través de muchas exhibiciones permanentes y temporales. Entre estas últimas destacan la exhibición “Identidad y prestigio en los Andes” (1993), “Amarras: El arte de teñir en los Andes prehispánicos” (1999), “Quipu: contar anudando en el Imperio Inka” (2003), “Chimú: Laberintos de un traje sagrado” (2005) y “Gorros del



desierto”(2006). Además, se han hecho numerosas publicaciones como libros de arte, catálogos de exhibiciones y artículos científicos. Estos estudios, en alguna medida, han servido para enriquecer la información de piezas que en su mayoría carecen de datos arqueológicos, por provenir de colecciones particulares.

En la corta historia del Museo se han recibido numerosos aportes que han servido para conservar, exhibir e investigar esta colección. Es imposible agradecer a todos cuantos han colaborado en estas actividades, dentro de los cuales se cuentan numerosas empresas privadas. Sin embargo, es justo dar crédito a Fundación Andes y al Gobierno del Japón que han financiado importantes mejoramientos de infraestructura, permitiendo al Museo contar con una sala especial de exhibición de textiles precolombinos y depósitos climatizados. Por otra parte, los investigadores de esta institución han ganado proyectos concursables de Conicyt, Consejo del Libro y Fondart a través de estos años.

En este volumen se publican alrededor de una décima parte de la colección de textiles precolombinos del Museo. Se han seleccionado, dentro de los límites que posee este conjunto, aquellas piezas más relevantes, que están en mejor estado y que representan diferentes tecnologías textiles y saberes de este arte en los Andes, desde sus orígenes hasta antes de la conquista hispana.

El libro tiene por objeto difundir el legado estético y tecnológico de esta extraordinaria industria andina, rescatando el valor que tenía para las sociedades que la produjeron. Es resultado de veinte años continuos de investigación interdisciplinaria de un equipo compuesto por diseñadoras textiles, conservadores, arqueólogos y antropólogos. Se inicia con una introducción a la antigua tradición textil en la cultura andina, que no sin razón ha sido denominada “la civilización del tejido”. Hay capítulos que se refieren a las principales expresiones textiles de las diversas sociedades de los Andes que se destacaron en este arte, cada uno de ellos ilustrado con ejemplares de las colecciones del Museo. Descripciones y análisis referidos a las piezas reproducidas ponen en contexto y complementan la información cultural. Un glosario facilita la comprensión de las terminologías usadas en el estudio de las complejas y milenarias técnicas de tejido desarrolladas en esta región de América.

**Carole Sinclaire Aguirre**  
Museo Chileno de Arte Precolombino



# El Arte del Tejido en los Andes Precolombinos

*Nispa awaspan*  
Decimos tejiendo

Las tradiciones textiles de los Andes son fruto de un proceso acumulativo de varios milenios. Sus primeros testimonios arqueológicos aparecen cerca de 8.000 años a.C., estableciéndose como un hito la aparición del telar de lizos hacia 2.000 años a.C. Estos datos confirman la presencia de una manufactura textil previa al dominio de la cerámica, que se constituye como el principal soporte de textos visuales de los Andes, condición que aún conservan los textiles etnográficos actuales.

Así, los textiles han sido factores indispensables para la gestación del acervo cultural andino, exigiendo una complejización paulatina de las estructuras para posibilitar una pluralidad de repertorios en técnicas de representación y terminaciones, logrando así transmitir apropiadamente una gran diversidad de mensajes. La verdadera eclosión de imágenes que se despliegan en los tejidos prehispánicos, se aprecia hasta hoy entre los tejedores de los pueblos originarios de los Andes.

Investigadores de la talla de John Murra han rescatado la relevancia de este arte en la sociedad andina precolombina y la manera cómo impregnaba íntimamente todas sus instituciones sociales, su importancia en el culto a los dioses y a los antepasados, su eficacia en ritos propiciatorios y en procesos identitarios y sociales, en la guerra, en el sistema de tributos y en la economía. Por ello es que se ha dicho que el tejido en los Andes era un Arte Mayor, que formaba parte esencial de su cultura y sistema comunicacional.

## El sentido del tejido

En los Andes, la industria textil fue una experiencia continua, cuyo desarrollo se puede percibir a través del tiempo, desde sus inicios hace diez milenios, hasta la época Inka. Se puede observar claramente cómo cada sociedad aprovecha la experiencia de sus antecesoras, reinterpretándola y aportando nuevas expresiones y tecnologías. Así, el tejido se convierte en un texto histórico, en una





memoria colectiva transmitida por aprendizaje que, si bien los hace reconocibles en su conjunto como tejidos andinos, a la vez identifica y distingue a cada una de las sociedades que participaron de esta larga tradición textil.

^ Camisa con mangas,  
cultura Chimú.

Aunque el arte de tejer cumplió en sus inicios funciones utilitarias como, entre otras, la protección contra las inclemencias del tiempo, ya en épocas muy tempranas tenemos evidencias de que en los Andes los tejidos sirvieron como vehículos o soportes para representar imágenes. Tejidos de algodón encontrados en Huaca Prieta y Asia, fechados en el tercer milenio antes de nuestra era, tenían figuras de falcónidas, peces o serpientes, que deben haber transmitido mensajes cuyos códigos eran descifrables para las sociedades que los producían.

Como ocurre con el arte en las sociedades que han desarrollado sofisticados sistemas de comunicación visual, el textil es el soporte complementario de una memoria oral, de sistemas de identidad étnica, parentesco, linaje, valores y creencias que comprometen al tejedor, cuya memoria táctil-visual lo involucra corporal y socialmente.

Se ha destacado que la riqueza de estructuras y técnicas en el tejido andino responde a la necesidad de producción y propagación de imágenes mediante símbolos que superan las barreras lingüísticas, multiplicando el contexto comunicativo y escénico, enriqueciendo y precisando los significados de este singular lenguaje.

### ¿Cómo se tejía?

El arte del tejido es una cadena de pasos y decisiones técnicas cargadas de intenciones culturales específicas que transforman una materia inerte en un artefacto textil, desde la obtención de la fibra, pasando por el hilado, urdido en el telar, el tejido y, finalmente, las terminaciones.

Un tejido es una estructura compuesta de uno o más sistemas de hilados entrelazados entre sí. Cada sistema de entrelazamiento determina una estructura, la que puede resolverse mediante una o más técnicas.



Las primeras estructuras utilizadas para hacer vestimentas fueron hechas sobre la base de fibras vegetales, las que continuaron en uso en algunos lugares de los Andes hasta la conquista hispana. La gran industria textil andina empleó fundamentalmente el algodón y las fibras de camélido andino como materias primas.

Hace cinco mil años, el algodón fue la materia prima que caracterizó a los tejidos de la costa andina, mientras que la fibra de camélido, proveniente de las tierras altas, probablemente comenzó a utilizarse más tardíamente. Hay evidencias de un uso muy restringido del pelo de camélido en los textiles costeños de épocas tempranas, lo que demuestra que se trató de una fibra muy escasa y apreciada, ya que

los hilos de fibra de camélido son inmejorables para absorber el color en los procesos de teñido, pues agregan a los textiles un especial brillo y tonalidad.

El proceso de producción textil se inicia con la recolección, limpieza, la selección y ordenamiento de las fibras para formar una mecha, que posteriormente será torcida para otorgarle resistencia y finura al hilado resultante, dependiendo del uso y el tipo de prenda que se confeccionará. La dirección de la torsión se va cargando de significado, según sea hecha hacia la derecha o a la izquierda. Para los actuales tejedores aymaras, el hilado a la izquierda, denominado "lloque", tiene un sentido mágico y ritual, y lo reservan para tejer objetos de uso ceremonial o funerario.

Los instrumentos para hilar son elementales y eficientes: una horquilla de madera que sostiene la fibra ordenada y un huso compuesto de una varilla rígida y un peso, que se diferencia en tamaño según el largo de la fibra o grosor y cantidad de hilo a torcer. En los cestos que acompañan los ofertorios funerarios de las tejedoras se encuentran husos, pequeños trameros cargados de hilados para tejer, ovillos de diferentes colores, cajitas con agujas y otros instrumentos para el tejido.

La calidad de los logros de la tradición tintorera andina es producto de una larga experimentación y observación que llevó a los artifices a conseguir una variedad asombrosa de matices, a partir de tres colorantes básicos - rojos, amarillos y azules - obtenidos del mundo vegetal, animal y mineral. El algodón andino, aunque naturalmente se da en variados matices sepia, ocre, rosa, gris-azul y gris-morado, fue igualmente teñido en rama, previo a su hilado. En cambio, la fibra de camélido se coloreaba preferentemente como hilado. También se teñían telas, pero con el fin de lograr imágenes empleando técnicas de reserva por amarras.



▲ Algodón en rama.



▲ Canasta con implementos de trabajo textil, cultura Chancay.

Obtenidos los hilos del color que se desean, hay diferentes formas de lograr un tejido: Se pueden elaborar estructuras con sólo un sistema de elementos, torciéndolos, trenzándolos, anudándolos y/o enlazándolos. Otros tipos de estructuras se realizan con más de un sistema de elementos –ya sea de urdimbres o de tramas-, como sucede en el torzal y fundamentalmente en las técnicas de tejido a telar.

En los Andes, se utilizaron tres tipos de telares. El telar horizontal, que consta de dos varas paralelas sujetas con cuatro estacas clavadas en la tierra, permite hacer estructuras más cerradas que resultan en tejidos finos y densos de faz de urdimbre. El telar vertical, compuesto de cuatro varas amarradas entre sí, es práctico para realizar prendas de mayor envergadura, como las camisas-*unkus* Wari o Inka, elaboradas en técnicas de tapicería enlazada, en las que pueden participar varios tejedores a la vez. Por último, el telar de cintura o de faja, como también se le denomina, consta de dos varas paralelas, una de las cuales se fija a un tronco o estaca, y la otra se amarra con una banda a la cintura del tejedor. Es un telar liviano y portátil, con el que se pueden hacer una multiplicidad de estructuras. Sin embargo, este instrumento sólo permite tejer piezas angostas y largas, como fajas, bandas o telas de pequeño o mediano formato.

> Tela pintada, Costa Central Andina.







< Tela de urdimbres y tramas discontinuas, cultura Nasca.

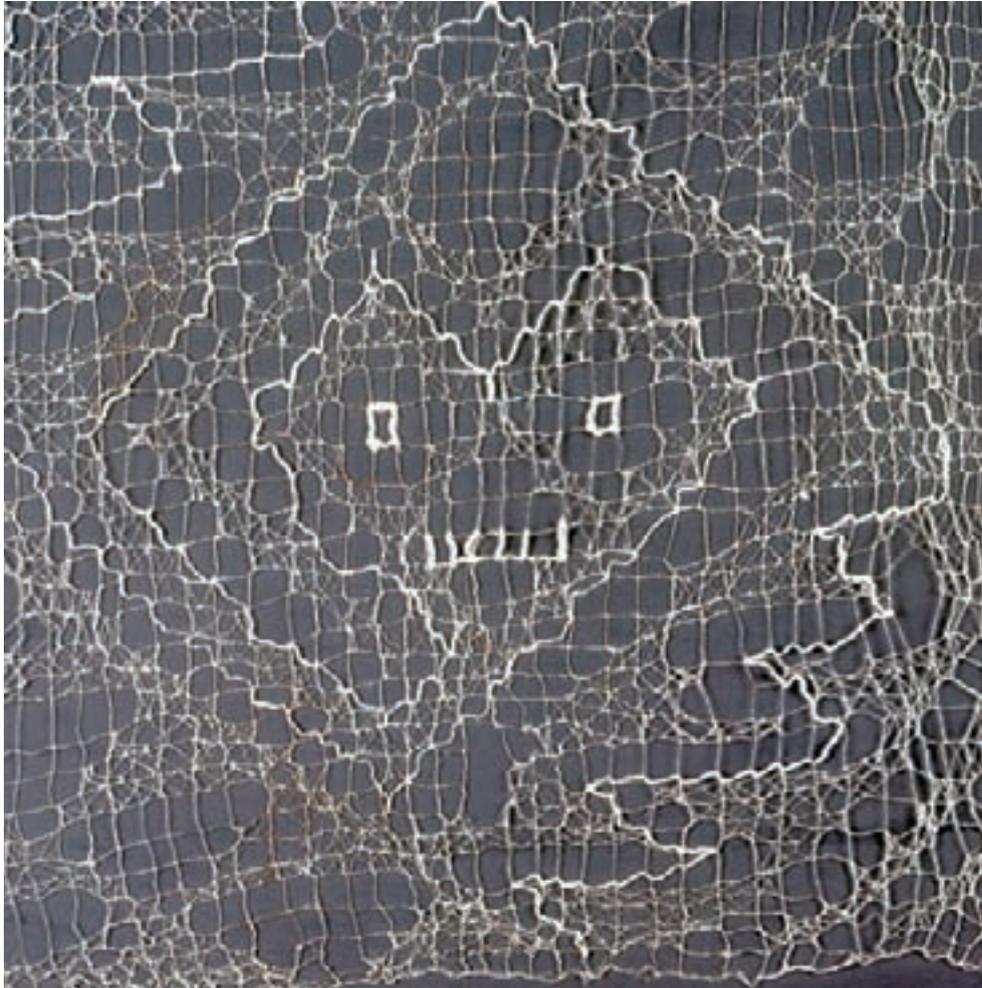
## El mensaje y el soporte

Hay diferentes formas de representar los mensajes en los textiles. En unas, el mensaje está contenido en la estructura y la figura se crea a medida que se teje. En otras, el mensaje se ejecuta sobre un soporte ya elaborado. Es el caso de las representaciones logradas por impregnación del soporte, como en las telas teñidas y pintadas, o por intervención del soporte, como ocurre en el bordado y las aplicaciones de tejidos, plumas, conchas, placas de metal u otros elementos.

Entre las telas teñidas, son dignas de destacar aquellas hechas por reserva. Esta técnica, que permite producir imágenes por medio de apretadas amarras, pliegues y costuras, aparece en el primer milenio antes de nuestra era en los tejidos de la cultura Chavín y alcanza hacia el final de Nasca su máximo apogeo y eximia elaboración, logrando los más complicados diseños. Esta técnica subsiste hasta hoy en textiles etnográficos andinos.

En los Andes precolombinos, se probaron todas las técnicas de representaciones estructurales posibles en telar y sus variaciones. Igual cosa ocurrió con las estructuras trenzadas. Ya en Nasca, 1.500 años antes de la conquista hispana, se encontraban en uso





▲ Paño para la cabeza (detalle), cultura Chancay.



▲ Textil emblemático, cultura Chancay.

casi todas ellas. También, el arte textil andino hizo aportes originales a esta industria, como es el tejido reticulado anudado y el tejido con sistemas de urdimbres y tramas discontinuas, no registradas aún en alguna otra parte del mundo.

Estas representaciones estructurales permiten presentar verdaderas narrativas y, quizá por ello, persisten hasta hoy en las tradiciones textiles de los pueblos de los Andes.

### Tradiciones textiles en los Andes

A partir de Moche, cerca del primer siglo de la era, comienzan a distinguirse dos tradiciones textiles: la serrana y la costeña, que paulatinamente se van interpenetrando en forma recíproca. Con el tiempo, se establecen características identitarias en los textiles, técnicas y formas. Así, una tapicería serrana podrá reconocerse por su estructura siempre enlazada, en cambio una tapicería costeña se caracterizará por el uso de ranuras o calados, usando raramente un enlazado muy distanciado. La paleta de colores utilizada es también un elemento que claramente identifica la procedencia cultural de los tejidos.



Las representaciones en la tradición serrana son más simbólicas e icónicas, dando pie a la metonimia entre otros recursos comunicacionales. Así, se usará el recurso de que una parte represente el todo; como por ejemplo, un ala o un pico representarán a un ave determinada. En la costa, en cambio, aunque con mayor creatividad y sofisticación en términos estructurales, se tiende a la representación mimética, en que las figuras replican atributos, texturas y colores del referente, sobre todo en las épocas más tardías.

Los actuales tejidos andinos tienen una serie de características que les dan una fisonomía propia. Sus rasgos fueron heredados de la ancestral tradición textil prehispánica, que ni la tejeduría española logró intervenir demasiado. Entre ellos destacan: la confección de piezas tejidas con sus cuatro orillas obteniendo las formas deseadas en el mismo telar sin cortar la tela, el predominio de textiles de dos caras, el cuidado de sus terminaciones evitando cortar los hilos y la presencia de nudos en urdimbre y trama. Es tal el esmero de los tejedores andinos en estos detalles que a veces es difícil distinguir el revés del derecho de una prenda.

*“Una extraordinaria civilización del tejido.  
Todo lo tejían y todo estaba envuelto por el espíritu del tejido  
...la tierra la labraban como quien teje una inmensa alfombra  
...se escribía tejiendo  
...el arma principal era un tejido que lanzaba piedras  
... las huacas eran sepulturas de tejidos  
...tenían la paciencia y la filosofía del que teje  
y tejieron los tejidos más intensos y originales del mundo”.*  
(Velarde 1987)

# CULTURAS PRECOLOMBINAS DE LAS ÁREAS ANDINA Y SUR ANDINA







# CHAVÍN

## Pintando a los dioses

1000 - 400 a.C.

A partir del primer milenio antes de la era cristiana, en una zona de la sierra central de Perú se establece como centro ceremonial Chavín de Huántar, originando uno de los primeros horizontes culturales en los Andes, con repercusiones en la imaginaria de esta extensa área de co-tradición que abarca desde Lambayeque por el norte hasta el valle de Ica por el sur.

La tradición cultural Chavín se identifica por un conjunto de temas iconográficos y el tratamiento visual de su representación, que sorprendentemente se puede relacionar con manifestaciones culturales contemporáneas del área mesoamericana. La trascendencia de esta impronta, que es re-elaborada por culturas posteriores, lleva a conjeturar que es un testimonio temprano de expresiones panandinas e incluso probablemente panamericanas, marcando rasgos que en muchas ocasiones se reconocen hasta épocas tardías.

En el ámbito textil, las primeras piezas identificadas con esta cultura fueron aproximadamente 300 ejemplares de telas pintadas encontradas en Carhua, un sitio costero del valle de Ica, Perú. Este conjunto de piezas presenta una interesante interrogante, pues la textilería para ese entonces, ya se encontraba suficientemente evolucionada como para resolver figuras a partir de cambios en la estructura del tejido, incluso desarrollando diversas técnicas de tapicería. Los artistas chavín van progresivamente renunciando a las técnicas estructurales de representación para optar por el uso de la pintura.





Se ha propuesto que este cambio obedecería a la necesidad de comunicar motivaciones de orden religioso en una etapa expansiva de la cultura, y que el textil habría sido un muy buen soporte para ello. Confirma este concepto del textil como vehículo de creencias y conocimientos, su presencia a más de 500 km de distancia del sitio de origen de esta cultura, ubicado en la sierra central andina.

Estos textiles pintados hace casi tres mil años nos enfrentan a una experiencia nueva en relación a nuestras categorías del tejido o pintura, puesto que el pigmento no empasta la tela, como es el caso en los soportes de la pintura clásica europea. Al estar pintadas con aguadas más o menos transparentes, estas piezas exhiben una notable simbiosis entre la textura del soporte y el colorante aplicado sobre ella.

En cuanto a los temas y representaciones desarrollados en los textiles Chavín, se puede establecer una relación directa entre el arte lítico de esta cultura y las imágenes representadas en estos textiles, como lo son las figuras incisas en "El Lanzón" de Chavín de Huántar, la "Estela Raimondi" y otras importantes esculturas de esta civilización. Pese al origen serrano de Chavín, sus creencias e imágenes se inspiran en la jungla y fueron difundidas hasta los confines meridionales de su área de influencia. Las imágenes más frecuentes y protagónicas son el felino y la serpiente. También se reconocen el águila, el caimán, peces y cangrejos y diferentes tipos de aves.

Es constante también la representación de la planta del algodón, muchas veces personificada. Otras especies vegetales han sido identificadas, como el cactus San Pedro y semillas de otras probables plantas alucinógenas. Un tema destacado, que se proyectará en el tiempo, es el "Dios de Dos Báculos", personaje antropomorfo con rostro de felino que porta báculos en ambas manos.

En estas pinturas se pueden observar al menos dos formas de representación. Una de ellas, focaliza la atención del observador mediante trazos o superficies oscuras que centran un tema donde todas las figuras tienen referentes reconocibles y están delineadas con una gráfica precisa. En la otra, el observador se enfrenta a una configuración de carácter laberíntico y hermético, donde las figuras adquieren la calidad de signos o símbolos en que unos organizan y/o contienen a otros, encajándose y saturando el espacio entre los márgenes trazados con el valor más oscuro.

En estos textiles se empleó como base un tejido plano usando diversos colores de algodón natural. Frecuentemente se generan dos o más paños que luego se unen para ser pintados. La gran mayoría de los soportes han sido identificados como tejidos propios de la costa sur andina. Es posible suponer que en la ejecución de estas telas intervendrían artesanos



locales en la producción del soporte y un especialista foráneo que domina la imaginería religiosa Chavín.

Otro rasgo interesante de estos soportes es que presentan en los extremos de urdimbre una cadeneta realizada con dos pasadas en técnica de torzal, terminación característica de los textiles tempranos. Esta funciona como elemento ordenador de los hilos y como una memoria de los textiles precerámicos. Desaparece en épocas posteriores, sin embargo, tejedores contemporáneos acostumbran a comenzar y terminar sus tejidos con esta cadeneta a modo de remate. Otra terminación usada en los tejidos chavín son flecaduras, formadas de hilados gruesos levemente torcidos y cosidos en las orillas, con antecedentes muy tempranos en la costa sur.

Entre las distintas técnicas de pintura desarrolladas se reconocen la aplicación de pigmentos muy densos para definir superficies y un trazado lineal que contiene zonas pintadas con técnica de aguada, logrando un efecto similar a la acuarela. Se protegió con arcilla o barro ciertas zonas de la tela para mantener su color original, aplicando pigmento en el resto de la superficie. Otras veces se impregnó el soporte con un vehículo arcilloso pigmentado, y después de seca, la arcilla fue removida.

La estrictez de ciertas composiciones deja de manifiesto que se está respondiendo a demandas específicas en la que deben estar presentes una serie de figuras y elementos en un orden predeterminado y a la imaginación del artista. En algunas telas se evidencian trazados previos con carboncillo, testimoniando un cambio iconográfico de último momento en la ejecución. En otras piezas se advierte una gran soltura, podemos imaginar al pintor en una primera actitud proyectando mentalmente, para después volcarse de manera decidida y precisa en cada trazo, a veces tenue y ligero y otras con fuerza y prolongado, definiendo las formas mediante líneas finas o contornos gruesos, usando una paleta austera de colores tierra.

# PARAKAS

## Bordando los colores del tiempo en el desierto

(700 - 100 a.C.)

Los vestigios asociados a Parakas se han encontrado en una gran extensión que comprende varios valles del sur del Perú, desde Chincha por el norte hasta Yauca por el sur, abarcando los valles de Pisco, Ica y Nazca. Las primeras etapas del desarrollo de la cultura Parakas, hacia el 1000 a.C. están vinculadas a Chavín y se extienden hasta el 100 a.C., cuando se funden con manifestaciones de la cultura Nasca.

Parakas proviene de la voz quechua *para ako*, que significa "lluvia de arena", denominando así al fuerte viento que arrasa la península del mismo nombre, en la costa sur peruana. En este desértico lugar, de suave lomaje y grandes dunas se han encontrado varios sitios de ocupación prehispánica, testimoniando la intensa vida cultural que se desarrolló en esta zona. Estos sitios, descubiertos en la primera mitad del siglo pasado, asombraron al mundo al develar grandes enterratorios en excavaciones de profundidad. En especial los sitios Parakas Cavernas, Cabeza Larga y Parakas Necrópolis, marcaron la arqueología del Perú con hallazgos particularmente abundantes ya que solamente en el sitio de Parakas Necrópolis se llegaron a contabilizar 429 fardos funerarios envueltos en grandes cantidades de prendas y otros materiales que les acompañaban. Hay individuos que llegan a tener en los fardos 10 o más mantos funerarios de grandes dimensiones.

En las etapas más tempranas de los tejidos Parakas, las figuras representadas aparecen con bordes aserrados, tal como lo fueran en los antiguos tejidos de torzal. Esta expresión, que es una consecuencia técnica, determina el modo de definir las figuras; el efecto se vuelve parte del concepto, de manera que el aserrado se seguirá realizando en otras estructuras, como la doble tela, el anillado simple e incluso en la pintura, aunque ya no tenga justificación estructural.

Una representación frecuente en las más diversas técnicas es el llamado "Ser Ocular". Es un personaje que se caracteriza por su amplia boca que destaca la dentadura y grandes ojos, que en ocasiones se proyectan más allá de su rostro. Posee atributos de serpiente y muchas veces contiene otros personajes, aludiendo a la perpetuación de la vida. Se le representa en numerosos ejemplos de máscaras funerarias pintadas, hechas sobre una tela de algodón, con gran parte de su urdimbre sin tejer, la que se dividía en dos haces y se envolvía sobre la parte superior, representando la cabellera del individuo enterrado. Otras máscaras funerarias eran bordadas con hilado de camélido, representando distintos rostros humanos, cada uno con características propias. El colorido empleado tanto en las máscaras pintadas como en las bordadas, corresponde a una paleta muy restringida. La factura algo descuidada de ambos tipos de máscaras, sugieren que fueron realizadas con premura, respondiendo quizás a la urgencia del evento funerario.

Si bien es cierto que desde las épocas más tempranas de Parakas se encuentran gran variedad de estructuras textiles, ampliando dramáticamente el registro tecnológico de las culturas precedentes, lo más significativo e impactante está en la industria del bordado. Ésta permitió a los artistas descubrir un modo de resolver las figuras con un lenguaje diferente al del tejido, impulsando además un fuerte desarrollo de la tintorería en el empeño por obtener un registro cromático cada vez más amplio y de mayor fidelidad en la representación.

La finura y densidad de estos bordados han sorprendido a estudiosos que han llegado a hacer cálculos sobre el paciente tiempo dedicado por los artesanos o artesanas en esta industria, determinando que para la confección de los tejidos de un sólo fardo funerario se necesitaban alrededor de 20.000 horas de trabajo. Tal empeño da cuenta de talleres muy organizados, en los que bajo cierta guía, varias bordadoras o bordadores daban vida a un textil.

La iconografía textil Parakas de los primeros momentos se caracteriza por la representación del medio natural, en que se reconocen felinos, aves y figuras serpentiformes, personajes zoomorfos y antropomorfos, a veces vestidos de animales, llevando en sus manos objetos como armas o cabezas cortadas. La técnica del bordado tendrá un desarrollo sostenido en esta cultura, por el teñido, el uso de un amplio espectro de colores, el desarrollo de diversas puntadas y por el progresivo uso de las líneas curvas que permite la técnica de bordado.



▲ Máscaras pintadas de fardos funerarios.





▲ Máscaras funerarias bordadas.



Lentamente se observan sucesivos cambios que hacen más complejas las imágenes. Los personajes ya no se representan sólo de frente o perfil, sino que sugieren posiciones diferentes, curvando partes de su cuerpo o anteponiendo objetos o partes de la figura al resto de ella. Este proceso evolutivo dará paso a la construcción de tejidos en volumen en anillado y las representaciones se irán complejizando y proyectando hacia las desarrolladas por la ulterior cultura Nasca.

Se han reconocido diferentes estilos de tejidos bordados a los que se les ha asignado una cronología aproximada. El estilo "lineal" se caracteriza por la definición de las figuras con líneas rectas y por la sucesión de líneas paralelas de distintos colores, con frecuencia amarillo ocre, rojo, negro, azul y verde. Son comunes a este estilo, los diseños de figuras felínicas y serpentiformes con contornos aserrados unos dentro de otros. Los diseños se realizan con hilados de camélido íntegramente en puntada de tallo casi siempre sobre un soporte de tejido plano algo abierto. El estilo "banda ancha" sigue trazados similares al "lineal" cubriendo mayores superficies y estableciendo relaciones de figura y fondo. El más reconocido es el estilo "área de color", en el cual el diseño se define por superficies de distintos matices. Las figuras se diseñan previamente al bordado con pequeñas puntadas y luego se rellenan con diversos colores. El estilo "lineal" está asociado a épocas más tempranas y el de "área de color" a las más tardías, aunque muchas veces estos estilos coexisten en diferentes prendas de un mismo fardo. La sofisticación alcanzada en estos ajuares funerarios, en los que muchos de los textiles forman conjuntos de un mismo estilo, han llevado a algunos a pensar en la existencia de linajes o grupos de parentesco que tendrían sus propios estilos tecnológicos.

Los tejidos Parakas tempranos hechos con la técnica de "doble tela" provienen del sitio de Yauca. Su iconografía tiene una clara relación con la cultura Chavín y están tejidos en fibra de camélido. En Parakas se han encontrado también piezas de excelencia en "doble y triple tela" tejidos en algodón, estructuras de gran complejidad, pues necesitan sistemas de urdimbre duplicados o triplicados. Probablemente, sus orígenes derivan de una larga ejercitación iniciada en los tejidos precerámicos en torzal que empleaban dos capas de hilos. Otro notable aporte de la textilera de Parakas es el enlazado y entrelazado oblicuo o *sprang* simple y doble. En esta técnica que utiliza urdimbres fijas en un bastidor, los hilados se entrelazan creando cruces que se desplazan simultáneamente hacia arriba y abajo del tejido, originando imágenes espejadas respecto de su eje horizontal. Este logro interpreta a tal punto el pensamiento dual y complementario andino que la técnica será incluso representada en otras estructuras.

La interpretación cromática de los artesanos o artesanas textiles Parakas se basa en una observación fina de los colores y su potencial lumínico, de manera que un mismo tema se aborda en tres o dos versiones representando a las figuras en relaciones de color con un





máximo y mínimo contraste, aludiendo así a la percepción que se tiene de luces diurnas o nocturnas y permitiendo la lectura del textil en distintas horas del día. Este dominio es claramente observable en ejemplares textiles de bordado y tapicería.

▲ Fragmento de manto funerario.

Se han citado los ejemplos más destacados de la textilería Parakas, sin embargo, se registran una gran variedad de otras técnicas, tales como trenzado, estructuras de red, gasa, brocado, tapicería, textiles en faz de urdimbre, y el inicio del uso de urdimbres y tramas discontinuas, reconociéndose a través de ellas que Parakas representa un verdadero despegue en la actividad textil de los Andes.



# NASCA

## Fertilidad y exuberancia

(100 a.C. - 700 d.C.)

Los inicios de la textilería Nasca se insertan en expresiones textiles de las últimas fases de sus antecesores Parakas y testimonian la culminación de un proceso evolutivo sostenido que se inició en los Andes ocho milenios antes. En este período se llega a conformar la casi totalidad del repertorio cromático, de técnicas estructurales y de representaciones presentes en las tradiciones textiles andinas, lo que hace posible el despliegue de un rico caudal de imágenes y tecnologías.

Los creadores textiles nasca afrontaron las exigencias del entorno desértico de la costa sur de Perú, con una exuberante y exquisita variedad de tejidos. En los estrechos espacios verdes de sus valles podemos imaginar lo que debió ser una febril actividad textil realizada para convocar a numerosas divinidades involucradas en la fertilidad de la tierra. Desarrollaron un significativo repertorio de tecnologías textiles, que multiplicó el registro cromático y estructural de sus predecesores. Nasca es un momento de plenitud textil, pues algunas técnicas de sobresaliente maestría como el entrelazado oblicuo o *sprang* en doble tela, posteriormente se deja de practicar y desaparece. Sorprenden la abundancia de manifestaciones y la existencia conjunta de diversas prácticas textiles. En un lapso de aproximadamente ocho siglos, se suceden en la textilería Nasca diferentes períodos caracterizados por diversos estilos, productos de la conjugación de una diversidad técnica comprometida con la precisión en la representación de un vasto panteón de seres míticos.



En las primeras etapas de los textiles de Nasca, se destacan los bordados y terminaciones con aplicaciones de pequeñas figuras en volúmenes construidas con anillado cruzado. En las técnicas de bordado se registran representaciones de figuras fundamentalmente antropomorfas. Los personajes son individuos identificados con atuendos específicos, que portan tocados, armas, cetros y/o cabezas humanas cercenadas. Posteriormente van adoptando características míticas integrando atributos de otros seres, en calidad de apéndices. Estos son cada vez más elaborados y con frecuencia unos contienen a otros. El resultado será la representación de seres mitológicos o divinidades en imágenes complejas; los llamados "seres sincréticos", que dan lugar al llamado "estilo prolífero". En este proceso se va cambiando la línea de contorno fino y luminoso por una línea gruesa de color oscuro,

▲ Manto funerario con aplicaciones en volumen (detalle).

enmarcando la figura y cada uno de sus atributos, recurso gráfico para impedir la interacción de los colores por contigüidad, sugiriendo visualmente un conjunto de partes claramente identificables. El dominio del bordado se evidencia en el uso de hasta nueve o más puntadas diferentes, entre ellas; puntada de relleno, falsa tela, puntada de hilván y variaciones de la puntada de tallo, con las que se interpretan con la mayor fidelidad posible cada detalle y movimientos de las figuras. Las superficies de color poseen texturas que se magnifican usando hilados de dos colores opuestos, generando superficies granuladas que potencian sus cualidades ópticas y táctiles. Este recurso visual también se emplea con profusión en las representaciones de la cerámica Nasca.

Los artistas textiles nasca tuvieron una preocupación especial por obtener imágenes reversibles, buscando superficies de un solo color por ambas caras. Esta modalidad tiene un antecedente en telas estructuradas en anillado simple donde las figuras se resuelven por áreas de color, enlazando un color en los bordes del otro, lo que también se logra en la técnica del anudado.



< Fragmento de tela bordada con flecos.



▲ Borde de colibríes (detalle).

Las representaciones en los tejidos hechos con técnica de urdimbres y tramas discontinuas, también usados en el estilo "imagen destacada", despliegan una unidad temática en la totalidad de la superficie, tratándose por lo general de piezas de grandes dimensiones. Este estilo fue particularmente desarrollado en el arte plumario de Nasca, cuyos vibrantes colores y origen selvático testimonian el intercambio que existió entre esta cultura costera con remotas regiones amazónicas. Las camisas (*unku* o *cushma*) están a veces construidas sobre un tejido de algodón sobre el cual se fueron fijando hileras de plumas previamente confeccionadas, sobreponiendo sucesivas capas desde los extremos hacia el eje horizontal. Esta sofisticada técnica da cuenta de una exigente especialización de las labores en los quehaceres artesanales para satisfacer demandas de usuarios muy exclusivos.

Las representaciones en la cerámica Nasca aportan valiosos antecedentes para comprender los modos de uso del vestuario y sus accesorios y para identificar personajes o divinidades según su indumentaria. Los trajes domésticos eran sencillos ropajes de algodón, vestidos, camisas y taparrabos. Aquellos fabricados para uso ritual eran exquisitamente elaborados, como los grandes mantos y *cushmas*.

La indumentaria consideró la necesidad de variados accesorios textiles, como fajas, bolsos, sandalias y abanicos, que enriquecían el atavío según el rol y jerarquía de quienes los portaban. Entre ellos los gorros y tocados tuvieron el mismo refinamiento que el resto de las manifestaciones textiles, algunos de éstos son largas bandas trenzadas que se usaron como turbantes y cintillos tubulares.

Los accesorios acompañaron también a labores cotidianas, favoreciendo las actividades de carga, caza, pesca. Es el caso de diferentes tipos de contenedores textiles que fueron principalmente confeccionados en técnicas de anillado simple, anillado con estructura y malla enlazada. Las técnicas de anillado fueron usadas preferentemente en bolsos con colores teñidos, en tanto que las de enlazado se encuentran en bolsos con fibras de colores naturales. Este tipo de contenedores fueron empleados desde muy antiguo a lo largo de los Andes y piezas de similar estilo y técnica han sido encontrados en Arica y en la costa central de Perú. Actualmente se siguen tejiendo en fibras de maguey en el Ecuador.



▲ Accesorio con cordones y borlas.



▲ Manto funerario.

Otros accesorios de uso específico, que aún permanecen vigentes en los Andes, fueron las hondas, o *waraka*, usados para lanzar proyectiles en actividades guerreras, de caza y pastoreo. Las hondas de uso cotidiano por lo general son realizadas en colores naturales de la fibra empleando generalmente la de la llama. Distinto es el caso de las hondas de uso ritual, que son muy ornamentadas y tienen diferentes tratamientos técnicos según se trate de la "cuna" que soporta el proyectil, los cordones, u otras partes del instrumento. Este ámbito del quehacer textil ha sido tradicionalmente de dominio masculino y hasta hoy en los Andes son preferentemente los hombres quienes elaboran la mayoría de los objetos realizados en técnicas de trenzado y cordelería.

Otro hito sobresaliente de la tecnología textil Nasca es el entrelazado oblicuo que, si bien viene de sus antecesores Parakas, adquiere en esta época sus versiones más complejas en grandes borlas que forman parte de algunos tocados y combinan con intrincadas dobles y triples telas. Este nivel de complejidad extrema se replica en la técnica de urdimbres y tramas discontinuas, en la que se resuelven figuras de mucho detalle y líneas curvas. Ellos



▲ Bolsa anillada.



▲ Prenda de vestuario femenino (detalle).

constituyen momentos cúlmines de la tejeduría andina, exploraciones que fueron fruto de la autoexigencia de los tejedores nasca para poder plasmar y reproducir imágenes que consideraron vitales para su sobrevivencia.

La diversidad de estilos de la cultura Nasca responde a distintos momentos e influencias de expresiones locales que los van enriqueciendo a lo largo de su existencia. Entre todos ellos es tal vez el "estilo prolífero" el que identifica más claramente el apogeo de su textilera, expresado simultáneamente con técnicas como el bordado, urdimbres y tramas discontinuas y tapicería.

En las etapas terminales de esta cultura de valle costero, se imponen progresivamente desde la sierra otras formas culturales que dan origen al estilo Nasca-Wari. A partir de entonces se observan cambios técnicos, de tratamiento formal y de colorido, que dan lugar a nuevas formas de expresión. Los colores se suavizan, se apastelan, tienden a desaparecer los contornos oscuros y se comienzan a delinear las figuras con matices claros o blanco, situación claramente observable en textiles de tapicería.



▲ Honda ceremonial.



El completo dominio del proceso de producción textil, como el manejo instrumental, la hilatura, la tintorería, el tejido y la especialización en diversas y sofisticadas terminaciones, le permitió a Nasca disponer de un lenguaje táctil – visual, cromática y estructuralmente notable, que interpretó la representación fiel de la policromía, de la calidad material de los atuendos de su imaginario.

▲ Camisa - *unku*.



▲ Cabeza de fardo funerario en arte plumario.





# Los gorros de los Andes

*“... andaban al uso de sus tierras,  
y aunque hubiese cien mil hombres,  
fácilmente se conocían con las señales  
que en las cabezas se ponían”.*  
(Pedro Cieza de León, 1553).

La vestimenta en la sociedad andina prehispánica fue un símbolo de cultura y un vehículo privilegiado para comunicar distintos aspectos del mundo social, político y religioso. Dentro del atuendo, los tocados tuvieron particular importancia, ya que más allá de su fin práctico u ornamental, se utilizaron para destacar al individuo, realzando la cabeza, considerada el punto más visible y relevante del cuerpo, como signo de identidad y de prestigio, de roles y estatus social, e incluso como estrategia simbólica para el control político.

La variedad de gorros, turbantes y cintillos prehispánicos es tan grande como las tradiciones culturales que los sustentan, y en su estructura formal se combinan diferentes técnicas de manufactura, materias primas, formas, colores y diseños. Los tocados son un arte en sí mismo, ya sea por las tecnologías empleadas en su confección, como por sus cualidades estéticas o la capacidad que tienen de investir a sus usuarios con valores distintivos.

Hace unos tres milenios, el turbante que usaban los pescadores y horticultores andinos, compuesto de varias madejas hiladas con fibras de algodón o de camélido dispuestas alrededor de la cabeza, fue probablemente un signo de prestigio de quienes tuvieron acceso a esta “riqueza textil”, en una época en que comenzaba la enorme valoración del tejido en los Andes. Hacia 500 a.C., ellos son lentamente desplazados por los primeros tocados tejidos, destacándose unos gorros altos con diseños escalerados de gran policromía. En el interior de Tarapacá y el salar de Atacama, en el norte de Chile, subsiste el turbante hecho con hilados o largas bandas tejidas

enrolladas en la cabeza, pero comienza a cubrirse con amplios gorros de estructura anudada o anillada. Este cambio sugiere una notable transformación en el desarrollo cultural de estas sociedades, quienes reemplazan la prestigiosa fibra hilada de los primeros turbantes, por la fibra tejida.

La cabeza humana y particularmente el pelo que la cubre, tuvieron en Nasca, en la costa sur peruana, un especial significado que quedó reflejado en ciertos tocados que semejan pelucas. Entre éstos, destacan unas delicadas bandas cefálicas a las que se agregan largos mechones o trenzas de pelo humano o, en su defecto, réplicas hechas con finos cordones torcidos o trenzados de fibra de camélido. En la confección de uno solo de estos gorros intervienen variadas estructuras textiles, como la tapicería, el *sprang* y distintos tipos de trenzados, reflejando la sofisticación y excelencia técnica que llegó a alcanzar en esta sociedad el arte textil.

Hacia 700 después de Cristo surge el emblemático “gorro de cuatro puntas” de los imperios Wari y Tiwanaku. Su hallazgo a lo largo de la costa y valles del centro-sur de Perú y norte de Chile, testimonian el extenso territorio y las poblaciones sujetas a



▲ Gorro anillado policromo, cultura Alto Ramirez.



▲ Gorro con coleta, cultura Nasca.



▲ Gorro de “cuatro puntas” bicromo, cultura Cabuza.



▲ Casco, cultura Wari.



^ Banda cefálica tipo turbante, cultura Wari.

las influencias de estos dos estados, cuyos centros políticos estaban en la sierra sur peruana y en el lago Titicaca, respectivamente. Estos gorros, además de señalar el origen étnico de sus usuarios, fueron signos de la autoridad política y religiosa imperial en el centro y sur andino.

Los gorros policromos Wari y Tiwanaku comparten la forma y la técnica de tejido anudado con finos hilados de fibra de camélido, sin embargo, tienen importantes diferencias en su manufactura e iconografía. Los Wari están realizados por partes y suelen ser afelpados, con la anexión de mechones al nudo. En su iconografía predominan los motivos figurativos sobre los abstractos, reconociéndose formas humanas y animales. Los Tiwanaku, en cambio, son realizados de una sola pieza y tienen diseños abstractos muy estandarizados, junto a pocos figurativos. En el extremo norte chileno, durante el período de influencia Tiwanaku aparecen, junto a estos gorros policromos, otros de igual forma pero bicromos, cafés o azules con cubiertas rojas, de manufactura menos cuidada y con motivos geométricos en relieve logrados por la combinación de los

nudos en su faz derecha o revés. Es muy probable que el uso de uno u otro gorro marcara diferencias sociales de sus portadores, estando reservado el policromo posiblemente para los representantes estatales de Tiwanaku y el otro a personajes de menor jerarquía de las poblaciones locales. El “gorro de cuatro puntas” debió ser un tocado prestigioso, pues luego del colapso de ambos estados, continuó vigente en las poblaciones prehispánicas del norte de Chile con algunas variaciones de forma, de uno o dos colores y con el agregado de accesorios, como penachos de plumas.

Otro tipo de tocado muy diferente perteneciente a Wari, es el casco de estructura vegetal embarrilada con hilados de camélido y ornamentado con motivos geométricos policromos. En ocasiones lleva complejos accesorios como manojos de plumas, trenzas de pelo humano simulando largo cabello o tejidos a modo de cintillos. Aunque no se sabe con precisión su función, es probable que fuera utilizado como implemento defensivo, en guerras reales o simbólicas. A pesar de su aspecto frágil, el casco es imponente por el gran volumen



^ Gorro discoidal, cultura Picá-Tarapacá.



^ Diadema de pescadores, cultura Arica.



^ Gorro hemisférico, cultura Arica.

y ornamentación adicional que a veces ostenta. Cascos similares a éstos se encuentran también en el desierto de Tarapacá a partir del 900 d.C., después de las influencias de Tiwanaku y es probable que fueran utilizados por caravaneros de llamas en sus viajes de intercambio por los territorios de la región, sugiriendo con ello que este tráfico no era una actividad exenta de riesgos.

La variedad y multiplicidad de nuevos gorros que aparecen en los Andes, luego del desmoronamiento de los imperios Wari y Tiwanaku, es consecuencia de una mayor diversidad étnica que en el período anterior habría estado subsumida por el predominio de estos estados hegemónicos. Los nuevos tiempos son de competencia y rivalidad entre los pueblos, que necesitan reafirmar sus identidades regionales. A través de los gorros y otras prendas los individuos proclaman y exhiben públicamente su origen, condición o estatus social, distinguiéndose así de los demás. En el norte chileno surgen tocados de estilos corporativos, asociados a un grupo étnico o a una actividad económica específica. Por ejemplo, las diademas de plumas de los grupos pescadores de la costa de Arica, se distinguen de los gorros hemisféricos de tejido anillado y de los gorros de cuatro puntas monocromos que continúan en uso entre las poblaciones agrícolas de los valles. Por último, están los particulares gorros discoidales de fibra vegetal tejidos con técnica de cestería, usados por los pastores – caravaneros de la quebrada de Tarapacá.

En la misma forma que Wari y Tiwanaku, durante el imperio Inka (siglos XV y XVI), se tendió a simplificar la amplia diversidad cultural que había en los Andes centro y sur, en beneficio de los grupos étnicos más prominentes, como los collas del altiplano, y en perjuicio de los grupos más marginales,



▲ Gorros troncocónicos policromos, cultura Inka-Arica.

◀ Cintillo aterciopelado, *llautu*, cultura Inka.

como los de la cultura Arica del norte chileno. Los gorros troncocónicos o en forma de “Fes”, decorados con uniformes motivos policromos de triángulos escalerados con ganchos, a veces adornados con grandes penachos de plumas o placas metálicas, son comunes en los asentamientos de la región de costa y valle vinculados a la presencia Inka-altiplánica. Destacan claramente de los tocados contemporáneos de la población local, entre ellos los de formas hemisféricas o los “cuatro puntas” monocromos. Este tipo de tocado fue instaurado por los inkas como una emblemática insignia oficial

del orden político y social del *Collasuyu*, la región sur del Imperio, de la cual formaba parte el norte chileno. Por esta misma época, aparece otro tipo de tocado más escaso correspondiente a un cingulo o cintillo cilíndrico realizado con técnica de afelpado. Algunos son monocromos, otros tienen diseños geométricos policromos. Estos cintillos parecen ser una variedad de los conocidos “*llautos*” inkas que utilizaron los hombres de la élite imperial o local como signo de su condición y autoridad. Muchos de ellos han sido encontrados a lo largo del amplio territorio del *Tawantinsuyu* inka.



# MOCHE

## Construyendo la imagen del poder

(1 - 700 d.C.)

Aunque el valle de Moche, ubicado en la costa norte de Perú tiene un clima desértico, es afectado cada tanto por la llamada Corriente del Niño, fenómeno climático asociado a grandes inundaciones que humedecieron y deterioraron gran parte del material textil enterrado junto a ofrendas funerarias. Se registra un catastrófico aluvión en los años 600 d.C., que debe haber afectado a los habitantes de esta zona en forma considerable.

Este factor, junto a la salinidad de esos territorios, ha perjudicado considerablemente el estudio de la textilería moche. Sólo se han rescatado escasas piezas, en su mayoría fragmentos, excavados en construcciones que han quedado protegidas bajo estructuras de adobe. Afortunadamente, textiles Moche se han conservado en zonas distantes, testimoniando la interacción cultural y tecnológica de esta cultura con otros pueblos como Recuay o Wari. Otro factor que ha incidido en la pérdida del patrimonio textil, es el sucesivo saqueo al que han sido sometidas estas tumbas desde las épocas de la conquista, donde los "huaqueros" han preferido la rica orfebrería y en particular la cerámica mochica, reconocida por su calidad y belleza, dejando de lado el material textil.



▲ Banda de borde de camisa (detalle).

La abundancia de cerámica, su estilo naturalista y el registro de la vida cotidiana que los artistas hicieron en ella, da cuenta de la diversidad y riqueza del vestuario y de una actividad textil organizada. Muy esclarecedor al respecto es un plato de cerámica, hoy en el Museo Británico de Londres, que representa varias escenas de un taller de tejido. En él se pueden reconocer seis personajes masculinos y ocho tejedoras. Se muestra a las artesanas tejiendo en telar de cintura determinadas prendas con varios trameros o bobinas, sugiriendo los cambios de color que la tejedora debía realizar al practicar las técnicas de tapicería. Al observar con detención la ilustración de la cerámica, podemos reconocer a los textiles representados como partes ornamentadas de camisas u otras prendas de vestir.

Este extraordinario ceramio documenta el acucioso trabajo de la tapicería, que en la cultura Moche adquiere dos diferentes y particulares modalidades, las que pueden observarse por separado o juntas en una misma pieza textil. Una es la técnica de tapicería caracterizada por el uso de líneas curvas con figuras de contornos delineados por "tramas excéntricas", en color negro o blanco. La otra modalidad es la técnica de "tapicería ranurada", que sigue rigurosamente el patrón ortogonal del tejido a telar. Esta origina figuras de bordes rectos, contorneados por una línea de color claro o negro, que se realiza con tramas que trabajan sobre dos hilos de urdimbre o embarrilando una urdimbre que se enlaza espaciadamente a los colores vecinos. Así se tejen escenas de rituales en la que participan guerreros, frecuentemente representadas en la cerámica y en los murales pintados de los templos de la cultura Moche, como en la Pirámide de la Luna y en Huaca Cao Viejo. Las líneas curvas



**Mujeres tejiendo con telar de cintura**

Dibujo de línea fina en el borde interior de un plato de cerámica Moche. (Tomado de Donnan 1978: 65, Fig. 103).



▲ Fragmento de borde de camisa.



▲ Fragmento de tapicería.

de las representaciones murales adquieren un patrón ortogonal al ser trasladadas a la técnica del telar. La preocupación estilística textil de delinear las figuras coincide con la de dibujarlas en los ceramios o en los murales, aunque en el tejido no sería necesario hacerlo porque las figuras se definen por el contraste de color y/o textura con el fondo. Puede decirse que en el arte Moche se aprecia un constante diálogo entre la iconografía de los textiles y las de los soportes cerámicos o murales; en este último tipo de soporte, los dibujos suelen realizarse sobre una retícula ortogonal que orienta y dirige muchas de las representaciones.

La mayoría de las piezas encontradas son bandas de tapicería en las que se alterna la figura de un guerrero con zonas de un solo color, donde es frecuente el uso del ranurado que genera pequeñas aberturas. Esta imagen es muy similar a los cintos que porta el mítico "ser de colmillos y cinturón de serpientes", con antecedentes en la cultura Chavín y frecuentemente representado en la cerámica Moche. Para construir estas bandas, el tejedor debió resolver la figura de perfil, ya que la urdimbre en el vestuario queda en posición horizontal. En ocasiones, estas bandas presentan restos de otro tejido plano de finos hilos de algodón unidos por costura, evidenciando que probablemente fueron la parte con iconografía de un tejido mayor, probablemente camisas o *unkus*. También se confeccionaron pequeñas piezas en tapicería de 20 x 25 cm, tejidas en serie que se cortaban y cosían en el centro de camisas, a modo de pecheras. Similares aplicaciones llevan en el torso diversos personajes representados en la cerámica, las que se han interpretado como una suerte de insignias de grupos de personas que desarrollan una misma actividad.

Otros aportes de la textilería moche son el tejido de sarga, el tejido plano con inserción de tramas suplementarias y el brocado en doble tela. Asimismo, diversas técnicas de tejido se aplicaron en la confección de joyería, en elementos de trabajo como redes de pesca y otros de carácter emblemático como banderas y estandartes, que testimonian la organización del poder de esta cultura.

El arte textil de la cultura Moche sienta las bases de una tradición propia de la costa norte de Perú, con tecnologías que heredará la tejeduría Chimú, entre ellos el uso del calado en la tapicería y el empleo de soportes tejidos con hilados de algodón de un solo cabo. Otro tanto ocurre con su ingenio constructivo, que presenta magníficas pirámides, propias de una sociedad guerrera muy jerarquizada.



◀ Banda-faja con cabezas cortadas (detalle), cultura Wari.

# WARI Y TIWANAKU

## Los tejidos imperiales

(550 - 950 a.C. y 100 - 1100 d.C.)

Wari y Tiwanaku fueron los dos grandes imperios que existieron en los Andes antes de los inkas. A partir del siglo VI, la diseminación de sus estilos de arte indica que una vasta área del territorio andino estuvo bajo la órbita de ambos imperios. Mientras Wari, desde su capital en la sierra central andina, se expandió por conquista militar ocupando el norte y centro-sur del actual Perú, Tiwanaku, con su centro al sur del Lago Titicaca, lo hizo mediante alianzas e influencias políticas sobre las poblaciones que habitaban el sur de Perú y Bolivia y el norte de Chile.

Las similitudes en sus expresiones artísticas dejan pocas dudas de que estos dos estados estuvieron estrechamente relacionados en el plano ideológico, llegándose a plantear que Wari habría tenido su origen en el propio Tiwanaku. Ambos muestran casi la misma y uniforme iconografía expresada en una amplia variedad de artefactos, motivada por los principios religiosos que sustentaban sus políticas imperiales.

El arte figurativo más elaborado de estos imperios se encuentra en la arquitectura, esculturas de piedra, cerámicas policromadas y especialmente en los textiles. En este último ámbito compartieron una misma tradición tecnológica: la estructura de tapicería enlazada en faz de trama y un similar vestuario, constituido por grandes camisas o *unkus* ricamente ornamentados y gorros de "cuatro puntas", sus prendas emblemáticas. Pese a estas convergencias, Wari y Tiwanaku rivalizaron por el poder en los Andes y vivieron episodios conflictivos, incluso bélicos.







^ Estuche porta agujas, cultura Wari.

Desgraciadamente, las condiciones climáticas no fueron favorables para la conservación de los textiles en los centros de origen de Wari y Tiwanaku. La mayor parte de su acervo textil se conoce a través de los hallazgos en cementerios y sitios habitacionales de las áridas zonas costeras y vallunas vinculadas a estos imperios. El contacto con las poblaciones sujetas a sus influencias permitió también que se integraran a su textilería algunos elementos tecnológicos de las tradiciones culturales del centro andino Moche, Nasca y Recuay para el caso de Wari, y de Cabuza y Maitas-Chiribaya del centro sur, en Tiwanaku.

La técnica de tapicería es el sello característico de estos estados andinos y se desarrolló posteriormente con tal maestría que llegó a ser admirada por los propios conquistadores españoles. La cualidad de su estructura construida en faz de trama entrelazada es extraordinaria, alcanzando en las telas más finas densidades tan altas como 190 tramas por cm<sup>2</sup>, sólo igualada por la tapicería Inka que la heredó de la tradición textil de esta cultura serrana. Aunque se han encontrado tejidos murales de tapicería, al estilo de los gobelinos europeos, esta estructura se destinó principalmente a tejer camisas-*unkus*, mantos y fajas, todas prendas de vestir, por lo general, de uso masculino.

El *unku* Wari fue una pieza reservada a grandes personajes. La prolijidad de su factura y la selección de los materiales empleados, como finas fibras de alpaca o vicuña para las tramas,



a veces combinadas con algodón como urdimbres, daba especial firmeza a la prenda. Ella está formada por dos largos paños cosidos al centro y los costados, dejando aberturas para el cuello y los brazos. Cada paño se tejía con su lado más corto como urdimbre, de modo que al ser vestida se invertía la posición, quedando la vertical del tejedor como la horizontal del usuario. Lo mismo sucede con las franjas que llevan los diseños, pues fueron tejidas en posición horizontal para ser usadas en forma vertical. Para confeccionar estas piezas se usó un telar de tipo vertical, de más de dos metros de ancho, que permitía que pudiera trabajar más de una persona en forma simultánea. Esta modalidad podría explicar algunas soluciones técnicas admirables, como los encuentros de trama en zonas de un sólo color, con diagonales casi imperceptibles al observador. Otra característica distintiva son sus terminaciones de orilla. En uno de los bordes de urdimbre, luego de terminado el tejido, los hilos se enlazan entre sí formando una cadeneta, en el otro borde, las urdimbres se cortan y entretejen diagonalmente en la orilla de la tela. Las exquisitas terminaciones de estos extraordinarios tejidos hacían que las orillas de trama se ocultaran con costuras, uniendo los dos paños y formando un ribete.

La tapicería permitió a los tejedores wari crear y plasmar representaciones muy precisas y geometrizadas. El repertorio iconográfico es bastante restringido. Se basa principalmente en los símbolos de la escultura en piedra de Tiwanaku, particularmente en la figura de la Deidad de los Báculos representada en el dintel de la "Puerta del Sol", ubicada en la capital de este imperio. En los *unkus*, las representaciones se organizan en una, dos o más franjas verticales, separadas por espacios de color. Entre los elementos, motivos y figuras representadas se encuentran distintas versiones de espirales y rombos escalonados, figuras alteradas por la sustitución o el agregado de elementos antropomorfos con cabezas de felinos y falcónidas con rasgos humanos, con una pierna flectada, en actitud de volar o erguidas. La configuración de las representaciones es particular a este medio textil, ya que ellas se deforman sistemáticamente guiadas por los ejes que marcan el centro y los lados del *unku*. Hacia el exterior, los motivos se expanden y hacia el centro se comprimen, a veces de tal manera, que algunos desaparecen de la superficie.

Otro elemento importante del tejido Wari, además de la abstracción de las figuras y su forma de componer el espacio, es el rol que desempeña el color. Se deja de lado el recurso gráfico del delineado de los textiles Nasca, pasando a participar el color activamente en las superficies. Se combinan con destreza las gamas del rojo, amarillo, negro, blanco y azul, alcanzando entre tintes y matices hasta 15 tonalidades diferentes en una sola pieza textil. Según sugieren algunos estudiosos, el color podría representar por sí mismo a un determinado motivo o adquirir características metonímicas, es decir, si en una primera etapa la figura de un ave era habitualmente de color blanco, en épocas más tardías la sola presencia de este color podría estar representando el ave, sus partes o conceptos relacionados.



▲ Banda con personajes alados (detalle), cultura Wari.





< Paño - *inkuña* o mantel-altar,  
cultura Wari.

En el arte textil Wari, junto con la tapicería, que es su estructura por excelencia, se encuentran otros tipos de técnicas, como el brocado, la doble y triple tela y el tejido de urdimbres y tramas discontinuas, que se incorporaron producto del contacto que mantuvo esta sociedad con las poblaciones de la costa central y sur andina, especialmente con la cultura Nasca. Con estas técnicas se confeccionaron una multitud de piezas, entre las que destacan unos mantos de tejido liviano que reflejan la fusión de las tecnologías textiles Nascas - de urdimbres y tramas discontinuas y el teñido por reserva de amarras - con la configuración estética de composición geométrica característica de Wari. Desarrollaron también, al igual que Tiwanaku, la técnica de anudado con las que se realizaron bandas cefálicas, fajas y gorros de "cuatro puntas" de superficie afelpada.

Las relaciones culturales entre Wari y Tiwanaku son evidentes. Ambos fueron imperios que diseminaron su prestigiosa ideología a través de una variedad de soportes, entre los cuales destacan los tejidos como los más versátiles medios para comunicar significados. Quizás por ello es que alcanzaron un desarrollo de inigualable calidad. Se ha demostrado la similitud entre los tejidos Wari y Tiwanaku, a partir del uso de un mismo repertorio iconográfico vinculado a sus creencias religiosas y ciertas técnicas textiles compartidas. No obstante, se diferencian en el uso y manejo del color, en la organización del espacio y en algunos elementos o motivos.



◀ Gorro de cuatro puntas policromo, cultura Tiwanaku.

Los textiles de origen Tiwanaku son bastante escasos y solamente han sido encontrados en su área de influencia, a partir del siglo V de la era cristiana. Son notables los hallazgos en el sur de Perú, el altiplano sur de Bolivia y en el norte de Chile, en Arica, la costa de Tarapacá y especialmente en los oasis del salar de Atacama. Su existencia en estos lugares podría deberse a la presencia de autoridades de Tiwanaku o vinculadas a ella, o bien, ser producto de intercambio como bienes de prestigio y valiosos regalos a personajes de la población local relacionada a este Estado, a través de alianzas o pactos políticos.

Se conocen piezas completas, la mayoría camisas tejidas en fina tapicería enlazada halladas en tumbas de personas de alto rango a juzgar por sus ricos ajueres funerarios. Fueron realizadas con hilados de fibra de camélido, básicamente de alpaca, en colores café pálido, azul verdoso, rojo, amarillo o verde oscuro. Las urdimbres, por lo general, son dobles. Los *unkus* Tiwanaku están confeccionados de una sola pieza rectangular con las urdimbres dispuestas en sentido horizontal respecto del tejedor, al igual que sus homónimos Wari, y doblada a la altura de los hombros. En el mismo tejido se le deja al centro del paño una abertura para el cuello mediante urdimbres discontinuas, la que muchas veces lleva un refuerzo inferior en la forma de una placa bordada con puntada anillada cruzada. Los lados se cosen a todo su



▲ Banda cefálica, cultura Tiwanaku.

largo dejando aberturas para insertar ambos brazos y bordando posteriormente las orillas de urdimbre con puntada festón con colores que siguen la secuencia de las franjas con iconografía.

Las representaciones de los *unkus* Tiwanaku se organizan en dos o más franjas verticales, a la vista del usuario, de diverso ancho. Considerando la técnica empleada y el tamaño de las piezas, se debieron tejer en telares verticales, similares a los de Wari, pero de un poco más de un metro de ancho en la trama. Los diseños son más conservadores y reiterativos en sus representaciones. Las imágenes retratan seres míticos antropomorfos que combinan una variedad de atributos de animales por sustitución o agregación. Por ejemplo, una cabeza humana puede ser reemplazada por una de cóndor, y en sus pies o espaldas pueden llevar alas. Muchas de las imágenes que emplea Wari son copias de las figuras de Tiwanaku, pero en versiones de mucha mayor abstracción.

La tapicería Tiwanaku tiene sus antecedentes más antiguos en Pucara, una cultura altiplánica que se estableció cinco siglos antes al norte del lago Titicaca. Los textiles Pucara aportan los primeros antecedentes de la tapicería enlazada que caracterizará la tradición textil serrana desarrollada después por Tiwanaku, Wari e Inka. Otro rasgo compartido por Pucara y Tiwanaku, es el empleo de pares de hilados de camélido en la urdimbre, con la particularidad de que uno de ellos está formado por dos cabos de colores diferentes, siempre en los tonos naturales de la fibra de camélido.

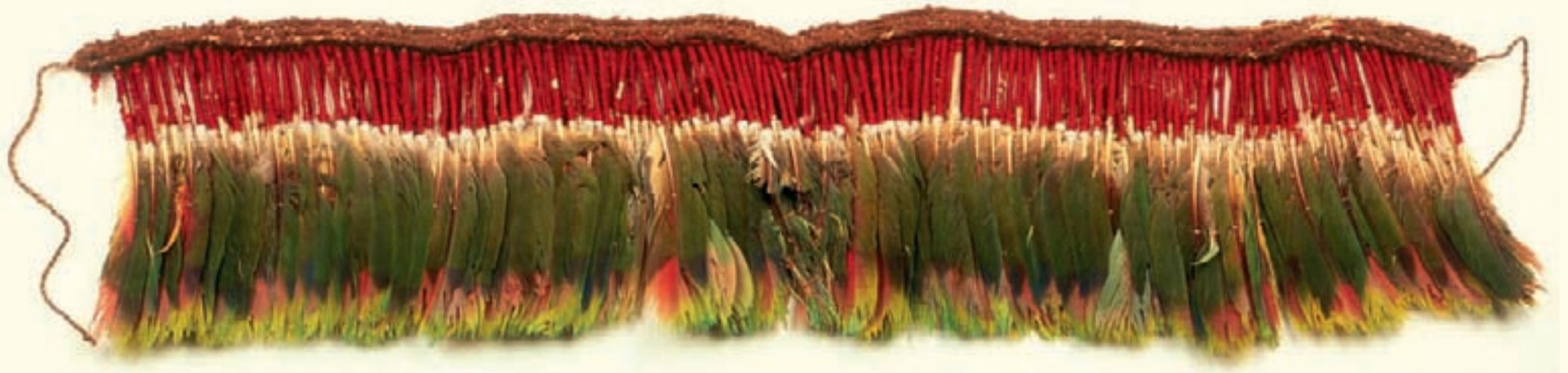
Entre otras piezas Tiwanaku destacan las bandas cefálicas o fajas, tejidas en tapicería, trenzadas en torzal oblicuo o con anudado, la mayoría de ellas registradas en el norte de Chile. De todos los textiles Tiwanaku encontrados en las regiones bajo su influencia, el más llamativo y conspicuo es el "gorro de cuatro puntas", que se encuentra desde el sur de Perú hasta el río Loa, en el norte de Chile. Otros tejidos de filiación Tiwanaku llevan imágenes



bordadas en puntada anillada cruzada, una técnica de representación particular de esta cultura aplicada a *unkus*, bolsas-*chuspas* y paños-*inkuña*. Se han encontrado también en esta área algunos tejidos con iconografía Tiwanaku confeccionadas con técnicas textiles que son de tradición local distintas a la tapicería o hechas con hilados de camélido y / o de algodón. Al parecer, estos tejidos representarían estilos provinciales, imitaciones o copias locales de los prestigiosos textiles provenientes del núcleo de origen de Tiwanaku.

^ Paño - *inkuña* bordado,  
cultura Tiwanaku.





64

# El esplendor de las plumas

*“Unos hombres dijeron que eran animados por el cóndor.*

*Otros se dijeron animados por el halcón.*

*Uno dijo que solía volar por el aire (con forma de golondrina).*

*Así, el hombre animado por la golondrina*

*se fue con los otros camascas (con la orden)*

*de estar de vuelta en sólo cinco días.*

*El camasca de la golondrina llegó el primero”.*

*(Francisco de Ávila, Ritos y Tradiciones de Huarochirí).*



▲ Fragmento de camisa - *unku*, cultura Nasca - Wari.

Desde siempre las aves han suscitado la admiración de la especie humana por su capacidad para explorar espacios aéreos negados a los hombres y por poseer un abrigo natural de innegable prestancia y eficiencia. Algunos pájaros eran venerados porque participan en el ciclo vital de la agricultura anunciando los cambios climáticos y proporcionando guano para fertilizar las plantaciones. También eran respetados porque poseían cualidades de cazadores.

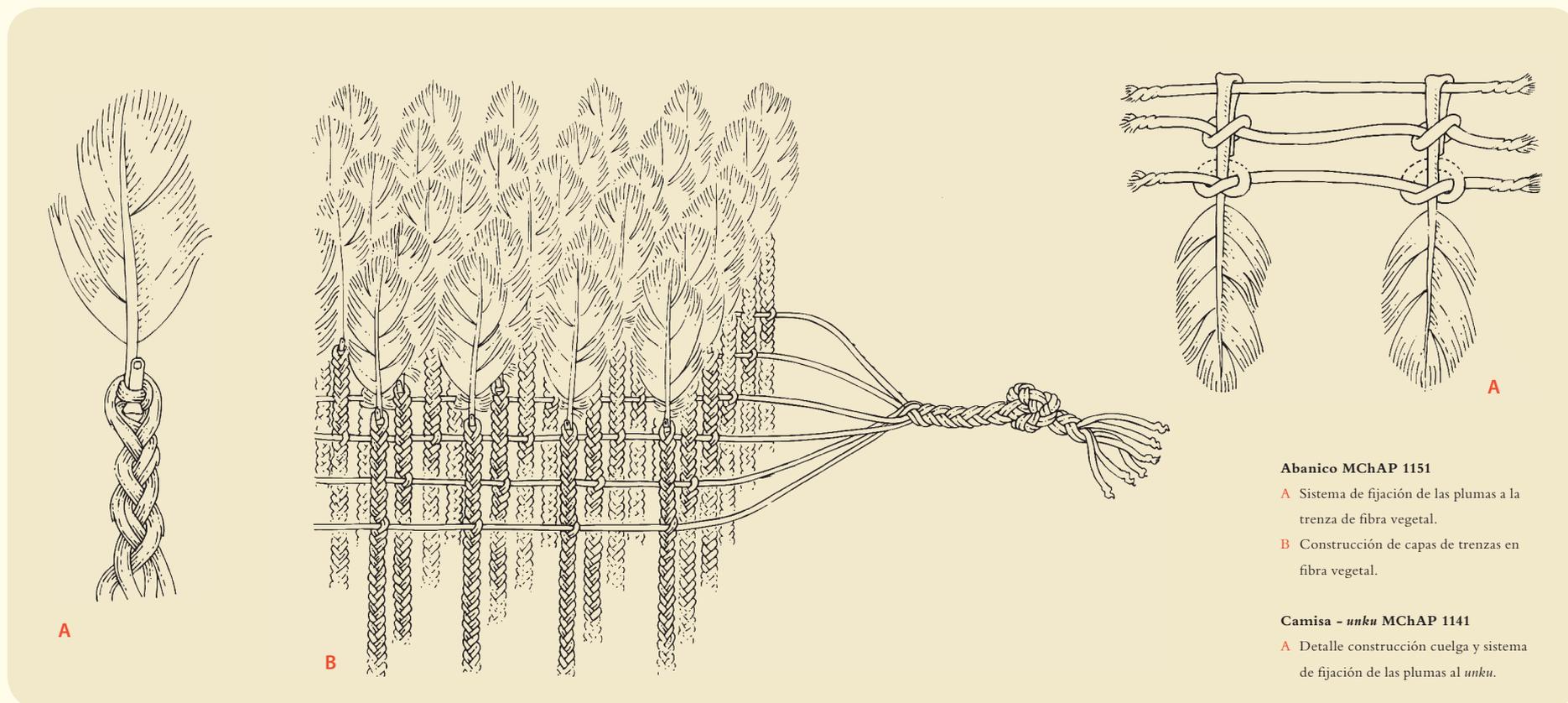
En los Andes precolombinos la representación de aves está presente en todas las manifestaciones

culturales, como la música, danza, chamanismo, arquitectura, cerámica y orfebrería. Sin embargo, es en el arte textil donde adquirieron una especial importancia, utilizando técnicas de tejido con aplicaciones de plumas para crear mantos que vestían a sus portadores como aves multicolores. Otras veces, las estructuras textiles imitaban plumas con este mismo objeto.

En gran parte de los pueblos americanos, las plumas pasaron a ser parte importante de la indumentaria festiva y ritual, tradición que en muchos casos se ha mantenido hasta hoy. Por ello, la imagen que

los europeos propagaron de los indígenas americanos estuvo siempre asociada a la representación de seres mitológicos y personajes de la jerarquía asociados con aves y atuendos emplumados.

En los Andes existen datos tempranos del uso de plumas asociados al vestuario. Así se han registrado en la costa de Arica turbantes de los primeros pobladores, ornamentados mediante la inserción de plumas. Más tarde, en los grandes mantos bordados Parakas de la Costa Sur del Perú, aparecen personajes que llevan atavíos con plumas. Pectorales, tobilleras, tocados, abanicos, sombrillas, escudos y



▲ Abanico o accesorio de tocado, cultura Inka.

bolsas, forman parte del universo de artefactos que poseen soportes estructurales diseñados para lucir las plumas combinando hábilmente técnicas de la cestería y del textil.

En su confección se empleaban elaborados y complejos sistemas que utilizaban generalmente fibras vegetales gruesas para alargar el cañón de las plumas, según la necesidad estética de acomodar su largo y ordenarlas por color y/o brillo. También se usaron resinas como adhesivo para aplicar plumas a superficies flexibles producidas a partir de batanados o soportes rígidos como la madera.

El brillante y rico colorido de las plumas estimuló a los tintoreros, que entre los siglos VI al X de la era, ampliaron notoriamente su registro cromático. En esta época, a partir de la cultura Nasca, se aprecia un uso más extensivo del arte plumario,

incentivado por el intercambio con culturas serranas relacionadas con grupos amazónicos, que proveían plumajes de aves exóticas.

Extraordinarias piezas dan testimonio de la calidad del arte plumario en Chimú, cultura que se desarrolló entre los siglos X al XV, en la costa norte de Perú. Entre éstas se encuentran mantos, estandartes y finas aplicaciones en orejeras y piezas de ofrendas funerarias que avalan el valor asignado a las plumas.

El arte plumario estuvo sustentado por la existencia de una red de intercambio, recolección y producción de estos materiales. Los cronistas españoles relatan que entre los objetos principales encontrados en las *collka*, o depósitos del Inka, había gran cantidad de plumas, que los maravillaron por sus cualidades cromáticas y tornasoladas.

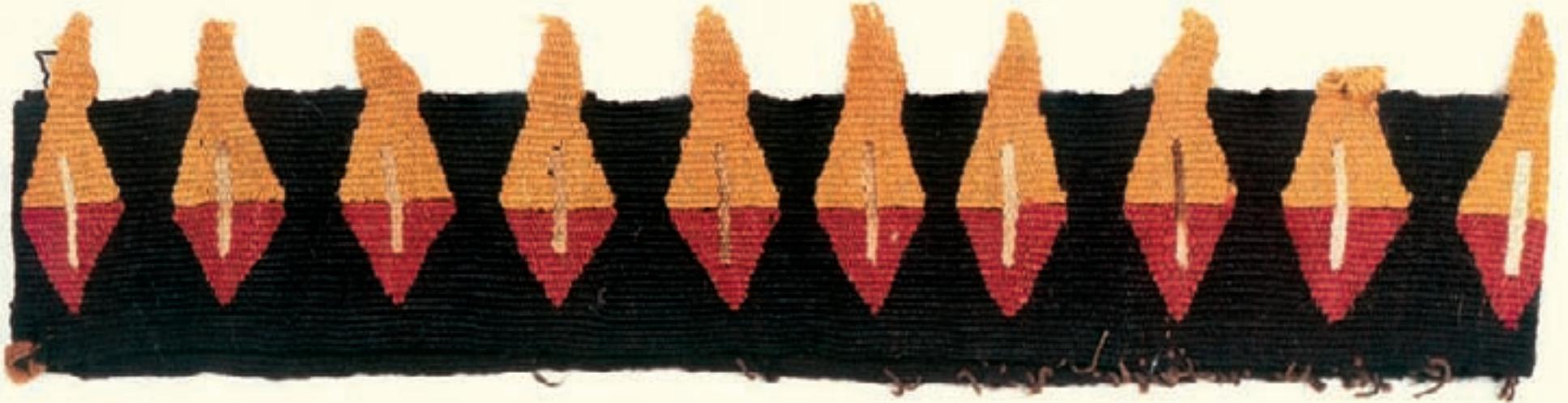




◀ Camisa - *unku* miniatura,  
Costa Sur Andina.



◀ Vestido femenino miniatura,  
Costa Sur Andina.



▲ Bandas con representación de plumas, cultura Chancay.

El cronista mestizo Felipe Guamán Poma de Ayala, identifica a dos categorías de niños recolectores de plumas: los cazadores de aves mayores como patos, que eran denominados *mactaconas* y los cazadores de pájaros pequeños como jilgueros y picaflores, que eran llamados *tocllacovamra*. Los cronistas también registran la captura de aves a las que cuidadosamente se les extraían las plumas necesarias para luego liberarlas.

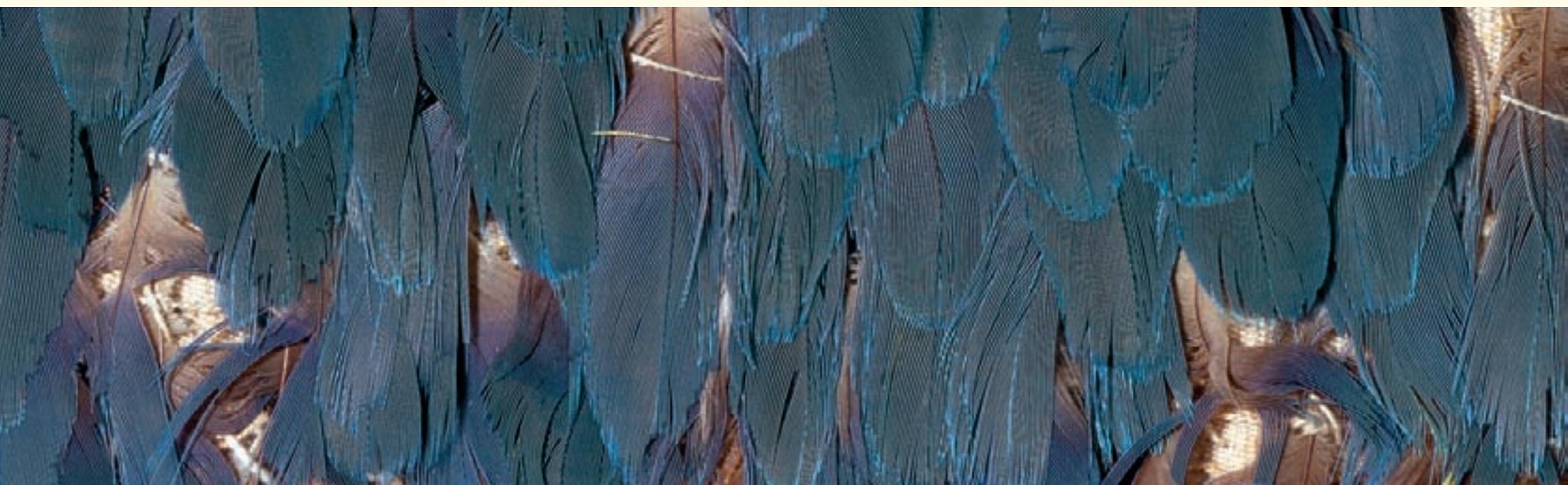
Otros aspectos del arte plumario se refieren al cautiverio y posibles tratamientos que habrían recibido las aves, como el denominado *tapiraje*, logrado al frotar la piel desplumada con secreciones de sapos y tintes de plantas que daban coloraciones rojizas a las nuevas plumas. Estas costumbres hablan de una gran complejidad en la producción que consideró especialistas en la elaboración de las cuelgas y aplicación de plumas, los que eran denominados *huayta camana*.

El uso de las plumas no sólo estuvo presente en la indumentaria, también fue privilegio de jerarcas, quienes las usaron en sus artefactos de lujo: emblemas, quitasoles y sitiales de andas eran recubiertos



▲ Diadema, cultura Arica.

con abundantes plumas. Cuenta de ello nos da la siguiente referencia de una crónica hispana del siglo XVI, respecto de unas andas: “la tenía muy rica y curiosamente aderezada; tanto que aún la cubierta y techo era de plumas amarillas y coloradas de diversos pájaros y de lo mismo y otras cosas muy curiosas estaban las paredes cubiertas y entapizadas...”.





# CHIMÚ

## Sofisticadas imágenes del poder

(900 - 1470 d.C.)

La costa del norte del actual territorio peruano se diferencia de la del centro y del sur en que, pese a su aridez, está cortada por amplios y fértiles valles, que permitieron la concentración de un tercio de la población indígena al momento de la conquista hispana. Aunque en el siglo XV esta región norteña fue incorporada al imperio Inka, aún estaban vigentes en ella muchas de las historias y tradiciones de los "chimú", como llamaron los recién llegados a la población y al valle que hoy conocemos como Moche, donde se encontraban sus principales asentamientos.

Los Chimor, como se denominaban a si mismos sus habitantes, tuvieron su capital en Chan Chan, que aún se alza imponente en las afueras de la moderna ciudad de Trujillo. El imperio se consolidó alrededor del siglo doce de la era cristiana a partir de una larga tradición que entronca con los anteriores complejos culturales de la costa norte, Lambayeque y Moche.

La cultura Chimú representa, por lo tanto, una milenaria continuidad cultural, tecnológica e iconográfica que hereda los conceptos y costumbres clásicos de la civilización andina y transforma de manera original el legado de sus antecesores. Coexistió con la vecina cultura Chancay de la costa central y aportó de manera significativa al desarrollo del imperio Inka o *Tawantinsuyu*, quien la agregó a sus dominios, llevándose también a su capital en el Cuzco a muchos de los maestros tejedores y orfebres chimú.





El arte textil chimú representa complejos ceremoniales donde personajes secundarios transportan en andas a grandes dignatarios. La sofisticación de algunas piezas, como vestuarios revestidos de aplicaciones con plumas, metales u otras estructuras tejidas, nos hacen patente el refinamiento de sus gobernantes.

Hay algunos temas recurrentes en los textiles, como la representación del Animal de la Luna. Este ser mítico zoomorfo está siempre de perfil, se asemeja a un dragón y tiene cualidades de reptil y zorro felinizado. Se le representa comúnmente en los relieves de los muros de barro de la arquitectura de Chan Chan, al igual que los pájaros de contornos escalerados, que también están presentes en los textiles. Otro tema frecuente es una escena donde un personaje antropomorfo, usualmente de frente y con báculos en sus manos, está escoltado por dos o cuatro individuos de menor jerarquía. Lleva un gran tocado en forma de medialuna, a veces, dentada. Este personaje, que aparentemente representa una importante autoridad, no proyecta la agresividad de sus símiles Moche o Chavín, sino más bien la serenidad del poder en su plenitud.



Probable representación de la forma de uso del traje ceremonial Chimú.



76



Una de las características técnicas de los textiles chimú es su preferencia por los soportes de algodón de hilados de un solo cabo en torsión "S", con una disposición de urdimbres en pares, en tanto que las tramas son simples. Esta estructura fue escogida como soporte para realizar una de las técnicas de representación preferidas por la jerarquía chimú para obtener grandes telas brocadas. Es verdaderamente espectacular la destreza y el gusto por tejer estructuras caladas y el derroche de recursos ornamentales que se observan en sus exquisitas terminaciones como flecaduras y borlas. Múltiples aplicaciones de estructuras volumétricas en anillado, anudado y trenzado, dan origen a piezas finamente elaboradas y de gran impacto visual.

Entre las estructuras abiertas están el tejido plano abierto, la gasa vuelta y gasa vuelta con brocado, la tapicería calada y el tejido reticular de base triangular en combinación con figuras en tapicería. El dominio de estas técnicas es un logro que permitió a los tejedores o tejedoras trabajar la transparencia total o parcial en sus prendas y artefactos textiles, lo mismo que hicieron en su arquitectura.

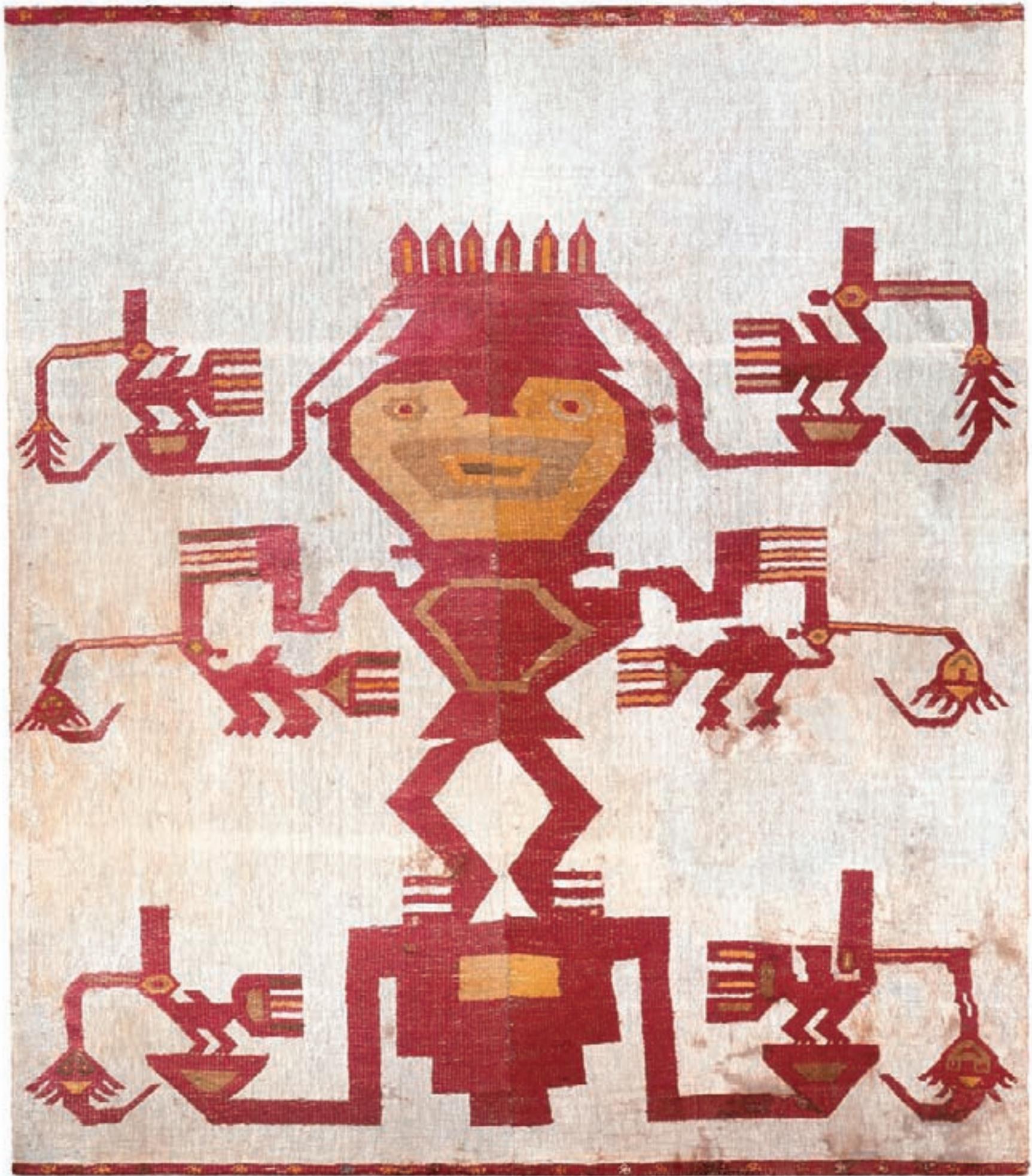
El reino Chimor estableció una larga y expansiva sucesión de linajes gobernantes, cuya noción de jerarquía se manifiesta visualmente a través de una simbolización emblemática. Así, cada gobernante chimú mandaba a erigir en la urbe de Chan Chan una nueva ciudadela, cargada de los símbolos propios de su linaje, como el que representa el pelicano o el tocado en forma de medialuna. Aunque estos diferentes motivos identitarios se combinan en diversos medios como frisos, cerámica y textiles, comprenden un mundo de insignias que al ser constantemente renovado, demuestran el énfasis visual que tuvo esta cultura a través de su historia. Un campo simbólico donde se innova dentro de cánones tradicionales, en un juego permanente de reactualización de la identidad, un contrapunto entre continuidad y cambio.



▲ Textil.



◀ Borde de camisa.





< Camisa - unku, brocada.

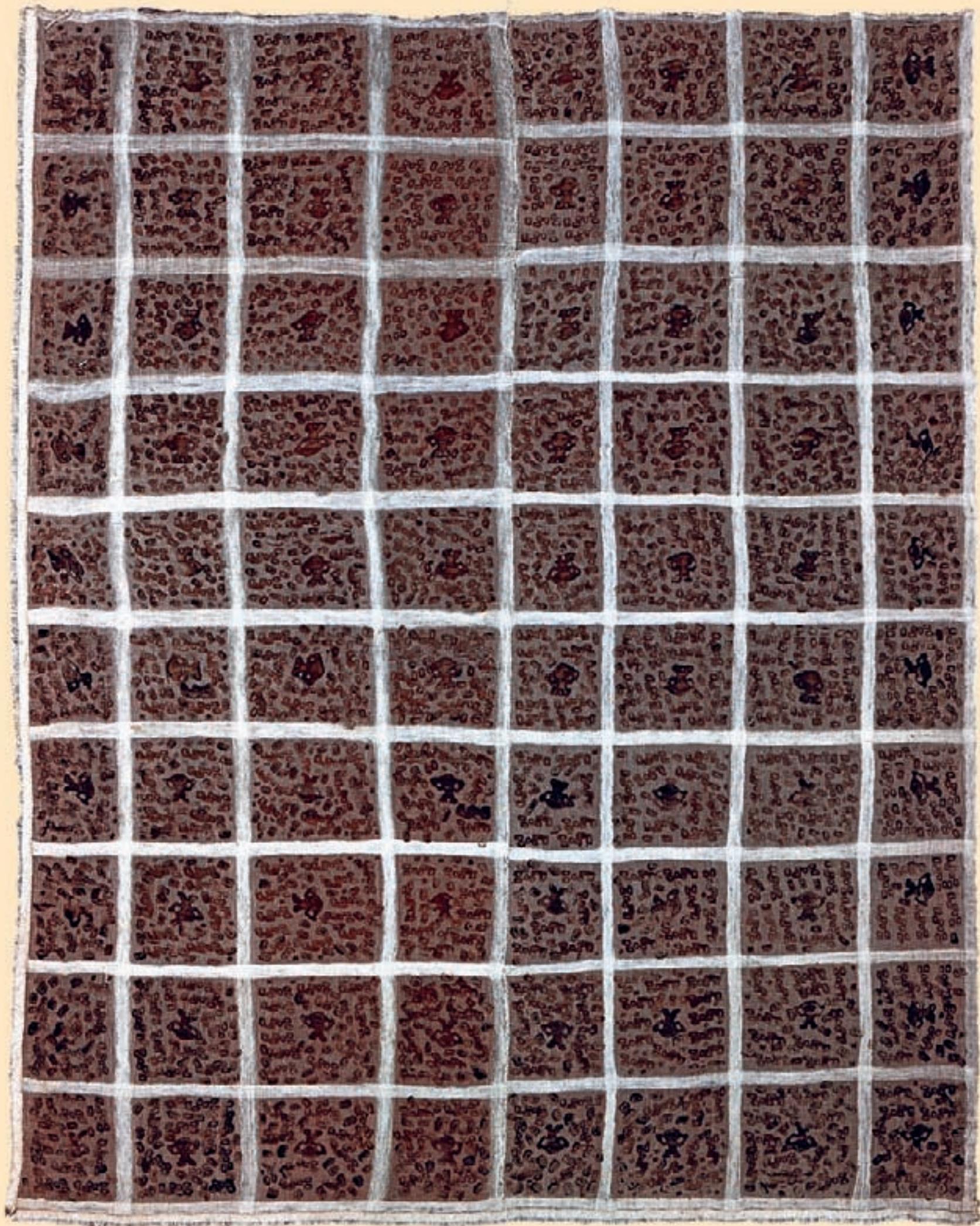
En este contexto, los textiles tuvieron un rol social muy destacado y dieron origen a una gran diversidad de formas para atuendos representativos de los diversos linajes. Estos se pueden apreciar en indumentarias conformadas por prendas en juego que presentan una misma temática iconográfica. La exquisitez de los atuendos de las élites contrastó con la austeridad y sencillez del vestuario del pueblo, en el que predominó el uso de telas planas de algodón con listas y cuadros.

Diferentes técnicas empleadas registran su propia asociación de colores. Los brocados tendrán dos vertientes: una de mínima discriminación entre matices de blanco o colores naturales de algodón y otra de figuras rojas o cafés sobre blanco. Los tejidos en doble tela son siempre en contrastes de blanco-café y blanco-azul. En el repertorio cromático de la tapicería, los matices dominantes son rojos, ocre, amarillos y blancos, que materializan los temas asociándolos quizá a la fertilidad de la tierra. El teñido con reserva y la pintura, por otra parte, tendrán un registro de suaves contrastes en matices de cafés, ocre y azules, que junto a esta técnica, se expresan de modo etéreo, vinculándolo probablemente a fenómenos atmosféricos.



▲ Camisa - unku.







# Volúmenes textiles

## Recreación para el ritual



▲ Figura femenina con ave.

Durante la conquista y colonización de las culturas andinas, los cronistas dan cuenta del asombro de los europeos frente a la abundancia, calidad y diversidad de sus textiles, que respondía a la importancia que estos bienes tenían y a las variadas funciones sociales que desempeñaban. Como expresa el antropólogo andino John Murra (1987), “ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de tejidos, quemados, sacrificados o intercambiados.”

Entre las distintas manifestaciones textiles de la cultura andina, las miniaturas tienen un papel significativo, no tanto por su frecuencia, sino por sus características y condiciones de hallazgo, que las sitúan como ofrendas de alto valor simbólico en los rituales funerarios y sacrificios propiciatorios. Hace cuatro mil años, se registran en la costa sur del Perú las primeras miniaturas de vestimentas en figurillas humanas de cerámica. Alrededor de 500 a.C., en un cementerio de la cultura Parakas se encontró un conjunto de 90 pequeñas piezas textiles entre penachitos de plumas, turbantes, mantos, camisas, faldas, un cintillo y una honda. La mayor parte de estas prendas formaban grupos de similares características.

Dentro de otras miniaturas textiles, destaca un conjunto de tres figurillas humanas tejidas, per-

tenecientes a la primera época de Nasca. La más pequeña y la más grande de las figurillas corresponden a representaciones masculinas, en tanto la de tamaño medio es femenina. La fragilidad de su construcción hace suponer que no fueron juguetes u objetos de uso cotidiano, sino que, al igual que en otras ocasiones, parece tratarse de ofrendas ceremoniales. Llaman la atención sus abultadas cabelleras hechas con pelo humano trenzado y plumas. Los hallazgos de estas figurillas y reproducciones de prendas textiles han contribuido notablemente a comprender el modo de uso de algunas prendas, ya que muchas veces se han encontrado ejemplares de vestuario exactamente iguales.

La tradición de miniaturas continúa en épocas más tardías. En Pacatnamú, en la costa norte de Perú, se hallaron 125 miniaturas textiles, asociadas a enterratorios de mujeres jóvenes. La mayoría de ellas fueron encontradas entre las capas de vestuario de los fardos funerarios, lo que ha llevado a algunos investigadores a pensar en la búsqueda de un reemplazo de las prendas en el ritual.

Estas representaciones en volumen adquieren su máxima expresión en las conocidas “muñecas” de la cultura Chancay, desarrollada en la costa central peruana después del siglo X. En Chancay se registra una asombrosa variedad de estos artefactos, donde se representan claramente diferencias de género,

edad y jerarquía. Todas estas figuras están detalladamente ataviadas y construidas íntegramente con técnicas textiles. Algunas representan escenas cotidianas, como una mujer enseñándole a tejer a una niña, otras más complejas han sido identificadas como “matrimonios” y otros rituales. Dentro de estas representaciones a pequeña escala también se encuentran animales, árboles cargados de frutos y aves, como una convocatoria a la abundancia. Las técnicas de tejido no sólo fueron utilizadas para elaborar las figuras, sino también los espacios arquitectónicos donde se desarrollaban las escenas representadas.

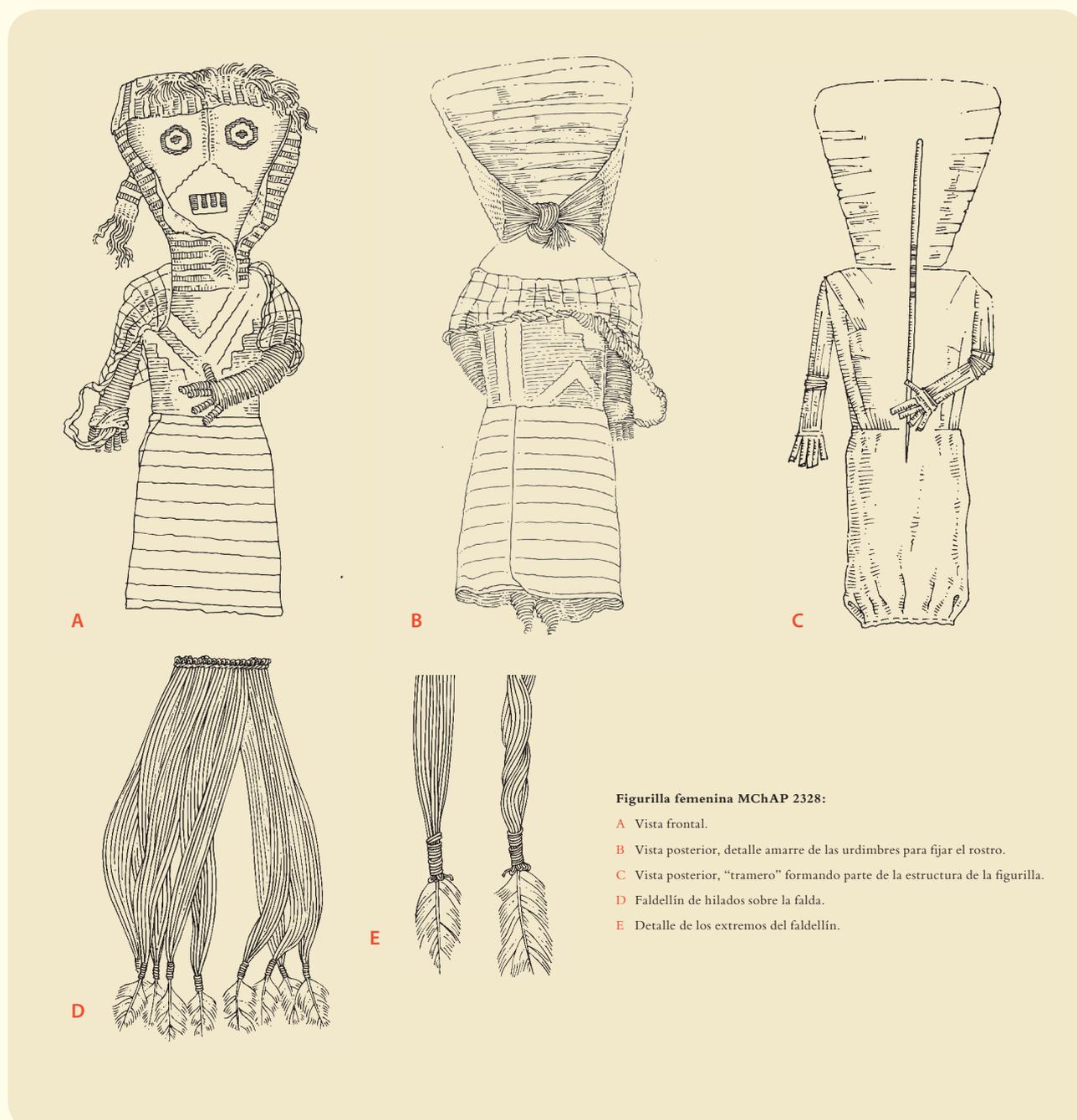
La gran mayoría de las “muñecas” tienen una estructura construida a partir de fibras vegetales rígidas o flexibles, dobladas y luego embarriladas con hilados o cubiertas con una tela plana. A veces, tienen una o más piezas de madera para darle firmeza a la estructura. En estos casos, suelen ser tramos o bobinas textiles, usados en las figurillas femeninas, reforzando la idea de que el quehacer textil estuvo probablemente más ligado a las mujeres en estas épocas tardías. Otro rasgo que identifica a una figurilla femenina, es la forma de la representación del rostro, con tejido de tapicería ranurada con diseños escalonados, en colores rojo,

rosa y café. También el género está bien señalado en estas “muñecas”, mediante el tipo de vestimenta que portan: camisas –*unkus* en los hombres y vestidos y paños como tocados, en las mujeres.

Seguramente, las miniaturas de ofrenda de los santuarios de altura Inka son la culminación de esta singular industria de textiles en miniatura. Durante la expansión del imperio, los inkas llevaron a cabo la práctica de realizar rituales en las cumbres de las montañas, identificadas como lugares sagrados. Estos ritos, denominados *Kapacocha*, cubrían todo el imperio, desde el norte de Ecuador hasta el

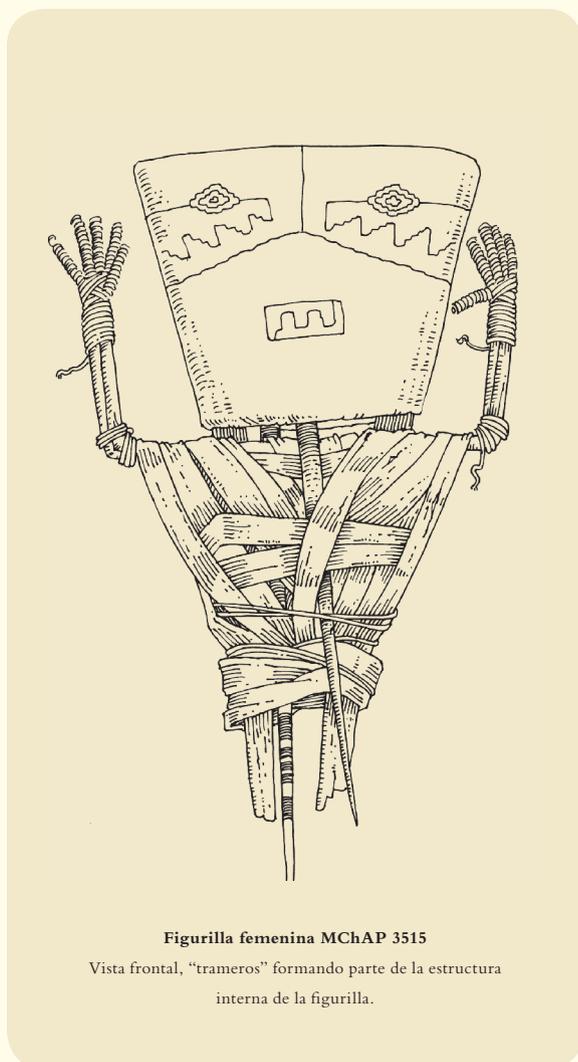


▲ Figurilla femenina.



Figurilla femenina MChAP 2328:

- A Vista frontal.
- B Vista posterior, detalle amarre de las urdimbres para fijar el rostro.
- C Vista posterior, “tramo” formando parte de la estructura de la figurilla.
- D Faldellín de hilados sobre la falda.
- E Detalle de los extremos del faldellín.



**Figurilla femenina MChAP 3515**  
Vista frontal, "tramos" formando parte de la estructura interna de la figurilla.



▲ Figurilla femenina.



▲ Figurilla masculina.

centro de Chile y el noroeste argentino. Entre ellos se cuentan notables hallazgos de hombres y mujeres jóvenes sacrificados, enterrados con ofrendas que incluían valiosos objetos elaborados para este efecto, como figurillas humanas y de camélidos, en plata, oro y concha. Las figuras antropomorfas se encuentran vestidas de acuerdo a su género y condición social, representando con rigurosidad las características del vestuario Inka.

De esta manera, la miniatura textil tuvo en los Andes gran importancia en un contexto de ritos propiciatorios, al ser un soporte que concentró una fuerte carga simbólica, para intenciones y rogativas.

El tejedor andino concibe sus obras como seres vivos y bajo ese concepto cada pieza es una unidad completa, por lo tanto sus bordes se presentan íntegros sin corte alguno. Las miniaturas textiles y los volúmenes tejidos precolombinos se rigen bajo este mismo concepto de integridad, de modo que, a pesar de su reducido tamaño, se puso especial cuidado en terminar apropiadamente las piezas, sin urdimbres cortadas en sus extremos, ni prendas incompletas. En el caso de las miniaturas y volúmenes, a estas características se suman la exigencia de responder con fidelidad a los modelos originales, realizando con total prolijidad cada uno de sus detalles.

El acto de tejer exige el total compromiso del artesano en cada una de sus etapas. La miniatura demanda además el control de un espacio reducido; la síntesis, la esencia, la perfección, la cercanía y el afecto se concentran en una mínima superficie, comprimiendo en ella los símbolos que mantienen las tradiciones. Los mini-textiles condensan en su reducida superficie muchos contenidos y son objetos que están hechos para ser contemplados con cercanía e intimidad. Estas características hacen de esta expresión objetos impregnados de gran intensidad.

◀ Faja trenzada (detalle),  
cultura Arica.

# TEJIDOS

## precolombinos en el norte de Chile

(500 a.C. - 1536 d.C.)

Las obras textiles precolombinas del norte de Chile se han conservado por la extrema aridez del territorio, gracias a lo cual se ha podido seguir a través de varios milenios el itinerario de una artesanía que aún continúa vigente en los pueblos originarios de la región.

El arte del tejido en el norte de Chile –que al igual que en otros lugares de los Andes, precedió a la alfarería, la agricultura y la vida aldeana–, se inició hace unos seis mil años en el seno de pequeñas comunidades de cazadores y recolectores marítimos, conocidas como Tradición Chinchorro. En esta primera época se utilizaron los vegetales del entorno costero –tatora y junquillo– y las fibras de los camélidos silvestres, guanaco y vicuña, para manufacturar algunos implementos de caza y pesca y las primeras prendas de vestir. Unos milenios más tarde, se agrega el algodón, cultivado en los valles cálidos del extremo norte. Alrededor de 2000 a.C., la población del complejo Faldas del Morro incorpora a su naciente artesanía la fibra de la llama recientemente domesticada, que obtenía a través de intercambio con las comunidades pastoras del altiplano vecino.

Con estos materiales se elaboran variadas prendas de vestir y objetos de uso doméstico. En las regiones de Tarapacá y Loa – Atacama, se encuentran faldellines de cordones y cobertores púbcos, o abrigadas mantas afelpadas con vellones de lana incorporados en los hilos, que imitan la piel de los animales. En la costa se fabricaron con el resistente algodón, redes y lienzas para la pesca y bolsas de malla con técni-





cas de anillado o anudado. Para las faenas agrícolas y ganaderas se elaboran sogas, hondas y cordones trenzados. Asimismo, es la época de los primeros turbantes confeccionados con grandes madejas de algodón y/o fibra de camélido, de colores naturales o teñidos con pigmento ocre. La mayoría de estas prendas fueron usadas para cubrir a los difuntos en complejos ritos funerarios, sugiriendo con ello la alta valoración social que se le otorgaba tanto a la materia prima como a su tejido.

Los primeros tejidos planos se realizaron sobre un marco fijo, siguiendo la técnica de torzal de las antiguas esteras de fibra vegetal. La experimentación en el cruce de

hilos de urdimbre y trama en una misma estructura textil y la innovación en las técnicas de representación que ello fomenta, llevaron a la invención del telar de lizos hace unos tres mil años, sentando las bases de toda la industria textil posterior. Este avance tecnológico se produce en el seno de las primeras comunidades aldeanas y agrícolas del norte de Chile, período de desarrollo cultural que se conoce como Formativo.

Los más tempranos textiles a telar del período eran sencillas estructuras de tejido plano o faz de urdimbre, así como las primeras técnicas de representación utilizadas. En los valles y oasis se tejieron con fibra de camélido, camisas, mantas y fajas, algunas con representaciones de finos listados por urdimbre o motivos geométricos de ajedrezado en colores contrastantes, para lo cual por primera vez se utiliza la técnica de urdimbres complementarias. También, se confeccionaron gorros tubulares y bolsas hechas con anillado simple con característicos diseños de escalerados. La paleta cromática distintiva de los tejidos formativos se compone de diversas combinaciones de rojo, azul y ocre, así como del colorido natural de la fibra de camélido en tonalidades contrastantes.

Alrededor del siglo V antes de Cristo, a esta naciente textilería regional basada en los tejidos por urdimbre, se agrega la técnica de faz de trama. Se ha planteado que esta innovación tecnológica tendría sus antecedentes en las culturas del altiplano peruano-boliviano que precedieron al desarrollo de Tiwanaku, quienes irradiaron sus influencias culturales e ideológicas, especialmente hacia los valles y oasis del desierto chileno y la costa sur peruana. De esta época son los primeros tejidos hechos con tapicería ojalada y entrelazada como técnicas de representación, aplicadas a bordes de camisas y taparrabos o para confeccionar bolsas y paños de uso ritual. Con la tapicería se logran diseños más definidos de patrón ortogonal, como motivos geométricos de escalerados y cruces o figuras humanas de frente y perfil y animales, entre ellos, camélidos y saurios. Todos ellos aluden a la imaginería religiosa en boga durante esta época representada en sus lugares de origen en la escultura lítica. Es muy probable que estos textiles hayan funcionado



◀ Faldellín de cordones complejo,  
Faldas del Morro.



◀ Paño - *inkuña* bordada,  
cultura Cabuza.



◀ Gorro de cuatro puntas policromo,  
cultura Tiwanaku.

como vehículos de transmisión de esta ideología, ya sea como bienes importados o como el soporte que eligieron las culturas locales para acoger estas prestigiosas imágenes.

Hacia los años 500 y 700 d.C., comienza a perfilarse en los diversos pueblos del norte árido, la coexistencia de tradiciones culturales locales, como Cabuza y Maytas, con otras foráneas procedentes de los valles costeros del sur peruano o del altiplano andino vecino. Cada una de estas tradiciones -a partir de contactos, del intercambio o dominación-, aportará nuevas tecnologías y modelos iconográficos a la creciente industria textil de los pueblos de la región, los que la elaborarán con sus propias y específicas pautas culturales. Las influencias que ejerció el imperio Tiwanaku se aprecian en el desarrollo más sofisticado de la técnica de tapicería y la incorporación del bordado policromo anillado cruzado como terminación de diversas piezas. Se agregan también a este repertorio textil el trenzado plano en torzal oblicuo para la confección de fajas, desplazando a las anteriores hechas a telar y la técnica de anudado de doble enlace de los "gorros de cuatro puntas", el tocado emblemático de este imperio altiplánico. Este enriquecimiento tecnológico e iconográfico fomenta en las culturas locales el desarrollo de técnicas de representación más complejas, como la de urdimbres flotantes o discontinuas, complementarias y suplementarias, todas derivadas de los primeros tejidos por urdimbre practicados antes de nuestra era. Se agregan también otros colores en la tintorería, privilegiando el verde, el burdeo y el café, por sobre el azul, rojo y ocre de los textiles anteriores. Los diseños comprenden principalmente patrones geométricos de volutas y escalerados e imágenes humanas y animales que con el tiempo van complejizándose y



◀ Deformador craneano, cultura Maytas.

✓ Paño - *inkuña*,  
cultura Arica.



◀ Paño - *inkuña* listada,  
cultura Arica.



◀ Taparrabo o porta bebé listado, cultura Arica.

ganando espacio en los tejidos. Todos estos motivos se combinan con listados finos que dan lugar a composiciones cada vez más simétricas en camisas, mantas, taparrabos y bolsas, fajas y en *inkuñas*, los pequeños paños de uso ritual que hacen su aparición durante esta época.

Los tejidos de la cultura Arica, tendrán casi toda la superficie con abigarradas composiciones, señalando el momento más álgido en el desarrollo del arte textil, especialmente de las técnicas derivadas de la faz de urdimbre, un atributo que le dará identidad a los textiles de la región hasta la actualidad. Entre las innovaciones tecnológicas de este período de desarrollo regional, pueden mencionarse el uso de telares con barras curvas y la incorporación de urdimbres de aumento, con las que consiguieron dar particulares formas a las piezas sobre el mismo telar –sin cortes–, destacando entre ellas, grandes camisas-*unkus* y bolsas de silueta trapezoidal.



▲ Bolsa - *chuspa*, cultura Arica.



^ Bolsa-faja, cultura Arica.

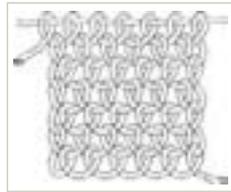
Mucho de este bagaje textil continuará desarrollándose en las poblaciones locales, a pesar que hacia 1450 d.C. quedaron bajo el dominio del estado Inka, quien impuso sus propias pautas culturales a todo nivel. Los tejidos –de vital importancia para el imperio– no estuvieron exentos de aquello y la población local debió confeccionar como tributo, textiles con las técnicas y formas definidas por este Estado, entre ellas, *cumbi*, el fino tejido de tapicería inkaica y bolsas-*chuspas* con la iconografía y el colorido imperial. Hoy en día, los pueblos aymaras del norte de Chile, mantienen vigente en su acervo cultural la mayoría de las tecnologías y estilos que devienen de esta larga tradición textil prehispánica.



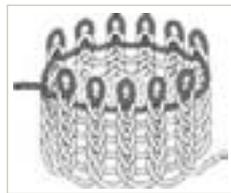
< Instrumental textil, cultura Arica.



# GLOSARIO TEXTIL



**Anillado simple:** estructura que utiliza un elemento que se va enlazando consigo mismo generando una vuelta y un cruce que se repiten en sentido horizontal. Cada corrida de lazadas se cuelga en la vuelta de la corrida anterior generando una malla.



**Anillado cruzado tubular:** estructura que utiliza un elemento que se va enlazando consigo mismo generando una vuelta y un cruce que se repiten en sentido horizontal. Cada corrida de lazadas se cuelga en el cruce de la corrida

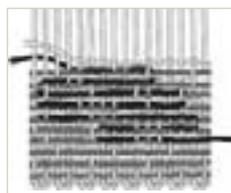
anterior. Al cerrar las filas en círculo es posible construir volúmenes tubulares.

**Aplicaciones:** objetos y/o materiales como otros tejidos, plumas, cuentas, conchas y placas de metal, que se fijan a un soporte textil.

**Arte Plumario:** configuración lograda por las diversas técnicas de aplicación de plumas sobre superficies y volúmenes textiles.

**Bolsa-faja:** contenedor de uso personal. Consiste en una larga pieza rectangular tejida a telar, doblada a lo largo y cosida para obtener una bolsa. Se usa envolviendo la cintura fijada con cordeles de amarre.

**Bordado:** técnica de representación para obtener imágenes incorporando a un soporte textil hilados de diferentes colores y/o calidades de textura mediante puntadas de aguja.



**Brocado:** efecto ornamental logrado por los flotes de tramas suplementarias que se insertan durante el proceso de ejecución de un tejido base.

**Cabo:** conjunto de fibras ordenadas y torcidas juntas.

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

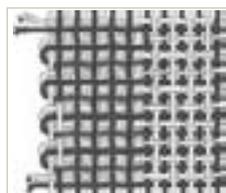
**Camisa - unku:** o túnica, prenda de vestir masculina que cubre el torso hasta la cadera o las rodillas, con o sin mangas.

**Chuspa:** Bolsa pequeña de uso ritual para contener hojas de coca. Son muy elaboradas y concentran en su pequeña su-

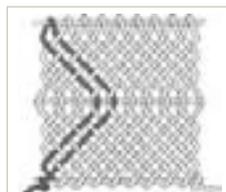
perficie complejas y coloridas representaciones. Actualmente sigue vigente en los tejidos etnográficos andinos.

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

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



**Doble o triple tela:** estructura en la que se tejen simultáneamente dos (o tres) sistemas de urdimbre y con uno o más sistemas de trama, generando dos (o tres) tejidos independientes que pueden ligarse entre sí. Ambas caras pueden ser iguales o diferentes en estructura y colorido.



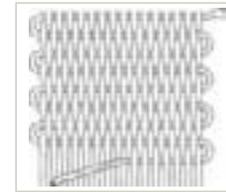
**Enlazado-Entrelazado:** técnicas estructurales que utilizan uno o dos sistemas de urdimbre fijos. Se trabaja realizando cruces entre los hilos de la urdimbre, que son desplazados hacia ambos extremos. El tejido termina en el eje horizontal, conservando el último

cruce con una única trama o cadeneta. Estas técnicas también se denominan *Sprang*.

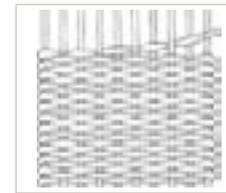
**Estructura textil:** supone la existencia de elementos flexibles cuyas leyes de entrelazamiento determinan un sistema para generar una superficie. Las estructuras se clasifican acorde al número o conjunto de elementos que intervienen en ella y a las relaciones que se establecen entre ellos.

**Estructura tejida a telar:** superficie generada por el entrelazamiento de elementos verticales, Urdimbre, y horizontales, Trama. Se distinguen tres módulos estructurales básicos: Tejido plano, Sarga y Raso.

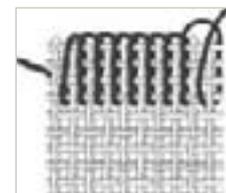
**Faja:** larga pieza tejida usada para reforzar la cintura en el esfuerzo del trabajo diario y para ajustar las prendas del vestuario femenino y masculino. En la actualidad, las fajas andinas se tejen preferentemente en técnicas por urdimbre, con características técnicas e iconografía que son identitarias. Algunas denominaciones contemporáneas son *chumpi* (en quechua) y *huaca* (en aymara).



**Faz de urdimbre:** estructura derivada del tejido plano, obtenida por la gran densidad de los hilos en la urdimbre, logrando un efecto acanalado en la horizontal. Suele llamarse Reps de Urdimbre.



**Faz de trama:** estructura derivada del tejido plano, obtenida por la gran densidad en las pasadas de trama, logrando un efecto acanalado en la vertical. Suele llamarse Reps de Trama.

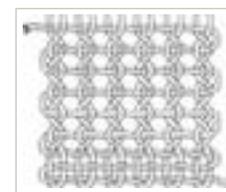


**Festón:** terminación de orilla lograda por la sucesión densa de puntadas que refuerzan y ornamentan el borde de un textil.



**Flote de trama:** se produce al dejar inactivos varios hilos de la urdimbre sobre una pasada de trama.

**Flote de urdimbre:** se produce al levantar los mismos hilos de la urdimbre bajo dos o más pasadas.



**Gasa vuelta:** técnica de tejido a telar en la que se cruzan urdimbres para lograr efectos de calado. Los cruces son conservados por cada pasada de trama y deben ir alternando su dirección para evitar la torsión de la superficie.

**Honda o waraka:** instrumento de caza y/o ritual compuesta de una larga pieza cuyos extremos son torcidos o trenzados. La parte central (“cuna”) está tejida en faz de trama, dejando una ranura para acomodar el proyectil.

**Huso:** instrumento para hilar, compuesto de una pieza vertical construida de una delgada pieza cilíndrica, generalmente de madera, a la que se fija un disco o tortera de cerámica, piedra o hueso, que actúa como contrapeso.

**Inkuña o Tari:** mantel-altar, compuesto de un pequeño textil de formato cuadrado con cuatro orillas, por lo general, tejido en faz de urdimbre en telar de estacas. Actualmente en los Andes, es un textil ceremonial usado para delimitar el espacio ritual y ser soporte de las ofrendas y peticiones.

**Liso:** sistema para seleccionar los hilos de cada calada y mantener el orden en el levantamiento de los hilos, facilitando la ejecución de una determinada estructura y sus variantes. Denominación en aymara: *illagua*.

**Listado por urdimbre:** efecto de listas de diferentes colores o materiales logrado por la disposición de los hilos en una estructura de faz de urdimbre.

**Malla:** estructura en base a un elemento horizontal cuyo enlace continuo conforma filas que generan la superficie textil.

**Manto:** prenda de vestir masculina de grandes dimensiones que envuelve el cuerpo sobreponiéndose a otras prendas. Por su cualidad de capa externa ha constituido un soporte privilegiado para la transmisión de contenidos simbólicos.

**Mordentado:** proceso químico de preparación de las fibras previo al teñido que favorece una mejor absorción y fijación del tinte. Para este tratamiento se utilizan diversas sustancias de origen vegetal o mineral.

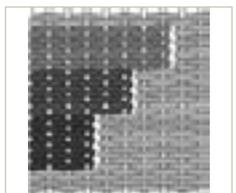
**Mural:** pieza textil de grandes dimensiones cuya función es exponer importantes contenidos simbólicos de una cultura.

**Nudos:** estructura en base a un elemento vertical que se enlaza consigo mismo.

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

**Pintura:** técnica de representación mediante la cual se impregnan pigmentos sobre la superficie textil.

**Raso:** estructura tejida a telar 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 5 hilos y 5 pasadas.



**Ranurado:** técnica de tapicería en la que las tramas discontinuas no se enlazan entre sí por varias pasadas sucesivas, originando una abertura en el sentido vertical.



**Red:** estructura construida en base a una trama con técnica de nudos. Existen muchas variedades según el tipo de nudo, la densidad y la dirección de sus vueltas (nudo de doble enlace).

**Retorsión:** es la torsión de dos o más cabos o dos más hilados.



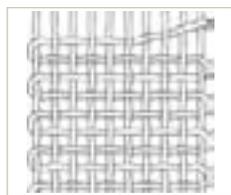
**Sarga:** estructura tejida a telar cuyos puntos de entrelazamiento son desplazados en cada pasada logrando una imagen visual de líneas diagonales, su módulo estructural se cumple con un mínimo de 3 hilos y 3 pasadas.

**Tapicería - Tramas discontinuas:** técnica de representación estructural lograda por el uso de tramas de distintos colores que hacen recorridos parciales en el ancho del tejido (ver Ranurado).

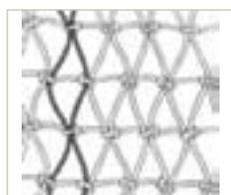
**Técnicas estructurales:** modos de entrelazar los elementos textiles mediante los cuales se obtienen una gran variedad de superficies tejidas.

**Técnicas de representación:** estrategias para generar las imágenes en el textil. Se clasifican en Estructurales, Superestructurales y por Impregnación.

**Técnicas de terminación:** son los modos de resolver los límites del textil, tanto bordes exteriores como interiores.



**Tejido plano:** es la manera más sencilla de estructurar un tejido, levantando en una 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.



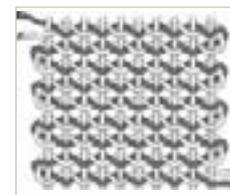
**Tejido Reticular:** estructura tejida a telar, original de los pueblos precolombinos, que establece una retícula de base triangular o cuadrada, determinada por la disposición distanciada de hilos pares de urdimbre que son anudados por tramas espaciadas. Esta retícula

sirve de base para diferentes técnicas de bordado.

**Teñido con reserva:** técnica para obtener imágenes que contrastan con el color del fondo, logrando efectos de luminosidad y transparencia. Para cada baño de tinte se bloquean previamente zonas de la superficie mediante amarras o pliegues o con sustancias impermeabilizantes, como arcilla u otros.

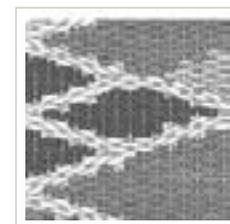
**Torsión:** ligado de las fibras textiles por rotación o giro, produciendo hilados de un cabo. Es torsión en “S”, si se gira hacia la derecha, y en “Z”, si el giro es hacia la izquierda.

En el mundo aymara, la torsión “Z”, llamada *lloque*, tiene significado ritual.



**Torzal:** técnica estructural que utiliza tramas pares, envolviendo entre ellas los elementos de urdimbre en cada pasada de trama. Es denominada también Encordelado y Apareado.

**Trama:** el o los sistemas de hilados horizontales en relación al tejedor.



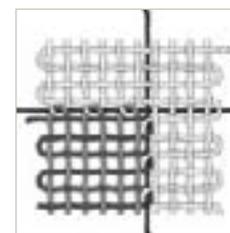
**Trama excéntrica:** Se utiliza para obtener líneas curvas y delinear formas, evadiendo la perpendicularidad de la relación urdimbre y trama.

**Trama suplementaria:** técnica de representación estructural (ver Brocado).

**Trenzado:** técnica estructural en base a un sistema de hilos de urdimbre que se entrelazan entre sí.

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

**Urdimbre complementaria:** técnica de representación estructural en la que se usan de a dos juegos de urdimbre de diferente color (generalmente contrastados) que son funcionalmente equivalentes en la estructura. Cuando un juego de urdimbres pasa sobre una trama, el otro pasa bajo ella y viceversa, generando un textil de doble faz.



**Urdimbres y tramas discontinuas:** estructura tejida a telar realizada con urdimbres y tramas parciales que son montadas en elementos-guía auxiliares. Urdimbres y tramas se entran entre sí, lo que permite retirar los elementos auxiliares luego de terminado el tejido.

**Urdimbre suplementaria:** técnica de representación estructural en la que se dispone un juego adicional de hilos de urdimbre que son seleccionados sólo para obtener figuras. Al quedar inactivos por más de una pasada, generan flotes por el revés de la tela.



# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## EL ARTE DEL TEJIDO EN LOS ANDES PRECOLOMBINOS

VELARDE, H., 1987. El teje y maneje. *Prensa Peruana*, 8 de diciembre, Lima.

## CHAVÍN: PINTANDO A LOS DIOSES

BIRD, J.B., J. HYSLOP y M.D. SKINNER, 1985. The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Perú. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*. Vol.62, Part 1, New York.

CONKLIN, W., 1971. Textiles and the Origin of the Peruvian Weaving. *Textile Museum Journal* III (2), Washington D.C.

KAJITANI, N., 1982. *Textiles of the Andes*. Kyoto Shoin: Sensshokuno bi (Textile Arts) N° 20.

WALLACE, D., 1979. The Process of Weaving: Development on the Peruvian Coast. En *The J.B.Bird Pre-Columbian Textile Conference*. Washington D.C.: The Textile Museum.

## PARAKAS: BORDANDO LOS COLORES DEL TIEMPO EN EL DESIERTO

BIRD, J.B. y L. BELLINGER, 1963. *Panacas Fabrics and Nazca Needlework: 3rd century B.C.- 3rd century A.D.* The Textile Museum, Catalogue Raisonné. Washington D.C.: The Textile Museum.

DWYER, J.P., 1979. The Chronology and Iconography of Paracas Style Textiles. En. *J. B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, May 19-20, 1973. Washington D.C.: The Textile Museum.

FRAME, M., 1994. Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú. *Revista Andina*, 12 (2), 2° semestre: 295-372, Cuzco.

PAUL, A., 1990. *Paracas Ritual Attire. Symbols of Authority in Ancient Peru*. University of Oklahoma Press, Norman and London.

## NASCA: FERTILIDAD Y EXUBERANCIA

DWYER, J. P., 1979. The chronology and iconography of Paracas Style Textiles. En *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, 1973. A. P. Rowe, E. Benson, A. L. Schaffer (Eds.), pp.105-129. Washington D.C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.

FRAME, M., 2003. What the women were wearing: A deposit of early Nasca Dresses and Shawls from Cahuachi, Peru. *The Textile Museum Journal* 2003-2004 (42-43), Washington D.C.

REID, J., 1986. La textilería Nazca: Homenaje, agradecimiento e invocación. En *Nazca, Colección Arte y Tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú y L.L Ediciones.

SAWYER, A., 1997. *Early Nasca Needlework*. Laurence King in association with Alan Marcuson. New York: Edition Alison Wormleighton.

## LOS GORROS DE LOS ANDES

BERENGUER, J., 2006. Señales en la cabeza: Tocados en el norte de Chile. En *Gorros del desierto*. Catálogo de exposición, L. Cornejo (Ed.), Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

CIEZA DE LEÓN, P., 1986-87 [1550]. *Crónica del Perú*. Lima: Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,

HORTA, H., 2000. Diademas de plumas en entierros de la costa del norte de Chile: ¿Evidencias de la vestimenta de una posible parcialidad pescadora? *Chungara* 32(2), Arica.

-----, 2006 Ms. El gorro tipo fez y la presencia de población altiplánica en el norte de Chile hacia fines del Intermedio Tardío (ca. 1300 - 1500 d.C.). Manuscrito en poder de la autora.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (Ed.), 1993. *Identidad y prestigio en los Andes: Gorros, turbantes y diademas*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O’Higgins.

SINCLAIRE, C., 1998. Los gorros de cuatro puntas de la colección arqueológica Manuel Blanco Encalada: Tipología y secuencia para el valle de Azapa, Arica. *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil*, 3: 169-184, Santiago.

ULLOA, L., 1981. Evolución de la industria textil prehispánica en la zona de Arica. *Chungara* 8, Arica.

## MOCHE: CONSTRUYENDO LA IMAGEN DEL PODER

CAMPANA, C., 1994. El entorno cultural en un dibujo Mochica. En *Moche: Propuesta y perspectivas*, S. Uceda y E. Mujica (Eds.). Actas del primer coloquio sobre la cultura Moche. Trujillo-Lima.

CONKLIN, W., 1978. Estructura de los tejidos Moche. En *Tecnología Andina*. R. Ravines (Ed.) Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DONNAN, C. B., 1978. *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California, 104 p.

## WARI Y TIWANAKU: LOS TEJIDOS IMPERIALES

BENAVIDES, M., 1999. Tejidos Wari. En *Tejidos Milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP.

CONKLIN, W., 1984. Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Ñaupá Pacha* 21, Berkeley, California.

----, 1986. The Mythic Geometry of the Ancient Southern Sierra. En *The J. B. Bird Conference on Andean Textiles*. Washington D.C.: The Textile Museum.

HOCES DE LA GUARDIA, S. y P. BRUGNOLI, 2000 Ms. Tiahuanaco y Wari: Textiles del período Medio (600-1000 d.C.). Seminario de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago (Mimeógrafo).

IRIARTE, I., 1999. Túnicas Wari. En *Tejidos Milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP.

LAVALLE, J. A., 1984. *Culturas Precolombinas: Huari*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

OAKLAND, A., 1986. Tiahuanaco Tapestry Tunics and Mantles from San Pedro de Atacama, Chile. En *The J. B. Bird Conference on Andean Textiles*. Washington D.C.: The Textile Museum.

SAWYER, A., 1967. Tiahuanaco Tapestry Design. En *Peruvian Archaeology, Selected Readings*. Berkeley: Dept. of Anthropology, University of California.

STONE, R., 1995. *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles*. London: Thames and Hudson.

## EL ESPLENDOR DE LAS PLUMAS

BERTONIO, L., 1956 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Litografía Don Bosco, Edición Facsímil.

BOONE, E.H. (Ed.), 1996. *Andean Art at Dumbarton Oaks*. 2 Vols. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

TAYLOR, G., 1987. *Ritos y Tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GUAMÁN POMA DE AYALA, F, 1980 [1615]. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Edición crítica John V. Murra y Rolena Adorno, México D.F : Editorial Siglo Veintiuno.

## CHIMÚ: SOFISTICADAS IMAGENES DEL PODER

BRUGNOLI, P., S. HOCES DE LA GUARDIA, P. JÉLVEZ y T. GÓMEZ, 1996. *Fertilidad para el desierto: un traje ceremonial Chimú, costa norte de los Andes Centrales, siglos XII-XVI*. Santiago: Lom Ediciones y Museo Chileno de Arte Precolombino.

BERENGUER, J., C. SINCLAIRE, L. CORNEJO, P. ALLIENDE, H. CHUAQUI, J. PÉREZ DE ARCE y A. TORRES, 2005. *Chimú: Laberintos de un traje sagrado*. L. Cornejo y C. Sinclair (Eds.). Catálogo de exposición. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

ROWE, A. P., 1984. *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor. Textiles from Peru North Coast*. Washington D.C.: The Textile Museum.

## VOLÚMENES TEXTILES: RECREACIÓN PARA EL RITUAL

MURRA, J.V., 1987. *La organización económica del estado Inca*. Lima: Siglo Veintiuno e Instituto de Estudios Peruanos.

O’NEALE, L., 1954. Pequeñas prendas ceremoniales de Paracas. *Revista del Museo Nacional* 4 (2): 245-266. Lima.

HORIÉ, D., 1990-91. A Family of Nasca figures. *The Textile Museum Journal*, 1990-1991: 77-92, Washington D.C.

ROWE, A. P., 1990-91. Nasca Figurines and Costume. *The Textile Museum Journal*, 1990-199:93-128, Washington D.C.

BRUCE, S. L., 1986. Textile miniatures from Pacatnamú, Peru. En *The Junius B. Bird Textile Conference*. Washington D.C.: The Textile Museum.

ARNOLD, D., 2000. Convertirse en persona, el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil. En *Actas de las I Jornadas de Textiles Precolombinos*. Barcelona, España.

## TEJIDOS PRECOLOMBINOS EN EL NORTE DE CHILE

AGÜERO, C., 2000. Las tradiciones de tierras altas y de valles occidentales en la textilería arqueológica del valle de Azapa. *Chungara* 32(2): 217-226, Arica.

SINCLAIRE, C., 1995. La tradición de fajas y cintas trenzadas en el período Medio e Intermedio Tardío del valle de Azapa: Una proposición tipológica. *Hombre y Desierto* 9: 55-68, Antofagasta.

ULLOA, L., 1985. Textilería prehispánica en Arica. En *Culturas de Arica*. C. Santoro y L. Ulloa (Eds.), Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Ministerio de Educación.

## TÍTULO “AGUAKHUNI”

GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., 1952 [1608]. Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Quechua o del Inca. Lima: Edición del Instituto de Historia.



# ÍNDICE DESCRIPTIVO-TÉCNICO DE LÁMINAS

## SELECCIÓN DE LA COLECCIÓN TEXTIL DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

### **Paño reticulado (Hoja de Guarda)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Tejido reticulado anudado de base cuadrada y triangular con bordado, algodón. Largo, 805 mm; Ancho, 263 mm. (MChAP 3522, Colección Francois Piraud).  
En este tejido transparente, de finísimos hilados de algodón, podemos observar dos filas de figuras que representan un ser con características felínicas en posición frontal, de pie y con brazos extendidos. Los de la fila inferior sufren progresivos cambios en los que las orejas llegan a transformarse en tocado. La pieza presenta características técnicas notables ya que las superficies de las figuras y marcos ortogonales fueron resueltos en reticulado de base triangular simultáneamente a la estructura del reticulado de base cuadrada del fondo. Se terminaron de definir los contornos y detalles con bordado.

### **Representación volumétrica de dos tejedoras (Página inicial)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Figuras femeninas estructuradas con material vegetal, telas en: tejido plano, faz de urdimbre, urdimbres complementarias, brocado, gasa vuelta, bordado y embarrilado. Fibra vegetal, algodón y fibra de camélido. Largo, 520 mm; Ancho, 350 mm; Alto, 340 mm (MChAP 3519, Colección Francois Piraud).  
La textilería Chancay aporta a la tradición andina la representación volumétrica de escenas cotidianas y rituales. Estas constituyen una valiosa información para interpretar los usos y costumbres de esta cultura. Se representa una escena con dos mujeres tejiendo en telares de cintura fijos a un mismo poste. Una de ellas está en la etapa inicial del tejido y la otra está elaborando un fino brocado en colores rojo y amarillo. Ambas figuras están confeccionadas de una estructura de fibra vegetal entrelazada y forradas con tejido plano de algodón. Los brazos y manos son varillas embarriladas con hilados rojos de alpaca. Los rostros están bordados con puntadas excéntricas para dar forma a las mejillas, mentón, ojos, nariz y boca. Tienen pelo largo de hilados de camélido café oscuro. Una de ellas porta un cintillo con el cual se fija un paño de gasa vuelta que cubre cabeza y espalda y tiene aplicada una pequeña placa de cobre. Lleva un atuendo femenino con franjas horizontales en rojo, café y ocre. La otra tejedora se diferencia por la pintura facial, el tocado constituido por paño de algodón de gasa vuelta, celeste y azul, y por el colorido de las franjas del vestido. El soporte de la escena es un cojín rectangular

construido con telas brocadas, y en sus esquinas y en los extremos del eje central, lleva aplicadas borlas rojas.

### **Máscara funeraria (Pág.2)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Tejido en faz de urdimbre (máscara) y tejido plano con técnica de reserva por amarras (tocado), algodón, aplicaciones de pintura y metal. Largo, 2120 mm; Ancho, 680 mm. (MChAP 0526).  
Esta máscara funeraria testimonia 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 está confeccionada a partir de una tela rectangular, doblada en dos y cosida en los costados. El rostro fue definido por la aplicación de láminas de aleación de plata para el óvalo de la cara, pieza actualmente perdida y los volúmenes de ojos, nariz y boca. Bajo estos dos últimos rasgos, se aplicaron trozos de tejido realizados con gruesos hilados de fibra de camélido. Luego se asperjó un líquido viscoso que cubrió la superficie. A modo de tocado, y sujeto con un cintillo de metal con figuras de aves repujadas y calados de triángulos escalerados, lleva una fina tela de algodón con teñido con reserva.

### **Envolvente de cabeza (Pág.4)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Tejido plano abierto, posiblemente teñido con reserva por aplicación de pasta, algodón. Largo, 1510 mm; Ancho, 1530 mm. (MChAP 2049).  
Esta liviana tela está confeccionada con dos paños rectangulares unidos al centro por costura. La calidad estructural de estas gasas, permite realizar plegados diagonales, replicando juegos geométricos en espejo, que configuran el total de la pieza. La combinación de tonos salmón, café claro y café oscuro, más el blanco del algodón de la tela soporte, producen un efecto de luz absorbida por superficies opacas, con una calidad cromática que obliga a mirar con atención para percibir sus diferencias, con un mínimo de estímulo visual.

### **LA COLECCIÓN TEXTIL DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO**

#### **Fragmento de banda cefálica (Pág. 8 y 9)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. – 300 d.C. Tejido en tapicería, algodón (urdimbre) y fibra de camélido (trama). Largo, 820 mm; Ancho, 34 mm. (MChAP 2967).

En esta pieza de tejido fino se representa repetidamente una figura en forma de doble espiral abierta y conectada visualmente con el fondo. Esta forma de relación entre figura y fondo es un estilo de representación característico de los textiles de transición Parakas-Nasca. Posiblemente, es un fragmento de una larga banda usada como turbante o envoltorio de cabeza de un ajuar funerario. Su forma y figuras simulan una serpiente, importante animal en el simbolismo andino relacionado con los ritos de la muerte y el viaje al más allá.

### **EL ARTE DEL TEJIDO EN LOS ANDES PRECOLOMBINOS**

#### **Mural o manto funerario (detalle) (Pág. 10)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Tejido plano, brocado y tapicería ranurada, flecadura tejida, algodón y fibra de camélido. Largo, 2138 mm; Ancho, 1428 mm. (MChAP 0937).  
Las diferencias de tratamiento que se observan en la confección de grandes piezas como ésta, pueden deberse a la participación de más de una tejedora, probablemente, dentro de talleres textiles dirigidos por alguna maestra. Este manto de cuatro orillas, fue tejido en tres paños y luego unidos por costura. Se comenzó por la flecadura hecha en tapicería ranurada, tramando con variados colores de fibra de camélido. Terminada la guarda inferior, se continuó tejiendo sobre las mismas urdimbres un soporte de algodón en tejido plano en el que se representaron figuras de aves con técnicas de brocado. Esta cuidadosa confección demuestra el dominio de las tejedoras para resolver sin costuras tejidos con estructuras de muy distintas características.

#### **Trameros y/o husos (Pág. 11)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Madera, cerámica y pintura. Largo promedio, 260 mm. (MChAP 2976-2, 2976-19, 2976-4).  
Las tejedoras poseían un amplio instrumental para su labor. Este era cuidadosamente guardado en cajas confeccionadas en caña, cestería o madera y como bien personal y de significativo valor las acompañaba conformando parte de su ajuar funerario. Parte importante de este instrumental eran los trameros, de los que era necesario tener varios para poder resolver simultáneamente los cambios en la trama discontinua según la pieza a tejer, como telas brocadas o tapicería. Estos eran fabricados con maderas duras y desgastados

cuidadosamente en sus puntas para así evitar los enganches durante el tejido. En el segmento más ancho de la varilla se fijaba una cuenta de diversos materiales, madera, caña o cerámica, pintada detalladamente, la que permitía separar los hilos embobinados. También estos artefactos podían servir como husos para la hilatura de finos hilos, en este caso, la cuenta cumplía la función del peso del instrumento textil.

#### **Camisa con mangas (Pág. 12)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 - 1470 d.C. Tejido plano, gasa vuelta y brocado, terminación de escote con aplicación de trenza, algodón y fibra de camélido. Largo, 424 mm; Ancho, 1480 mm. (MChAP 2626)  
Conformada de dos piezas que se prolongan para originar la manga. Su configuración se organiza en listas verticales intercaladas con bandas que llevan figuras en brocado sobre un soporte de gasa vuelta. El borde inferior de la camisa tiene cosida una banda brocada con figuras de aves, a modo cierre de composición, sobre la cual se cose una flecadura tejida por trama. Este tipo de pieza representa muy bien el gusto chimú por el uso del contraste entre estructuras abiertas y cerradas. Camisas similares suelen formar parte de trajes compuestos por un taparrabo y turbante de igual estructura e iconografía. Este modelo de camisa, corta y ancha, es típico del vestuario masculino costeño, a diferencia de su homóloga serrana, el *unku*, de tejido más grueso, sin mangas y de largo hasta las rodillas.

#### **Telar de cintura (Pág.13)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Caña, algodón y madera. Telar: Largo, 370 mm; Ancho, 320 mm. Tramero: Largo, 240 mm. Huso: Largo, 250 mm. (MChAP Te-47, MChAP 2976).  
Pequeño telar de cintura que muestra el tejido en proceso de una faja con listas en faz de urdimbre. Se compone de dos barras que sujetan las urdimbres, un lizo para separar las urdimbres (calada), y un segundo lizo hecho con hilos que suben la segunda urdimbre a primer plano para crear la otra calada.

#### **Algodón en rama (Pág. 13)**

El algodón *Gossypium barbadense* es nativo de la costa andina. Todavía se cultivan en el Perú estas antiguas variedades de algodón de “colores” que tanto asombraron a los cronistas españoles. Ellas son usadas en la actividad textil tradicional de la región y se pueden encontrar matices de diversos cafés, ocre claro, rosa y terracota.

#### **Canasta con implementos de trabajo textil (Pág. 13)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Caja confeccionada en tejido oblicuo con fibra vegetal; ovillos de fibra de camélido; tramero de madera. Caja: Alto, 65 mm; Largo, 310 mm; Ancho, 120 mm. (MChAP 3121, MChAP 2333-3).

Los materiales para el trabajo de tejido están cuidadosamente ordenados dentro de la caja. Puede

contener también tubos de calabaza con agujas de cactus, husos de diversos tamaños, afiladores de trameros para suavizar sus puntas, raíces y piedras empleadas para teñir, y muchos otros elementos asociados al quehacer textil. Estas canastas acompañan a sus dueñas en su viaje a la otra vida.

#### **Tela pintada (Pág. 14 )**

Costa central de Perú, 500 – 800 d.C. Tejido plano de algodón. Largo, 1150 mm; Ancho, 1180 mm. (MChAP 3528, Colección Francois Piraud).

Sobre un soporte rectangular formado por dos paños unidos por costura, se ha representado un tema complejo pintando figuras en color oscuro con fondos definidos por el rojo de la zona inferior. La composición está determinada por áreas verticales; hacia los extremos se aprecian guías con ganchos espiralados que semejan figuras fitomorfas; al centro del panel se ubican dos rostros espejados a partir de cruces centrales. Acompañan esta composición representaciones de círculos radiados y pequeñas aves.

#### **Fragmento de tapiz (Pág. 15 )**

Nasca, costa sur de Perú, 200 – 400 d.C. Tejido de tapicería enlazada y ranurada, algodón (urdimbre) y fibra de camélido (trama). Largo, 736 mm; Ancho, 780 mm. (MChAP 0190).

Tres de los bordes de este textil conservan los restos de una tela fina de algodón en tejido plano, testimoniando ser la parte ornamentada de una pieza de mayores dimensiones. Está configurado por cuatro columnas y seis filas de módulos rectangulares con una figura que sintetiza características de felino y reptil, cuyas patas terminan en garras y sobre la cabeza, espalda y cola, surgen apéndices que forman una corona. Su origen iconográfico puede observarse en las culturas Chavín y Parakas. En la primera columna a la izquierda las figuras están invertidas respecto del resto. Se tejieron las figuras en sentido vertical entrelazando seis colores de trama simultáneamente, delimitando los contornos con negro y resolviendo las figuras con técnicas de tapicería ranurada. Este textil es representativo del estilo prolífero que caracteriza a las fases finales de la cultura Nasca.

#### **Tela de urdimbres y tramas discontinuas (Pág. 16)**

Nasca, costa sur de Perú, 300 – 700 d.C. Tejido plano en urdimbres y tramas discontinuas, fibra de camélido. Largo, 895 mm; Ancho, 805 mm. (MChAP 0534).  
En la construcción de esta tela, posiblemente parte de un mural o envoltorio de un fardo funerario, se emplearon múltiples sistemas de urdimbres y tramas discontinuas, con 17 matices diferentes de hilados de camélido, paleta necesaria para definir la superficie de cada fondo y figura. Está compuesto de ocho módulos rectangulares donde se inscriben iconos que representan a: “seres oculados” en simetría biaxial con antecedentes en la iconografía de Parakas; una figura estrellada de ocho puntas; y figuras de felinos con características Chavín, las que particularmente se

identifican con el estilo “prolífero” de los textiles más tardíos Nasca.

#### **Manto de módulos tejidos y teñidos (Pág.17)**

Nasca - Wari, costa sur de Perú, 700 – 900 d.C.

Módulos tejidos en urdimbres y tramas discontinuas, teñidos por reserva de amarras y reensamblados, fibra de camélido. Largo, 1720 mm; Ancho, 680 mm. (MChAP 0525).

En este manto según la planificación establecida, sus 72 módulos fueron separados en distintos grupos para cumplir con la secuencia de mordentado y baño acorde a sus colores y figuras. Una vez concluido el proceso de teñido, estos fueron unidos retrabando los extremos de urdimbre y, mediante costura, las orillas de trama. Respondiendo a un particular requerimiento del artesano, los módulos con líneas y puntos rojos sobre fondo ocre fueron resueltos mediante la aplicación de pintura directa. Este tipo de pieza refleja la fusión de las técnicas del pueblo Nasca, como son el sistema de urdimbres y tramas discontinuas y el teñido por reserva de amarras, con la configuración estética propia de la sociedad Wari. En este período, el teñido por reserva mediante amarras alcanza un notable desarrollo y aumenta significativamente su presencia en el área andina.

#### **Paño para la cabeza (detalle) (Pág. 18)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Tejido reticulado anudado de base cuadrada, algodón. Largo, 0960 mm; Ancho, 0960 mm. (MChAP 0929)

El tejido reticulado es un aporte original de la textilería andina precolombina y particularmente de esta cultura. Se trata de una estructura abierta tejida a telar en la que pares de urdimbres distanciadas son enlazadas y anudadas por tramas también distanciadas. De esta forma se construye una retícula que sirve de referencia y soporte para el posterior trabajo de bordado que define las figuras. En este delicado textil calado se presenta la imagen de una figura espiralada en forma de serpiente, repetida diagonalmente en módulos entrelazados.

#### **Textil emblemático (Pág. 18)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C.

Tapicería ranurada, terminaciones de extremos de urdimbre con trabajo de brocado, algodón y fibra de camélido. Largo, 410 mm; Ancho, 490 mm. (MChAP 0357).

Esta pieza acabada en sus cuatro bordes se puede entender como la imagen de un *unku*, tejida en fina tapicería de estilo costeño. La representación de las prendas o partes de ella pueden referir a su portador aún en su ausencia. La composición queda determinada por una superficie en “V” lisa, enmarcada por un listado, que define su lectura como unku. Se completa la superficie con una sucesión de diagonales escaleras de las que surgen cabezas de felinos estilizados, diferenciadas por cambios de matices que se repiten en secuencia.

### **Fragmento de camisa - *unku* (detalle) (Pág.19)**

Wari, costa centro o sur de Perú, 550 – 950 d.C.  
Tapicería enlazada, terminación de urdimbre entretejida, restos de ribete de costura en ocho, fibra de camélido (tramas), algodón (urdimbres). Largo, 540 mm; Ancho, 465 mm. (MChAP 3431, Colección Norbert Mayrock). En esta pieza se reconocen seis personajes antropomorfos alados y con características de felino, cuyos referentes son los representados en la arquitectura de la Puerta del Sol de Tiwanaku. Están de perfil, con una rodilla flectada y sosteniendo un báculo en la mano. Se organizan en dos filas horizontales, alternando sus colores y direcciones. Los tres de la fila superior están orientados hacia la izquierda en tanto que los de la fila inferior lo hacen hacia la derecha. La composición y sus rasgos técnicos indican que este fragmento corresponde a uno de los dos paños de una camisa - *unku*, de estilo y confección serrana.

## **CHAVÍN: PINTANDO A LOS DIOS**

### **Fragmento de textil pintado (Pág. 22)**

Chavín, sierra central de Perú, 900-700 a.C. Tejido plano, pintura, técnica de aguada, algodón. Largo, 620 mm; Ancho, 210 mm. (MChAP 0482). Probable origen, Carhua, en la costa sur de Perú.  
Este textil pintado hace casi tres mil años es probablemente una de las manifestaciones de pintura en tela más antiguas que se conocen en la actualidad. En él se representa a tres personajes hombres-jaguar de penetrante mirada, nariz achatada y grandes fauces con colmillos entrelazados. Portan en ambas manos, báculos con rasgos de serpiente. Esta imagen podría aludir a la creencia, que subsiste en algunos pueblos amazónicos, de que los chamanes al entrar en trance adquieren la forma y poderes del jaguar.

### **Textil mural (Pág. 23)**

Chavín, sierra central de Perú, 900-700 a.C. Tejido plano, orilla de urdimbre con cadeneta en torzal, tramas múltiples, técnica de pintura con pigmento denso, algodón. Largo, 1160 mm; Ancho, 700 mm. (MChAP 1718). Probable origen, Callango-Huyujalla, valle de Ica, costa sur de Perú.  
Textil pintado que representa una procesión de ocho personajes enmarcados entre dos superficies concéntricas. Los personajes combinan atributos de felino y de aves falcónidas, en garras, uñas y dientes, y portan dos báculos serpentiformes. Completan esta abigarrada composición, rostros de felinos, figuras de vencejos o colibríes, y elementos fitomorfos, entre ellos, algunos que semejan semillas y el cactus San Pedro. La organización circular y repetitiva de los elementos iconográficos de esta pieza ha sido vinculada con la de las estelas líticas descubiertas en el centro ceremonial de Chavín de Huántar, de función astronómica. La configuración visual del textil podría estar reflejando

una estructura calendárica, quizás asociada al ciclo de los astros que marcan las estaciones y sus correspondientes ritos agrícolas anuales.

### **Manto pintado (detalle) (Pág. 24)**

Chavín, sierra central de Perú, 900-700 a.C. Tejido plano, algodón. Largo, 1160 mm; Ancho, 700 mm. (MChAP 2492). Probable origen, Callango-Huyujalla, valle de Ica, costa sur de Perú.  
Este textil se ha pintado sobre dos grandes paños, previamente cosidos. Ambas orillas de urdimbre tienen flecos formados por gruesos hilados agregados por costura. Se representan figuras ornitomorfos, cabezas felínicas y “svásticas”.

### **Fragmento de textil pintado (Pág. 26)**

Chavín, sierra central de Perú, 900-700 a.C. Tejido plano, pintura, técnica de aguada, algodón. Largo, 500 mm; Ancho, 470 mm. (MChAP 0359). Probable origen, Carhua, costa sur de Perú.  
Este fragmento debió formar parte de un textil de mayores dimensiones. En él se representa un rostro de felino con las fauces abiertas y colmillos entrelazados. Figuras de serpientes coronan su tocado y enmarcan la composición.

## **PARAKAS: BORDANDO LOS COLORES DEL TIEMPO EN EL DESIERTO**

### **Banda (detalle) (Pág. 28)**

Parakas, costa sur de Perú, 700 – 300 a.C. Tejido plano doble tela y brocado, fibra de camélido. Largo, 1370 mm; Ancho, 145 mm. (MChAP 0529).  
Esta banda es un ejemplar representativo de los tejidos doble tela más tempranos de la costa sur de Perú. Se conjugan en esta pieza la representación de características de estilo Chavín de sus figuras, con el dominio adquirido en la tejeduría Parakas, para resolver intrincadas telas dobles. Para definir cada figura se han seleccionado los hilos necesarios de cada capa de urdimbre, de color ocre o azul oscuro. Los detalles de las figuras están hechos con brocado inserto en el tejido doble tela. La columna muestra seis felinos-búho con su rostro de frente y cuerpo de perfil. Las direcciones alternadas de las figuras hacia la izquierda o derecha y separadas por una horizontal, simulan la evolución de un tejido trenzado, estructura que en los tejidos pintados de Chavín se ha vinculado a la representación de serpientes.

### **Máscaras pintadas de fardos funerarios (Pág. 29)**

Parakas-Ocucaje, costa sur de Perú, 300 – 100 a.C. Tejido plano, faz de urdimbre en algodón, pintura sobre tela. Máscara con flecadura, Largo, 800 mm y Ancho, 300 mm (MChAP 0938); máscara en volumen, Largo, 172 mm y Ancho, 452 mm (MChAP 2572). Estas máscaras, planas o rellenas, se disponían sobre los abultados fardos funerarios Parakas, reemplazando

la cabeza del difunto. Una de ellas tiene sus urdimbres tejidas parcialmente, formando una flecadura que simula una larga cabellera. En ambas telas se representan figuras antropomorfas con cabezas felínicas y atributos serpentiformes de bordes aserrados. En estos personajes, identificados como el “Ser Ocular”, se reconocen algunos rasgos de estilo Chavín.

### **Máscaras funerarias bordadas (Págs. 30 y 31)**

Parakas, costa sur de Perú, 600 – 200 a.C. Tejido plano de algodón, bordado con fibra de camélido. Largo, 590 mm; Ancho, 260 mm. (MChAP 0517), Largo, 470 mm; Ancho, 275 mm. (MChAP 0514), Largo, 565 mm; Ancho, 245 mm (MChAP 0515), Largo, 465 mm; Ancho, 265 mm (MChAP 0516).  
Sobre estos tejidos planos de algodón se han bordado rostros humanos, cada uno con diferentes pinturas faciales que los distinguen entre sí. Los sectores superiores, sin tramar, representarían sus cabelleras. Estos textiles se disponían sobre el fardo que envolvía el difunto, a modo de máscaras funerarias que perpetuaban para la posteridad la semblanza del personaje fallecido.

### **Mural (detalle) (Pág. 32)**

Parakas, costa sur de Perú, 700 – 300 a.C. Tejido plano doble tela, algodón. Largo, 2070 mm; Ancho, 690 mm. (MChAP 0531).  
Representación de cinco “seres oculares” que se invierten alternadamente, enmarcados por serpientes de bordes aserrados. Portan tocados con cabezas cortadas y serpientes. Figuras cruciformes, felinos y aves complementan el tema.

### **Borde de manto (fragmento) (Pág. 33)**

Parakas, costa sur de Perú, 600 – 100 a.C. Tejido plano de algodón, bordado en fibra de camélido. Largo, 480 mm; Ancho, 140 mm. (MChAP 0196).  
Esta pieza es un fragmento del borde de un manto funerario en el que se representan dos personajes antropomorfos de pie en direcciones opuestas, de estilo “banda ancha”. La relación de las figuras bordadas y el fondo sugieren el tránsito de la luz a la oscuridad y viceversa.

### **Fragmento de manto funerario (Pág. 34)**

Parakas, costa sur de Perú, 600 – 100 a.C. Tejido plano, algodón, bordado con fibra de camélido, terminación de borde con aplicación de módulos libres bordados y flecadura, uniones con puntada anillada cruzada. Largo, 183 mm; Ancho, 167 mm. (MChAP 3446, Colección Norbert Mayrock).  
Fragmento de esquina de un manto de fardo funerario de estilo “bloque de color”. Se representa a un personaje en vuelo, posiblemente chamánico, con atributos de cabezas cortadas. En el borde hay aplicación de módulos con rostros de personajes con pintura facial y cabelleras como flecaduras agregadas. Terminación con puntada anillada cruzada.

**Manto funerario (detalle) (Pág. 35)**

Parakas, costa sur de Perú, 300 - 100 a.C. Tejido plano y bordado, fibra de camélido. Borde con flecadura y costura en anillado cruzado. Largo, 2230 mm; Ancho, 1120 mm (MChAP 0898).

Manto en el estilo “bloque de color”. En su campo central se han representado figuras antropomorfas investidas de orcas, que portan cetros y cabezas cortadas, alternando su dirección ascendente y descendente. Enmarcan el manto una banda íntegramente bordada en un fondo rojo con los mismos seres-orca comprimidos en sentido lateral.

**NASCA: FERTILIDAD Y EXUBERANCIA****Banda (detalle) (Pág.36)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 700 d.C. Tejido de tapicería ranurada, fibra de camélido. Largo, 2770 mm; Ancho, 152 mm. (MChAP 2855).

En esta larga banda se ha representado un ser mítico antropomorfo que se repite 12 veces. Las figuras se presentan extendidas, en una vista aérea. Se pueden identificar el rostro de frente, que porta una nariguera de color blanco y el tocado en color ocre dorado. La parte inferior del cuerpo y pies se representan hacia atrás de la cabeza. Todos los contornos rectos de las figuras están delineados en color negro contra el fondo rojo. De las figuras nacen abundantes apéndices terminando en rostros animados que rematan en volutas. Las características de este textil son propias del llamado estilo prolífero de Nasca.

**Manto funerario con aplicaciones en volumen (detalle) (Pág.37)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 300 d.C. Tejido plano, aplicaciones de miniaturas hechas con aguja en anillado cruzado, fibra de camélido. Largo, 2615 mm; Ancho, 420 mm. (MChAP 2727).

El manto comprende una gran tela de tejido plano de un color, en cuyas orillas largas se agregaron por costura dos guardas de miniaturas en volumen, correspondientes a representaciones de cabezas humanas -posiblemente cercenadas- que emergen de porotos pallares.

**Fragmento de tela bordada con flecos (Pág. 38)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 300 d.C. Tejido plano, algodón; bordado, fibra de camélido. Largo, 268 mm; Ancho, 190 mm. (MChAP 0889). Probable origen, centro ceremonial de Cahuachi, valle de Nasca. Representación de un ser mítico, posiblemente un mamífero acuático. La paleta de color empleada impresiona por la intensidad de sus matices, y las relaciones de contraste entre las superficies y la sensación ácida de su colorido.

**Borde de colibríes (detalle) (Pág. 39)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 300 d.C. Aplicación

en volumen hecha con aguja en anillado cruzado, fibra de camélido. Largo, 940 mm; Ancho, 30 mm. (MChAP 3513, Colección Francois Piraud).

Comprende una larga fila de 87 figurillas de colibríes. Estas piezas son sofisticadas terminaciones aplicadas a bordes de diversas prendas de vestir.

**Accesorio con cordones y borlas (Pág. 39)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 700 d.C. Tejido trenzado, algodón y fibra de camélido. Largo, 220 mm; Ancho, 150 mm. (MChAP PE-276).

Los cordones de trenzados más complejos pueden estar elaborados hasta con 60 hilados o elementos de urdimbres, creando bellos ejemplares empleados en el apero, el arreo y ornamentos para las fiestas. Algunas de estas piezas también se han aplicado como borlas en bolsas ceremoniales.

**Manto funerario (Pág. 40)**

Nasca, costa sur de Perú, 500 - 700 d.C. Tejido de urdimbres y tramas discontinuas, fibra de camélido. Largo, 1840 mm; Ancho, 1240 mm. (MChAP 2768). La reversibilidad de esta representación de “estilo geométrico” es lograda mediante esta técnica. Sorprende lo imponente de su imagen visual. Su composición y colorido comunican contrastes de luz y temperatura, rasgos que permanecen en los textiles de culturas posteriores en la región.

**Bolsa anillada (Pág. 40)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 300 d.C. Tejido enlazado, tejido faz de trama (asa), fibra de camélido. Largo, 860 mm; Ancho, 150 mm (MChAP 2764). La técnica de malla enlazada permite un tejido de cierta elasticidad y con imágenes similares en forma y color por ambas caras del textil, al igual que en la estructura de urdimbre y trama discontinua. El uso de patrones geométricos es habitual en este tipo de bolsas. En ésta en particular, la representación es espejada, un recurso frecuente en el estilo de “imagen destacada” de Nasca. Motivos y configuraciones geométricas parecidas se encuentran entre los gorros cilíndricos anillados del período Formativo del extremo norte chileno.

**Prenda de vestuario femenino (detalle) (Pág. 41)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 700 d.C. Tejido plano y tapicería, algodón y fibra de camélido. Largo, 1790 mm; Ancho, 1093 mm. (MChAP 2828).

En los Andes precolombinos, la indumentaria femenina se caracterizaba por la ausencia de cortes, mínimo uso de costuras y uso extensivo de dobleces y pliegues. Cada una de las partes de esta pieza fue tejida por separado. Las bandas café oscuro están tejidas con fibra de camélido y las de color café natural, en algodón. Sus orillas exhiben superficies rectangulares con figuras geométricas en técnicas de tapicería.

**Honda ceremonial (Pág. 41)**

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. - 700 d.C. Técnica

de tapicería (“cuna”), cordelería, embarrilado y bordado (cordones), fibra de camélido. Largo, 3120 mm; Ancho, 65 mm. (MChAP 2926).

La visualidad de esta honda o *waraka*, de cuidada resolución, sugiere la representación de serpientes. Muchas de estas hondas de sofisticada elaboración fueron de carácter ritual o ceremonial, y es común encontrarlas representadas en la cerámica nasca como accesorios de tocados de determinados personajes.

**Camisa - unku (Pág. 42)**

Nasca - Wari, costa sur de Perú, 500 - 700 d.C. Tejido plano, flecadura estructural tejida, teñido por reservas de amarras, fibra de camélido. Doble alto, 1600 mm; Ancho, 1010 mm. (MChAP 2972).

Esta camisa está hecha de dos paños unidos por costura. La representación de rombos se ha logrado mediante amarras que reservan zonas del color original en el primer baño de color amarillo y amarillo en el segundo baño de color rojo. Los motivos representados aluden a la piel moteada de jaguares y serpientes. Este tipo de diseño es un recurso profusamente empleado en el arte precolombino desde épocas tempranas.

**Cabeza de fardo funerario en arte plumario (Pág. 43.)**

Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500 - 700 d.C. Tejido balanceado de algodón y brocado en fibra de camélido (tela base), plumas aplicadas por costura. Alto, 280 mm; Ancho, 250 mm. (MChAP 0469).

Esta máscara, faz de una falsa cabeza, es relativamente plana destacándose en ella el relieve de la nariz. Su cabeza está cubierta por un manto de algodón brocado con fibras de camélido, fijada a ambos costados con dos espinas de cactus. Fue construida a partir de un cráneo protegido por una gruesa capa de motas de algodón envuelta en tela y dos capas sucesivas de relleno y tela sujetas con cordones; la forma se logra y asegura mediante costuras. La cara y el cintillo están confeccionados con técnicas de arte plumario. Las plumas están unidas en cuelgas y cosidas a la tela base, dispuestas en capas superpuestas, de abajo hacia arriba. Con sucesivos cambios de color se dibujan los rasgos del rostro y cintillo. Estas “falsas cabezas” coronaban los abultados fardos funerarios que caracterizaron la época de la expansión Wari en los territorios de la cultura Nasca.

**Camisa - unku de plumas (Pág. 43)**

Nasca, costa sur de Perú, 500 - 700 d.C. Tejido balanceado de algodón, aplicación de plumas fijadas por costura. Largo, 2120 mm; Ancho, 880 mm. (MChAP 2045).

En esta prenda, que aquí se muestra extendida, los hombros y la abertura del cuello se señalan con una línea de plumas azules.

luego continuar con el cuerpo. Las “puntas” se realizan en forma independiente como prolongaciones plásticas.

## LOS GORROS DE LOS ANDES

### Gorro de “cuatro puntas” policromo (Pág. 44)

Tiwanaku – Cabuza, valle de Azapa, norte de Chile, 800 – 1000 d.C. Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido. Alto, 150 mm. (MChAP 2575).

Este tipo de gorro con diseños figurativos y de colores rojo y azul se restringe principalmente a la región de Arica, a diferencia de los de iconografía geométrica que se distribuyen en toda el área de influencia de Tiwanaku. Esta distinción podría aludir a alguna clase de “identidad regional” entre las poblaciones de la región de Arica que durante esta época se vincularon al imperio.

### Gorro de “cuatro puntas” afelpado policromo (Pág. 44)

Wari, costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido anudado de doble enlace con afelpado, fibra de camélido. Alto, 112 mm. (MChAP 2947).

Cerámicas modeladas, que representan personajes usando gorros de cuatro puntas y ataviados con finas túnicas o *unkus*, indican que fueron usados por altos dignatarios de la sociedad Wari.

### Gorro anillado policromo (Pág. 45)

Período Formativo (Alto Ramírez ?), norte de Chile, 500 a.C. – 500 d.C. Tejido anillado simple, fibra de camélido. Alto, 195 mm; Ancho, 120 mm. (MChAP 2742).

Gorros de este tipo son comunes en Alto Ramírez, la fase final del período Formativo de Arica, aunque estos últimos suelen ser de forma levemente acampanada y con diseños en rojo, azul y ocre o crema, los colores característicos de la textilería de la época.

### Gorro con coleta (Pág.45)

Nasca, costa sur de Perú, 100 a.C. – 700 d.C.

Tejido entrelazado oblicuo – *sprang* (banda anular), terminaciones en bordado festón y cordones torcidos, fibra de camélido. Alto, 120 mm; Ancho, 220 mm (sin cordones). (MChAP 2974).

Gorros como este son muy populares en Nasca, lo que sugiere que podría ser un tipo de tocado corporativo, quizás asociado a una clase social, género o actividad económica particular.

### Gorro de “cuatro puntas” bicromo (Pág.45)

Cabuza, valle de Azapa, norte de Chile, 500 – 1200 d.C. Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido. Alto, 130 mm; Ancho, 100 mm. (PE-329, Colección Manuel Blanco Encalada).

El diseño en relieve de este gorro se logra combinando la faz derecha y revés del nudo. Al igual que en la variedad policroma, el gorro se inicia por el tope a partir de un anillo, avanzando en espiral con aumentos regulares en las diagonales hasta formar el cuadrado de la cubierta, para

### Casco (Pág. 45)

Wari, costa centro-sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido de cestería, entrelazado doble y embarrilado, madera, fibra vegetal y fibra de camélido. Alto, 233 mm; Ancho, 210 mm. (MChAP 2978).

El armazón del casco son sendas tablillas de madera, que hacen las veces de urdimbre. La estructura se completa con una trama rígida compuesta por un tallo de junco embarrilado con otra trama flexible de hilados de camélido, la que a la vez va enlazándose al armazón en espiral. A medida que se avanza, se agregan más tablillas para completar el armazón del casco.

### Banda cefálica tipo turbante (Pág. 46)

Wari, costa centro-sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido tubular con urdimbres complementarias, fibra de camélido. Alto, 120 mm; Ancho (banda), 30 mm. (MChAP 2538).

Este tocado es una larga banda dispuesta en espiral, fijada por costura, que replica la forma del otrora prestigioso turbante. Conserva algunas de las amarras originales de algodón y remanentes de flecos o borlas en el tope similares a los apéndices de algunos gorros de cuatro puntas de esta sociedad.

### Gorro discoidal (Pág. 46)

Complejo Pica-Tarapacá, región de Tarapacá, norte de Chile, 1000 – 1450 d.C. Tejido de cestería en espiral con puntada entrelazada, trenzado, fibra vegetal, algodón y plumas. Alto, 119 mm; Ancho, 270 mm. (MChAP 2781).

Consiste en un amplio disco vegetal coronado a veces por plumas o con un grueso manojito de trenzas del mismo material. Un anillo cosido al disco, permite encajar el gorro en la coronilla, sujetándose con un cordel bajo la barbilla. Este particular tocado, frecuente entre la población del desierto tarapaqueño, sería uno de los únicos en los Andes que con propiedad podría denominarse sombrero.

### Diadema de pescadores (Pág. 46)

Arica, costa norte de Chile, 1350 – 1450 d.C. Plumas de pelícano cosidas con algodón y recortadas. Largo, 210 mm; Ancho, 200 mm. (MChAP 0759).

Este tocado es un adorno frontal que se fijaba a la cabeza con cuerdas de algodón. Estudios recientes indican que estas diademas identificarían a la población que se dedicaba a la pesca o recolección de guano en la costa de Arica.

### Gorro hemisférico (Pág. 46)

Arica (Fase San Miguel Tardío), norte de Chile, 1100 – 1350 d.C. Tejido anillado simple, fibra de camélido y plumas. Alto, 130 mm; Ancho, 120 mm. (PE-139, Colección Manuel Blanco Encalada).

El gorro hemisférico anillado fue de uso común en la

población agricultora de los valles del extremo norte de Chile. Existen también variaciones más complejas del mismo, a los que se les agregaba penachos de plumas como ornamentos y flecadura de pelo humano o fibra de camélido a modo de cabellera o coletas, algunas de las cuales han sido entretejidas.

### Gorros troncocónicos policromos (Pág. 47)

Inka Altiplánico, costa y valles de Arica, norte de Chile, 1450 – 1536 d.C. Tejido en aduja en espiral, trama envolvente o anillado sobre fundamento, fibra de camélido, disco de cobre dorado. Alto, 120 mm; Diám. máx., 140 mm. (MChAP 2778); Alto, 80 mm, Diám. máx. 100 mm (MChAP 2780).

Coexisten en la región otros tocados similares a estos en forma y factura, aunque monocromos o con mínimos diseños. Investigaciones recientes en la región permiten establecer que las diferencias entre estas dos clases de gorros responde a la presencia de colonias altiplánicas de distinto origen étnico instalados por el Inka en Arica (Horta 2006 Ms.).

### Cintillo aterciopelado, *llautu* (Pág. 47)

Inka, norte de Chile, 1450 – 1536 d.C. Tejido anudado con afelpado, fibra de camélido y algodón. Alto, 28 mm; Ancho, 250 mm. (MChAP 2729).

Se conoce un tocado de este tipo que aún conserva flecos de hilados rojos cosidos en el punto de unión del cintillo. Sería la “maskaipacha” o borla real que describen los cronistas hispanos, que sólo el *llautu* del Inka podía llevar. La borla caía sobre la frente del gobernante, ocultándole su poderosa vista.

## MOCHE: CONSTRUYENDO LA IMAGEN DEL PODER

### Tela bordada con lagartijas (detalle) (Pág. 48)

Moche, costa norte de Perú, 1 – 700 d.C. Tejido plano 2/1 de algodón, bordado en anillado cruzado, fibra de camélido. Largo, 600 mm; Ancho, 80 mm. (MChAP 0535).

Esta extraordinaria pieza está compuesta de doce pequeñas lagartijas en volumen apoyadas sobre una tela de algodón. Estos reptiles que se alimentan de semillas de acacia de reconocidas cualidades medicinales y alucinógenas, son los mismos que actualmente consumen los habitantes de la región como parte de sus prácticas chamánicas. La frecuente representación de estos animalitos en el arte Moche, podría sugerir que tuvieron una importancia y función semejante.

### Banda de borde de camisa (detalle) (Pág. 49)

Moche-Wari, costa norte de Perú, 600 – 800 d.C. Faz de trama, técnica de tapicería ranurada, algodón y fibra de camélido. Largo, 1100 mm; Ancho, 125 mm. (MChAP 0936).

Esta banda pertenecería al borde inferior de una fina camisa hecha con tejido plano de algodón. Se representan

cuatro personajes que portan un tocado de largos apéndices y un cuchillo en forma de *tumi* en sus manos. Toda la secuencia se apoya sobre una greca de volutas que representarían las olas del mar.

#### **Fragmento de borde de camisa (Pág. 50)**

Moche-Wari, costa norte de Perú, 600 – 800 d.C. Faz de trama, técnica de tapicería ranurada, urdimbre de algodón y tramas de fibra de camélido. Largo, 240 mm; Ancho, 100 mm. (MChAP 0934). Este fragmento presenta restos de un tejido plano cosidos a uno de sus bordes, evidencia de que pudo ser parte del límite inferior de una camisa. En ella se representa alternadamente una figura zoomorfa con apariencia de simio y una zona cuadrangular con aberturas dejadas por la tapicería ranurada. Su configuración se relaciona con los cintos del mítico “ser de colmillos y cinturón de serpientes”.

#### **Fragmento de tapicería (Pág.50)**

Moche-Wari, costa norte de Perú, 600 – 800 d.C. Faz de trama, técnica de tapicería ranurada, urdimbre de algodón y tramas en fibra de camélido. Largo, 140 mm; Ancho, 85 mm. (MChAP 0944). Detallada representación de un guerrero y sus atuendos, que muestra un notable dominio de la tapicería para resolver con líneas de dibujo las manos del personaje. Para apreciar la figura, la urdimbre debe estar en sentido horizontal, de modo que se tejió lateralmente.

#### **Bolsa desplegada (Pág. 51)**

Moche-Recuay, sierra norte de Perú, 400 – 600 d.C. Faz de trama, técnica de tapicería enlazada, algodón y fibra de camélido. Largo, 445 mm; Ancho, 210 mm. (MChAP 0888). Este textil es una bolsa de forma levemente trapezoidal. En cada cara tiene escenas diferentes cerradas en los extremos con una greca de triángulos. Por una cara, se representa a un ser de dos cabezas y cuatro brazos que terminan en aves. Por la otra, a un personaje antropomorfo de pie, flanqueado por cuatro felinos. Composiciones como ésta se encuentran en los murales Moche. La técnica de esta bolsa y algunos rasgos de su iconografía, la vinculan con la tradición textil serrana y la cultura Recuay, respectivamente.

### **WARI Y TIWANAKU: LOS TEJIDOS IMPERIALES**

#### **Banda-faja con cabezas cortadas (detalle) (Pág. 52)**

Wari, costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido en faz de trama, tapicería enlazada, urdimbres pares, fibra de camélido. Largo, 1565 mm; Ancho, 41 mm. (MChAP 1011).

El diseño de esta pieza se compone de una secuencia de módulos con cabezas cortadas de perfil, alternadas con la representación de un tocado de banda con dos volutas cuadradas y un “pie cortado” al centro, como

apéndices. En general, los motivos tienen una estrecha relación con la iconografía de Tiwanaku, pero también ciertos detalles estilísticos y de configuración vinculan esta pieza con Pucara, la cultura altiplánica precedente. En Wari es común el uso de estas bandas enrolladas en la cabeza, a modo de turbante.

#### **Mural (Pág. 53)**

Wari, costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido faz de trama, tapicería enlazada, aplicaciones tejidas en tapicería, flecos por trama unidos por costura y rematados con cadeneta de eslabones, tramas y urdimbres en fibra de camélido. Largo, 950 mm; Ancho, 530 mm. (MChAP 0940).

En este textil se representa a dos grandes felinos alados enfrentados, acompañados de elementos serpentiniformes, peces y aves estilizadas junto a cabezas cortadas. Se observan influencias de Tiwanaku en el felino alado y en las cabezas de cóndores. Recortados sobre un fondo púrpura mediante delineado blanco, las representaciones definen amplios planos en matices claros que dominan y dan unidad a una composición compleja y abigarrada. Posiblemente este tapiz formaba parte de un conjunto mayor –un pequeño “altar” o monumento votivo.

#### **Camisa - unku (Pág. 54)**

Wari, costa central de Perú, 700 – 950 d.C. Tejido faz de trama, tapicería enlazada, terminaciones de orillas de urdimbres con encadenado y entretejido, respectivamente, bordado en puntada festón y en “8”, tramas y urdimbres en fibra de camélido. Largo, 1140 mm; Ancho, 1060 mm. (MChAP 0947). Este *unku* representa el sorprendente nivel de abstracción y síntesis alcanzado en el arte textil Wari. El tema de las franjas, compuesto de módulos cuyos colores cambian constantemente de distribución, es un rostro de perfil, probablemente de felino, con ojo bipartido lloroso junto a una espiral escalonada, que se repite en simetría opuesta. La rígida y compleja composición del diseño y los colores empleados en esta pieza lo relacionan con la “tapicería Lima”, nombre con que se identifica a los tardíos *unkus* Wari de la costa central andina.

#### **Estuche porta agujas (Pág. 55)**

Wari, costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido faz de trama en fibra de camélido sobre urdimbres rígidas de varillas de madera, costuras de algodón. Largo, 123 mm; Ancho, 26 mm. (MChAP 3449, Colección Norbert Mayrock).

Cajita tubular de caña con tapón discoidal de calabaza perforado al centro. En su interior conserva seis delgadas y oscuras espigas de cactus, algunas con leve curvatura. En esta exquisita obra se ha representado a un personaje antropomorfo con rasgos felínicos, arrodillado y de perfil, con tocado de tres apéndices y un báculo en sus manos. El diseño del estuche fue tejido como una pieza independiente y luego pegado al tubo de caña mediante un tipo de adhesivo. Aunque se desconoce su exacta función, es probable que esta cajita sea un implemento

del complejo de consumo de alucinógenos, una práctica ritual común en esta sociedad.

#### **Camisa - unku desplegada (Pág. 56)**

Wari, costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido faz de trama, tapicería enlazada y tramas excéntricas, fibra de camélido (tramas) y algodón (urdimbres). Largo, 1480 mm; Ancho, 1010 mm. (MChAP 0892).

La representación de este *unku* está organizada en cuatro esquinas escalonadas, con un centro romboidal y en los bordes, las características franjas modulares de los *unkus* Wari. Dentro de los módulos hay 32 personajes ornitomorfos (cóndores) y de perfil, con cabezas cortadas colgando de sus manos, garras. Esta pieza está emparentada con los textiles de estilo Atarco, el Wari costero en el valle de Nasca, que se vincula a Tiwanaku. Asimismo, el uso del color y la composición del espacio lo ligan a los *unkus* de la posterior tradición Inka.

#### **Banda con personajes alados (detalle) (Pág. 57)**

Wari, costa sur de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido tubular en triple tela, urdimbres complementarias, fibra de camélido y algodón. Largo, 430 mm; Ancho, 45 mm. (MChAP 3021).

Esta delgada banda consiste en una secuencia de ocho módulos rectangulares en alternancia de colores blanco (algodón) y rojo oscuro, cada uno con una figura antropomorfa alada con rasgos felínicos, en posición genuflexa y portando un báculo en las manos. El extremo terminal de la banda presenta las terminaciones de urdimbres recogidas y fijadas con embarrilado. De acuerdo a su forma y dimensiones, la pieza podría corresponder a una banda cefálica o cintillo. Esta imagen es semejante a los seres arrodillados que flanquean al Dios de los Báculos de la Puerta del Sol, en el centro cívico-ceremonial de Tiwanaku.

#### **Fragmento de manto (Pág. 58)**

Nasca - Wari, costa sur de Perú, 700 – 900 d.C. Tejido plano de módulos unidos por costura o, tejido de urdimbres y tramas discontinuas, teñido por reserva de amarras, fibra de camélido. Largo, 960 mm; Ancho, 585 mm. (MChAP 0524).

Esta pieza pudo haber sido confeccionada con módulos tejidos como unidades en sí mismas y luego de teñidas, cosidas entre sí, o mediante el sistema de urdimbres y tramas discontinuas con elementos guías para realizar montajes parciales, que se retiran una vez terminado el tejido. Para el teñido, los módulos se agrupan siguiendo la secuencia de éste, acorde a sus colores y figuras. Se procedió con un baño para los módulos blanco/rojo y blanco/celestes y con dos baños para los módulos amarillo/verde, amarillo/rojo y blanco/rojo/azul. Terminada la secuencia de teñido, los módulos se unen con costura. En este manto, el color logra un juego de alternancias y permutabilidades de gran armonía cromática por contraste de matices opuestos y complementarios. Textiles similares se han encontrado en la región de Arica, norte de Chile, en contextos de las

culturas Cabuza y Maytas, contemporáneas al período de influencia de Tiwanaku.

#### **Paño – *inkuña* o mantel-altar (Pág. 59)**

Wari-Nasca, costa sur de Perú, 700 – 900 d.C.

Tejido plano con tramas y urdimbres discontinuas, terminaciones de orilla de trama con puntada de anillado cruzado, flecadura de hilados torcidos, algodón y fibra de camélido. Largo, 630 mm; Ancho, 550 mm. (MChAP 0581).

Tela rectangular compuesta de cuatro cuadrantes lisos de colores blanco, rojo y verde azulado. Existen piezas similares a ésta que llevan en una, en dos o en sus cuatro esquinas representaciones geométricas realizadas con tramas suplementarias o brocado, de estilo Nasca. La mayoría de ellas provienen de Monte Grande, un cementerio ubicado en el valle del río Nazca, que registra *unkus* y cerámica Wari serranos junto a objetos de los momentos finales de la cultura Nasca.

#### **Gorro de cuatro puntas policromo (Pág. 60)**

Tiwanaku, valle de Azapa, norte de Chile, 800 – 1000 d.C. Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido. Alto, 140 mm. (MChAP 0180).

Este estilo de gorro de cuatro puntas es uno de los más clásicos de Tiwanaku y se le encuentra en casi toda el área de su influencia, sobre todo en la costa desértica del sur de Perú y los valles del extremo norte de Chile. Su iconografía, de base principalmente geométrica, evoca algunos temas del arte lítico monumental de Tiwanaku, como el zigzag de la franja inferior con motivos intercalados y las cabezas de aves rapaces formando diseños escalonados. Gorros como éste, junto a los finos *unkus* de tapicería, fueron parte del atuendo oficial de los miembros de la élite de Tiwanaku.

#### **Banda cefálica (Pág. 61)**

Tiwanaku – quebrada de Tarapacá, norte de Chile, 500 – 1000 d.C. Tejido anudado de doble enlace, cordones torcidos como asas de amarre, fibra de camélido. Largo, 502 mm; Ancho, 55 mm. (MChAP 2743).

Esta pieza está confeccionada con la técnica y el estilo de los clásicos “gorros de cuatro puntas” de Tiwanaku. Prendas como ésta pueden ser las representadas en el tercio superior de aquellos tocados. Particularmente notable es el parecido de esta banda con la iconografía que llevan algunos de los gorros de cuatro puntas afelpados de la cultura Wari.

#### **Paño – *inkuña* bordado (Pág. 62)**

Tiwanaku – Arica, valle de Lluta, norte de Chile, 800 – 1000 d.C. Tejido faz de urdimbre, bordado y terminaciones de orilla con puntada anillada cruzada, fibra de camélido (*vicuña*). Largo, 420 mm; Ancho, 525 mm. (PE-184, Colección Manuel Blanco Encalada). La iconografía de esta *inkuña* compuesta de cabezas antropomorfas yuxtapuestas formando diseños encadenados es propia de este imperio altiplánico, así

como la técnica de bordado utilizada en ella. Asimismo, la composición espacial del diseño recuerda a la que presentan ciertas piezas textiles cuadradas, atribuidas a su homólogo Wari. El tejido faz de urdimbre de la *inkuña* es característico de la tradición textil del extremo norte de Chile, lo que sugiere que su confección pudo haber sido local.

#### **Bolsa – *chuspa* bordada (Pág. 63)**

Tiwanaku – Arica, valle de Azapa, norte de Chile, 800 – 1000 d.C. Tejido faz de trama, tapicería enlazada, bordado en puntada anillada cruzada, fibra de camélido. Largo, 180 mm; Ancho, 225 mm. (PE-180, Colección Manuel Blanco Encalada).

Esta bolsa fue tejida con las urdimbres orientadas en sentido vertical. Para darle forma definitiva a la pieza, primero se la invierte, quedando las orillas de trama horizontales a la vista del usuario, y luego se une por costura una de las dos orillas para dar lugar a la base. En el tercio superior de la bolsa, se bordó sobre la estructura faz de trama la imagen del “Sacrificador”, tema frecuente en la iconografía Tiwanaku. Una bolsa similar a esta se registró en Niño Korin, un sitio funerario Tiwanaku del altiplano norte de Bolivia, formando parte de un conjunto de implementos del complejo inhalatorio de alucinógenos.

### **EL ESPLENDOR DE LAS PLUMAS**

#### **Tocado o pectoral (Pág. 64)**

Período Tardío (¿?) costa sur de Perú, 1400 – 1500 d.C. Fibra vegetal, algodón, fibra de camélido, plumas. Largo, 780 mm; Ancho, 210 mm. (MChAP 0897). En este ornamento cada pluma se fija a una cuerda torcida de fibra vegetal y se embarrila con hilado de camélido de color rojo, cubriendo todas las uniones e incorporando una segunda pluma pequeña de color blanco.

#### **Fragmento de camisa – *unku* (Pág. 65)**

Nasca-Wari, costa sur de Perú, 500 – 700 d.C. Tela base en tejido plano de algodón y plumas cosidas. Largo, 980 mm; Ancho, 595 mm. (MChAP 2863). Esta camisa con aplicación de plumas está compuesta por un soporte de dos paños tejidos en algodón. A su vez, éstos están cosidos al centro dejando una abertura en la parte superior. La figura central, al parecer un rostro, está formada por dos diagonales en cuyo cruce se define una dentadura.

#### **Abanico o accesorio de tocado (Pág. 66 )**

Ica, costa sur de Perú, 900 – 1470 d.C. Fibra vegetal, algodón, fibra de camélido y plumas. Largo, 240 mm; Ancho, 180 mm. (MChAP 1151). Objeto confeccionado con fibra vegetal en cuyos extremos se fijan plumas. Las trenzas de las que penden las plumas están cosidas formando seis capas. Su uso

fue extensivo en los Andes, como accesorio que corona tocados o abanico, de acuerdo a su representación en textiles Parakas y Nasca, donde personajes los portan en las manos o cubriendo sus rostros.

#### **Camisa – *unku* miniatura (Pág. 67)**

Chimú, costa norte de Perú, 1200 – 1470 d.C. Tejido plano 2/1, algodón, metal y plumas. Largo, 460 mm; Ancho, 401 mm. (MChAP 1141). Esta pequeña camisa tiene su apertura de cuello sellada con una costura. Presenta aplicaciones de placas de plata y plumas cosidas. Es una pieza excepcional que forma parte de una ofrenda funeraria compuesta de 17 miniaturas de este metal, en su mayoría instrumentos musicales y un tocado cilíndrico.

#### **Camisa – *unku* miniatura (Pág. 68)**

Período Tardío ¿?, costa sur de Perú, 1400 – 1500 d.C. Tela base en tejido plano 2/1, costura, hilados café y blanco de algodón, plumas. Largo, 280 mm; Ancho, 280 mm. (MChAP 3509, Colección Francois Piraud). La pieza es un paño rectangular doblado por la mitad y cosido en tres de sus bordes. Las urdimbres dispuestas en sentido vertical y la presencia de aberturas para los brazos en los lados y para el cuello en el centro del panel frontal, son atributos de las túnicas masculinas. Por la cara frontal, se representa un medio círculo, simulando un “pechera” y por la posterior, dos líneas paralelas.

#### **Vestido femenino miniatura (Pág. 68)**

Período Tardío ¿?, costa sur de Perú, 1400 – 1500 d.C. Tela base en tejido plano, costura, hilados café y blanco de algodón y plumas. Largo, 250 mm; Ancho, 280 mm. (MChAP 3508, Colección Francois Piraud). La pieza se compone de un paño rectangular, doblado por su mitad más corta y cosido en dos de sus bordes. Las urdimbres dispuestas en sentido horizontal, y la presencia de aberturas para los brazos y cuello sobre el borde superior, son atributos formales característicos de la vestimenta femenina de la costa andina. Estas miniaturas de vestimenta suelen encontrarse en gran número como ofrendas funerarias en contextos pre-inkas del sur andino.

#### **Banda con representación de plumas (Pág. 69)**

Chancay, costa central andina, 1000 – 1430 d.C. Tejido en tapicería, fibra de camélido. Largo, 420 mm; Ancho, 50 mm. (MChAP T-100, Colección Francois Piraud). En esta pequeña banda tejida sorprende la fidelidad con la que se han replicado las plumas, prolongando el tejido fuera de la tela para imitar los cálamos de ellas. Este tipo de pieza suele aplicarse en los bordes de textiles de mayores dimensiones.

#### **Diadema (Pág. 69)**

Arica – Inka, costa del norte de Chile, 1450 – 1536 d.C. Algodón, pelo humano y plumas de pelícano. Alto, 196 mm; Ancho, 280 mm. (MChAP 2724). Adorno cefálico de formato trapezoidal que identificaba

a los pueblos costeros de la región durante la época de dominio Inka. Está construido por la unión de 66 plumas, alineadas y cosidas por sus nervaduras con un hilado de pelo humano.

#### **Mural de plumas (Pág. 70)**

Wari, costa sur de Perú, 700 – 950 d.C. Tejido faz de urdimbre (tela base) en algodón, tejido faz de urdimbre 2/1 (huincha soporte) en fibra de camélido y plumas de papagayo cosidas en cuelgas. Alto, 620 mm; Ancho, 1850 mm. (MChAP 3529, Colección Francois Piraud). La tela base es una estructura densa tejida con hilados muy finos que le dan resistencia y rigidez a la pieza. Presenta una huincha de tela delgada cosida a uno de los bordes largos de la pieza, rematando en cada extremo con cordones gruesos torcidos, los que habrían servido para colgar el paño. Sobre este soporte se van cosiendo sucesivamente cuelgas de plumas previamente confeccionadas por capas, desde abajo hacia arriba, de manera que cada una va cubriendo la línea de fijación de la anterior.

#### **Tobillera (Pág. 71)**

Nasca, costa sur de Perú, 500 – 700 d.C. Técnicas de torsión, embarrilado y torzal, fibra vegetal y plumas. Largo, 120 mm; Ancho, 120 mm. (MChAP 3003A). Para confeccionar esta tobillera, cerca de 300 plumas fueron dobladas por su cañón y fijadas a un hilado de fibra vegetal. Luego, éstas fueron agrupadas en manojos de 8 a 9 unidades y embarriladas para formar 36 conjuntos que se unieron entre sí con técnicas de torzal y/o costura. En ambas orillas tiene inserto un cordón torcido hecho con la misma fibra vegetal que permite fijar la pieza al tobillo. Puesta la tobillera, adquiere volumen exponiendo las plumas y su variedad de matices.

### **CHIMÚ: SOFISTICADAS IMÁGENES DEL PODER**

#### **Banda con navegantes (detalle) (Pág. 72)**

Chimú, costa norte de Perú, 1200 – 1470 d.C. Técnicas de tapicería ranurada y aplicaciones en volumen, algodón y fibra de camélido. Largo, 760 mm; Ancho, 120 mm. (MChAP 3507, Colección Francois Piraud). Esta excepcional pieza debió ser parte de un textil de mayores dimensiones, posiblemente, de un traje ceremonial. Sobre un fondo rojo se han representado siete parejas de personajes que tripulan un “caballito de totora”, la embarcación característica de la región. Los conjuntos alternan su dirección, produciendo un efecto de gran movimiento. Todos los personajes llevan un tocado de pelícano con peces en el pico. De las 14 figuras que componen la banda, 11 llevan camisas cuidadosamente resueltas con tapicería en relieve, para lo cual se agregaron urdimbres parciales. Los brazos de los personajes fueron tejidos por separado, rellenos y cosidos posteriormente. Las manos, muy bien definidas,

están unidas y sostienen un artefacto oval. La escena representada en este textil podría relacionarse con el antiguo mito de origen Chimú recogido por los cronistas españoles, que narra el arribo de su héroe fundador, *Taycanamo*, a las costas del norte del Perú en una flotilla de balsas, acompañado de su numerosa corte.

#### **Textil mural (Pág. 73)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido faz de trama, técnica de tapicería ranurada, algodón y fibra de camélido. Largo, 1810 mm; Ancho, 1050 mm. (MChAP 0406).

La pieza corresponde a un fragmento de un tejido mayor realizado en tapicería ranurada. Debió ser instalado en una habitación cumpliendo, probablemente, la función de una celosía para ocultar al gobernante o autoridad, quien podía así observar y ser escuchado sin ser visto. La escena representada es un personaje pelícano, llevado en andas por otros pelícanos menores. De esta manera se expresaba visualmente la simbolización emblemática con que cada gobernante chimú comunicaba la identidad de su linaje. Imágenes como ésta se observan reiteradamente en la arquitectura de las ciudadelas que cada nuevo señor chimú mandaba a erigir. El “estilo pelícano” es uno de varios estilos que pueden ser observados en el desarrollo textil de esta cultura.

#### **Traje ceremonial (Pág. 74)**

Chimú, costa norte de Perú, 1300– 1470 d.C. Técnicas de tejido plano abierto, tejido reticular anudado, gasa vuelta, faz de trama y tapicería ranurada, aplicaciones en anillado, trenzado, embarrilado y puntada festón, algodón y fibra de camélido. Camisa: Largo, 470 mm; Ancho, 950 mm. Taparrabo: Largo, 3670 mm; Ancho, 1210 mm. Turbante: Largo, 5410 mm; Ancho, 160 mm. (MChAP 0960, 0961 y 0962).

Este traje es un magnífico exponente del virtuosismo alcanzado por los tejedores chimú. Las tres prendas del traje, una camisa, un taparrabo con faldellín y un turbante, están confeccionados con una variedad de técnicas que sorprenden. Tanto el taparrabo como el turbante están conformados por largos y livianos paños de tejido plano, al cual se han cosido las secciones con iconografía. Todas las prendas portan la misma iconografía sobre un soporte de tejido abierto, entre ellas, cruces escalonadas, personajes con cetros, dobles círculos y, notablemente, aplicaciones en volumen de diversas especies de plantas, como algodón, una clase de tubérculo y maíz, entre otras. La iconografía está dispuesta modularmente en las tres prendas, conforme a una retícula que evoca el planeamiento urbano ortogonal y los componentes arquitectónicos de la urbe de Chan Chan. Tras la iconografía del traje se vislumbra un discurso legitimatorio sobre el poder, que pareciera proclamar la identificación del orden natural de las plantas, de los ciclos de vida y del cosmos, con la rígida jerarquía de los gobernantes del antiguo Chimor.

#### **Iconografía del faldellín del taparrabo (detalle) (Pág. 75)**

Chimú, costa norte de Perú, 1300– 1470 d.C. Técnicas de tejido reticular anudado, faz de trama, aplicaciones en anillado, trenzado, embarrilado y puntada festón, algodón y fibra de camélido. Taparrabo: Largo, 3670 mm; Ancho, 1210 mm. (MChAP 0961).

Este detalle, que corresponde al módulo principal de la iconografía del traje, se encuentra en el centro del faldellín del taparrabo. Lo integran cuatro personajes de perfil que miran en direcciones opuestas, alrededor de una cruz escalerada con aplicaciones en cuyo centro tiene la representación en volumen de lo que parece ser una planta de algodón. Los personajes llevan un tocado posterior y portan báculos en sus manos.

#### **Camisa – unku (anverso y reverso) (Pág. 76)**

Lambayeque, costa norte de Perú, 750 – 1200 d.C. Tejido faz de trama, técnica de tapicería ranurada, algodón. Largo, 482 mm; Ancho, 575 mm. (MChAP 2578).

Esta prenda está confeccionada con dos largos paños rectangulares cosidos, dejando aberturas para la cabeza y brazos. Tiene una elaborada representación que exigió de la máxima destreza para resolver esta abigarrada composición. Un aspecto interesante de observar en esta prenda es la diferencia notable entre sus dos caras. En una de ellas, los personajes se presentan invertidos para el observador, no así para el usuario quien al vestir la camisa los ve de pie. La figura representada correspondería a *Ñaymlap*, el mítico fundador de la sociedad Lambayeque. Este personaje que adopta la forma de un hombre-pájaro, se caracteriza por el tratamiento rasgado de sus ojos, el tocado emplumado y su posición siempre frontal, portando báculos en ambas manos.

#### **Textil (Pág. 77)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1200 d.C. Técnicas de tapicería ranurada y excéntrica, algodón y fibra de camélido. Largo, 622 mm; Ancho, 308 mm. (MChAP 1561).

El paño que se va angostando hacia arriba, el final del tejido, junto a otras imperfecciones en la densa tapicería, sugieren que en la confección de esta tela participó un aprendiz. Esto se corrobora al observar las diferencias de tratamiento entre las figuras, presentándose la inferior con soluciones más controladas y cuidadas, posiblemente realizadas por el maestro. En el textil se representan dos figuras antropomorfas de frente, con tocados en forma de medialuna. La relación de colores, rojo sobre fondo blanco, es muy propia de esta cultura. Telas con estas características son comunes en la cultura Chimú, lo que ha llevado a pensar en la existencia de talleres especializados que confeccionarían partes de textiles en una suerte de cadena de producción masiva.

### **Borde de camisa (Pag. 77)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido plano en algodón, brocado en fibra de camélido. Largo, 520 mm; Ancho, 220 mm. (MChAP 0939).

Este fragmento textil es una excelente muestra del oficio de los tejedores chimú. La tela de soporte es un tejido plano bastante abierto con finos hilados de algodón en los que se han brocado las figuras con hilados de camélido. En el revés de la tela están las evidencias del proceso constructivo, que deja a la vista largos flotes de trama. La técnica de brocado en los marcos superior e inferior, se diferencia por el uso de una trama suplementaria continua. En este tejido se ha representado al mítico Animal de la Luna, característico de la iconografía Chimú y que puede verse también en los muros de la ciudad imperial de Chan Chan.

### **Mural (Pág. 78)**

Chimú, costa norte del Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido plano en algodón, brocado con tramas suplementarias en fibra de camélido. Largo, 1553 mm; Ancho, 1330 mm. (MChAP 0519).

Textil conformado por dos paños cosidos cuyo perfecto calce manifiesta su cuidadosa planificación. Se observan, sin embargo, diferencias de tratamiento que sugieren la intervención de distintos tejedores. Se representa a una divinidad o autoridad sobre una plataforma o “altar”, motivo frecuente en el arte andino. Su origen podría encontrarse en la creencia de que el movimiento de las deidades o los gobernantes que los representaban, podía alterar el equilibrio de la naturaleza o el orden político. Esta idea se expresa en la iconografía a través de personajes estáticos siempre sentados o llevados en andas, para evitar que sus pies toquen el suelo. Acompañan a la figura sendos pelícanos con peces y manta-rayas en el pico.

### **Camisa - unku brocada (Pág. 79)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido faz de urdimbre, brocado, algodón y fibra de camélido. Largo, 1280 mm; Ancho, 920 mm. (MChAP 1150). Esta prenda está confeccionada a partir de dos paños cosidos en la vertical y en los costados. Cada una de las partes comienza y termina con una ancha banda finamente brocada con hilados de camélido. La libertad con que se resuelven cada una de las zonas brocadas lleva a intuir la participación de tejedores o tejedoras diferentes. La parte superior está tejida en un ligamento plano con una urdimbre que alterna hilados de algodón en colores azul y café, determinando el listado de la parte superior. El bello color café es un matiz natural del algodón. Los chimú aprovecharon al máximo los variados colores naturales del algodón andino, el que registraba matices de blanco, café claro y oscuro, amarillo ocre y gris rosado.

### **Camisa - unku (Pág. 79)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido

plano, algodón. Alto, 372 mm; Ancho, 405 mm. (MChAP 2803).

Esta prenda está conformada a partir de una sola pieza de tejido doblada y cosida en los costados, dejando abertura para los brazos y una central para la cabeza. La camisa debió ser una prenda de uso cotidiano de un niño del pueblo. Estas prendas se diferencian del vestuario de élite por la sencillez de sus recursos. El diseño en damero se obtuvo estableciendo una secuencia regular de hilos de color claro y oscuro para la urdimbre, repitiendo luego la secuencia en las pasadas de trama. Esta representación se interrumpe a la altura de los hombros, en que se teje con un solo color de trama, generando el listado vertical.

### **Textil (detalle) (Pág. 80)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido plano, doble tela, algodón. Largo, 1140 mm; Ancho, 960 mm. (MChAP 2567).

Esta pieza actualmente conformada por dos paños, pudo tener mayores dimensiones y cumplir la función de manto o un mural. Es un tejido doble tela de muy buena factura, en el que se opone una figura en color blanco crudo contra el color oscuro del fondo. Sobre una configuración de retícula cuadrangular se representa a un personaje híbrido, con características de simio y del ser mítico “Animal de la Luna”. Este se presenta con su rostro de frente y su cuerpo de perfil y se encuentra flanqueado por un ave y dos felinos.

### **Textil mural o manto (Pág. 81)**

Chimú, costa norte de Perú, 900 – 1470 d.C. Tejido plano, flecadura por trama, en algodón, representación por estampado. Largo, 1320 mm; Ancho, 1050 mm. (MChAP 0735).

Este textil de grandes dimensiones está conformado por dos paños. Se determinó una retícula lograda por cambios de densidad en urdimbres y tramas, definiendo límites llenos para los cuadrantes interiores transparentes donde se estampó con un pigmento denso empleando como timbres, objetos de origen vegetal, como semillas, tallos, tubérculos, etc. En cada cuadro se distingue una figura central rodeada de pequeñas figuras, cuya orientación se alterna y gira, otorgando paradójicamente un gran dinamismo a esta composición ortogonal.

## **VOLÚMENES TEXTILES: RECREACION PARA EL RITUAL**

### **Llama (Pág. 82)**

Chanca y, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Estructura: volumen relleno de algodón, fibras vegetales y madera; cubierta: tela de tejido plano abierto, bordado, embarrilado y torcido, fibra de camélido. Largo, 280 mm; Ancho, 280 mm; Alto, 260 mm. (MChAP 3518, Colección Francois Piraud). En esta escena se representa a una llama (*Lama glama*) que parece alimentarse, con una soga al cuello trenzada, café y blanco. El cuerpo del animal está forrado con

una tela, cosida y luego rellena con algodón. Las cuatro patas son husos textiles embarrilados con fibra de camélido. Las manchas del cuerpo y los ojos están bordados. Del hocico bien formado con ambas mandíbulas definidas, penden hilados verde claro que simulan el pasto que come el animal. La llama lleva cosidas en sus orejas borlas de flecos rojos, a modo de flores, similares a las que suelen engalanar a los animales en las actuales fiestas ganaderas andinas. El soporte es un cojín cuadrado relleno, confeccionado con una tela plana de algodón y un tejido brocado con motivos escalerados diferentes. En las esquinas y en las partes medias de uno de sus lados opuestos, lleva borlas esféricas bordadas en puntada de tallo; los flecos son las extensiones de los hilados que forman el alma de la borla.

### **Figurilla femenina con ave (Pág. 83)**

Chanca y, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Estructura: fibra vegetal y madera; cubierta, técnicas de tejido plano, faz de urdimbre, teñido por reserva de amarras, embarrilado y bordado, algodón y fibra de camélido. Largo, 187 mm; Ancho, 79 mm. (MChAP 3088, Colección Francois Piraud). La estructura del cuerpo y cabeza es de fibra vegetal, y las extremidades superiores e inferiores con sus respectivos dedos, de maderos embarrilados con hilos rojos de fibra de camélido. La “muñeca” carga a un ave sobre su pecho, al mismo modo de un infante, sujeto con una manta femenina o *llidla*, de tejido plano de algodón, con representaciones de círculos por teñido de reserva con amarras. El ave está confeccionada también con maderos, rellena y embarrilada con hilados rojos. La figurilla viste un textil de algodón hasta los pies a modo de falda, realizado en faz de urdimbre, con cuatro delgadas franjas horizontales azules y blancas, agregadas por costura al ruedo de la falda. El rostro está embarrilado con hilados rojos, señalando con bordado los rasgos de ojos, nariz y boca. Presenta largo pelo de hilados de fibra de camélido café oscuro, cosidos a la cabeza. En la nuca, conserva una pequeña borla de hilados rojos.

### **Figurilla femenina (Pág. 84)**

Chanca y, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Estructura: fibra vegetal (totora) y madera; cubierta, técnicas de tapicería, urdimbres suplementarias, urdimbres complementarias, tejido reticular anudado, cordelería y embarrilado, algodón y fibra de camélido. Largo, 400 mm; Ancho, 95 mm. (MChAP 2328). Esta es una figura ricamente ataviada, que expone una gran variedad y calidad de registro técnico en su traje, testimoniando la jerarquía de su portadora y el modo de uso de las prendas. El cuerpo y extremidades superiores, fueron contruidos a partir de elementos vegetales embarrilados con hilados de camélido de color rojo. El rostro se define por técnicas de tapicería, en superficies rojas y ocre aludiendo a la frecuente pintura facial que se observa en las representaciones

femeninas. El torso está tejido con las mismas técnicas y colores. El tocado se compone de un paño tejido en urdimbres suplementarias, que cae hacia la espalda; a él se sobrepone un cintillo con flecadura hecha en faz de trama dispuesto en la frente y que se divide en dos bandas laterales fijas bajo el mentón. Complementan el atavío, un collar de cuentas de conchas y un tejido reticular anudado que hace las veces de manta, usado en otras figurillas como pañuelo sobre la cabeza. La parte inferior del cuerpo está envuelta en un tejido en urdimbres complementarias a modo de falda, quedando parcialmente cubierta por un faldellín de hilados rojos, fijados a la cintura, con extremos que rematan en plumas amarillas.

#### **Figurilla femenina (Pág. 85)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Estructura: fibra vegetal (totora) y madera; cubierta, técnicas de tapicería ranurada, faz de trama, tejido de sarga por trama, flecadura por trama, torcido y embarrilado, algodón y fibra de camélido. Largo, 280 mm; Ancho, 170 mm. (MChAP 3515, Colección Francois Piraud).

La estructura de la figura presenta, además de la fibra vegetal que la envuelve, dos maderos correspondientes a tramos o husos textiles muy pulidos – uno con diseños de franjas grabadas– dispuestos como ejes que sostienen la cabeza. No presenta extremidades inferiores definidas, sólo brazos que terminan en cinco dedos hechos de ramas embarriladas con hilado rojo. El rostro, ojos y boca están tejidos en tapicería ranurada, con representación de pintura facial alrededor de los ojos de triángulos escalerados, en rojo, verde claro y ocre. La cabeza está cubierta con pelo, representado por hilos de camélido café oscuro. En la nuca lleva un tocado compuesto de una angosta tela tejida en faz de trama, doblada a lo largo, con flecadura realizada por trama. El traje es un vestido femenino, realizado en sarga con las urdimbres horizontales y con representaciones de rombos concéntricos en azul y blanco. La pieza es un paño rectangular, doblado por su ancho menor y cosido en la vertical por el frente del vestido. Presenta aberturas para los brazos y cuello en la orilla superior. Como único adorno, presenta un collar de pequeñas borlas compuestas de hilados agrupados con embarrilado, dejando los extremos libres.

#### **Figurilla masculina (Pág. 85)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Estructura: relleno de algodón; cubierta, tejido anillado cruzado, fibra de camélido. Largo, 186 mm; Ancho, 78 mm. (MChAP TE-97, Colección Francois Piraud). Esta figura humana volumétrica, de cuerpo completo y sexo masculino explícito, está íntegramente confeccionada con tejido anillado cruzado y rellena con algodón. Los detalles del cuerpo están definidos por prolongaciones del tejido, como dedos de manos y pies, sexo y nariz o, mediante cambios de color en el tejido. De esta última manera se representan los ojos, boca y

pintura facial del rostro, el pelo que cae hasta la nuca y las manos y pies. La camisa se señala de esta misma forma, la que lleva listas horizontales en café oscuro y ocre sobre morado pálido.

### **TEJIDOS PRECOLOMBINOS EN EL NORTE DE CHILE**

#### **Faja trenzada (detalle) (Pág. 86)**

Arica (Fase San Miguel Tardío), valle de Azapa, norte de Chile, 1250 – 1350 d.C. Tejido trenzado plano en torzal oblicuo, trenzado plano de 4 cabos (flecadura), fibra de camélido. Largo, 640 mm; Ancho, 80 mm. (PE-335, Colección Manuel Blanco Encalada).

Esta pieza es la mitad de una larga faja trenzada con 160 hilados, confeccionada en dos partes iguales. Presenta un intrincado diseño de triángulos con ganchos en sucesión de doble zigzag, motivo característico de la textilería del período. Es uno de los ejemplares más complejos y tardíos de la larga tradición de fajas trenzadas en la región de Arica que se remonta a la cultura Cabuza.

#### **Bolsa – chuspa con borlas (Pág. 87)**

Arica (Fase Pocoma-Gentilar), norte de Chile, 1250 – 1450 d.C. Tejido de urdimbre complementaria, bordado en puntada de tallo sobre algodón y flecadura por torsión (borlas), fibra de camélido. Largo, 385 mm; Ancho, 220 mm. (MChAP 3023).

El motivo central de esta bolsa es un personaje antropomorfo bicéfalo con cabeza de serpiente. La forma trapezoidal en *chuspas* y camisas es común en este período en la región de Arica.

#### **Paño – inkuña (Pág. 88)**

Período Formativo, región Loa-Atacama, norte de Chile, 500 a.C. – 100 d.C. Tejido en tapicería enlazada, fibra vegetal (urdimbre), fibra de camélido (trama). Largo, 560 mm; Ancho, 530 mm. (MChAP 2961). Proveniencia, Topater-Calama, norte de Chile.

En este textil de cuatro orillas se representa un rostro felinizado con apéndices radiales escalerados, una imagen popular en la iconografía religiosa de las culturas contemporáneas del altiplano peruano-boliviano, como Pucara y Chiripa. Comparte con los tejidos tempranos andinos, el rasgo técnico de encadenar las orillas finales de urdimbres, a modo de terminación y los urdimbres pares. De acuerdo a sus características formales e iconográficas, este textil podría provenir de aquella región altiplánica, un bien importado que quizás cumplió en vida la función de paño ritual, de la misma forma que las actuales *inkuñas* ceremoniales de los pueblos aymaras.

#### **Faldellín de cordones (Pág. 89)**

Complejo Faldas del Morro, costa norte de Chile, 500 a.C. – 400 d.C. Cordelería, fibra de camélido natural y teñida con pigmento ocre. Largo, 297 mm; Ancho, 280 mm. (MChAP 2737).

Muchos de estos faldellines que no presentan huellas de uso parecen haber sido confeccionados especialmente para ser vestidos por los difuntos. La aplicación de ocre en diversas prendas y cuerpo fue una práctica mortuoria extendida durante esta antigua época.

#### **Bolsa-faja bordada (Pág. 90)**

Cabuza, influencia Tiwanaku, valle de Azapa, norte de Chile, 500 – 1200 d.C. Tejido en faz de urdimbre, bordado en puntada anillada cruzada, fibra de camélido. Largo, 655 mm; Ancho, 175 mm. (MChAP 2215).

La apertura de la bolsa está en el borde superior de la prenda. A menudo llevan unas cintas para amarrarse la bolsa a la cintura, realizadas con trenzado en torzal oblicuo, muy parecidas a las fajas de la época. Esta prenda de manufactura local combina la forma y el colorido Cabuza con terminaciones bordadas de estilo Tiwanaku.

#### **Paño – inkuña bordada (Pág. 90)**

Cabuza, influencia Tiwanaku, valle de Azapa, norte de Chile, 500 – 1200 d.C. Tejido listado en faz de urdimbre, bordado en puntada anillada cruzada, fibra de camélido. Largo, 190 mm; Ancho, 255 mm. (PE-111, Colección Manuel Blanco Encalada).

Esta pequeña pieza de fina factura podría corresponder a una *inkuña*, un paño de uso ceremonial que más tarde se hizo popular en la cultura Arica. Sin embargo, objetos similares han sido también descritos como deformadores para el cráneo.

#### **Gorro de cuatro puntas policromo (Pág. 91)**

Tiwanaku, norte de Chile, 800 – 1000 d.C. Tejido anudado de doble enlace, fibra de camélido. Alto, 140 mm. (MChAP 0179).

Este tipo de gorro de cuatro puntas es uno de los modelos que representa la iconografía más clásica de Tiwanaku. Se les encuentra mayormente en su área de influencia, en especial, en los valles transversales del sur de Perú y extremo norte de Chile. En ésta última región, suelen registrarse en contextos funerarios asociados a personajes de alto rango vinculados a este prestigioso imperio altiplánico.

#### **Deformador craneano (Pág. 91)**

Maytas, valle de Azapa, norte de Chile, 700 – 1200 d.C. Tejido faz de urdimbre, listado por urdimbre, terminación en festón, fibra de camélido. Largo, 297 mm; Ancho, 140 mm. (MChAP 2913). Piezas textiles como ésta fueron parte de un aparato con el que se deformaba el cráneo de los infantes, una práctica cultural comúnmente utilizada para señalar pertenencia social o étnica.

#### **Paño – inkuña (Pág. 92)**

Arica (Fase San Miguel-Pocoma), norte de Chile, 1250 – 1450 d.C. Tejido faz de urdimbre, urdimbres discontinuas, urdimbres complementarias, terminaciones

en torzal de tramas (asas), fibra de camélido. Largo, 438 mm; Ancho, 410 mm. (PE-185, Colección Manuel Blanco Encalada).

Estos paños son los antecedentes de las *inkuñas* que actualmente se usan en los rituales del mundo andino.

En las sepulturas acompañan a los muertos como ajuar funerario amarrados en sus esquinas guardando hojas de coca.

#### **Paño - inkuña listada (Pág. 92)**

Arica (Fase San Miguel-Pocoma), norte de Chile, 1250 – 1450 d.C. Tejido faz de urdimbre, urdimbres complementarias, terminaciones en torzal de tramas (asas), fibra de camélido. Largo, 420 mm; Ancho, 408 mm. (MChAP 0789).

Su composición simétrica de listados verticales determina claramente un campo central liso y dos laterales con diseños geométricos más complejos. Las diferencias estilísticas entre las *inkuñas* podrían indicar distinciones étnicas, temporales o posiblemente de función en el ritual.

#### **Taparrabo o porta bebé listado (Pág. 93)**

Arica (Fase Miguel), valle de Azapa, norte de Chile, 1100 – 1450 d.C. Tejido en faz de urdimbre, fibra de camélido. Largo, 700 mm; Ancho, 350 mm. (PE-69, Colección Manuel Blanco Encalada).

Los taparrabos de la época son rectangulares o levemente trapezoidales, confeccionado de una sola pieza o en dos paños como este caso. No suelen llevar diseños salvo por algunos listados simples y cambios de color. Es una prenda masculina, que se dispone entre las piernas sujeto a los costados con cordones. Sin embargo, tejedoras aymaras de la región han identificado esta pieza como un “portaguagua”, de acuerdo a sus semejanzas con las que actualmente se confeccionan para esta función.

#### **Bolsa - chuspa (Pág. 93)**

Arica (Fase San Miguel), valle de Azapa, norte de Chile, 900 – 1300 d.C. Tejido en faz de urdimbre y urdimbres complementarias, fibra de camélido. Largo, 195 mm; Ancho, 195 mm. (PE-72, Colección Manuel Blanco Encalada).

A diferencia de las posteriores *chuspas* inkas con correas tejidas en faz de trama, las de este período llevan un cordón torcido utilizado para cerrar su boca. Las representaciones en *chuspas* e *inkuñas* de la misma fase cultural son compartidas, así como su configuración de gran simetría. Ambas piezas habrían desempeñado una función ceremonial, puesto que, por lo general, se las encuentra en los ajuares funerarios guardando hojas de coca.

#### **Bolsa-faja (Pág. 94)**

Arica (Fase Pocoma-Gentilar), norte de Chile, 1250 – 1450 d.C. Tejido de urdimbre complementaria, fibra de camélido. Largo, 780 mm; Ancho, 210 mm. (MChAP 0736).

Por lo general, la cara interior de estas fajas, que va

pegada al cuerpo, sólo presenta listados. Hacia el final de la cultura Arica, las representaciones en bolsas-fajas y *chuspas* llegan a su máximo desarrollo ocupando casi toda la superficie del textil, demostrando asimismo la destreza técnica alcanzada en el manejo de las urdimbres complementarias.

#### **Instrumental textil (Pág. 94)**

Arica (Fase San Miguel-Pocoma), costa norte de Chile, 1250 – 1450 d.C. Telar de cintura: caña, urdimbres de fibra de camélido; porta-telar, fibra vegetal; huso con tortero, madera; palillo, cobre; *wichuña*, hueso de camélido; aguja, espina de cactus. Telar: Largo, 440 mm. (PE-199/1-4 y PE-198, Colección Manuel Blanco Encalada).

Este telar de cintura junto a los otros instrumentos textiles envueltos en una estera vegetal, formaba parte del ajuar funerario que acompañó a una mujer en un cementerio de la costa de Arica.

#### **Camisa - unku trapezoidal listada (Pág. 95)**

Arica (Fase San Miguel), valle de Azapa, norte de Chile, 1100 – 1350 d.C. Tejido faz de urdimbre, fibra de camélido. Alto, 800 mm; Ancho máx. 1530 mm; Ancho mín. 630 mm. (PE-104, Colección Manuel Blanco Encalada).

La camisa está confeccionada de un solo paño, doblado por su mitad. La forma trapezoidal se logra incorporando urdimbres en distintas etapas del tejido. Se ceñía a la cintura con una ancha faja trenzada.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ÍNDICE DESCRIPTIVO-TÉCNICO DE LÁMINAS**

#### **Mantel-altar (Página 98)**

Moche-Wari, costa centro-norte de Perú, 550 – 950 d.C. Tejido faz de urdimbre, urdimbres complementarias, doble tela, brocado, algodón y fibra de camélido. Largo, 870 mm; Ancho, 790 mm. (MChAP 0205).

La pieza está articulada en tres partes por una gruesa costura roja que une el centro con los lados. Esto parece simbolizar un tipo de vínculo entre el tejido doble tela de fondo rojo y las partes laterales, tejidas significativamente con dos estructuras textiles contradictorias, una en faz de urdimbre labrada y abierta con hilados de camélido de seis colores y otra en faz de urdimbre muy densa con algodón blanco. Las oposiciones que se observan en el tratamiento del color, textura y técnica, reflejan la maestría de el o los tejedor(es) y su habilidad para distinguir y jerarquizar mensajes. Su funcionalidad estética es definir elementos simbólicos y a la vez establecer zonas de diferentes lecturas, determinadas por su tratamiento estructural, materialidad y colorido, las que deben actuar en conjunto, dando cuenta de relaciones recíprocas. Este mantel-altar es testimonio del orden de una civilización basada en la capacidad de relacionar grupos humanos

diferentes, mediante prácticas rituales indispensables para su sostenimiento y reproducción.

#### **Telar con muestrario textil (Pág. 100)**

Chancay, costa central de Perú, 1000 – 1430 d.C. Tejido de tapicería ranurada, algodón, fibra de camélido. Largo, 410 mm; Ancho, 230 mm. (MChAP 0893).

La incorporación de lizos al telar, hacia 1400 a.C., aceleró el desarrollo del arte textil andino, diversificando el registro de estructuras. Este instrumento permite ordenar, fijar y tensar el sistema de hilos verticales (urdimbre) para entrelazarlo con los hilados de la trama. En este telar de la costa andina se ensayó un repertorio de figuras en técnicas de tapicería, estableciendo la contabilidad necesaria, en hilos y pasadas, para resolver cada una de ellas. Estas piezas son de hallazgo frecuente y ejemplifican la disciplina y programación de las tejedoras al proyectar su obra.

# Awakhuni\*

*Tejiendo la Historia Andina*

\* Voz Quechua: Tejer para sí, estarse tejiendo (González Holguín, 1952 [1608] )

## Publicación patrocinada por la Ley de Donaciones Culturales

Coordinación General  
**Gema Swinburn Puelma**

Edición  
**Carole Sinclair Aguirre**

Asistente de Edición  
**Carlos Aldunate del Solar**

Autoras  
**Soledad Hoces de la Guardia Chellew**  
**Paulina Brugnoli Bailoni**  
**Carole Sinclair Aguirre**

Fotografías  
**Fernando Maldonado Roi**

Dibujos  
**Angel Antonelli Gatica**

Dirección de Arte  
**Flor María Avilés Romero**

Arte, Diseño y Producción  
**Virtual Publicidad**

Impresión  
**Morgan Impresores**

Registro de Propiedad Intelectual: 158160  
I.S.B.N. 956 - 243 - 053 - 7

Santiago de Chile, Noviembre de 2006.