



Arte *y* saber
Textil
del







Arte y saber
del Textil

›BCP›

Acceda a la versión digital de *Arte y saber del Textil*, del Fondo Editorial del BCP,
a través del siguiente QR o de la web www.fondoeditorialBCP.com



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2024-12826

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

Tiraje: 4.600 libros
Páginas: 364
Impresor: Ausonia S.A.

ISBN: 978-9972-837-44-9



9 789972 837449




Arte *y* saber *del* Textil

Elena Phipps
Carmen Thays Delgado

Susana Abad Lévano
Rommel Ángeles Falcón
Delia Aponte Miranda
Nilda Callañaupa
María Elena del Solar D.
Sophie Desrosiers
Beatriz Devia Castillo
Penelope Dransart
Andrew James Hamilton

Ann Peters
Amy Oakland
Ann Pollard Rowe
Gabriel Prieto
Jeffrey C. Splitstoser

COLECCIÓN ARTE Y TESOROS DEL PERÚ









Manto blanco Paracas. Código 793 U; 2275;
3001-5757. Museo de Arqueología
y Antropología de la Universidad Nacional Mayor
de San Marcos.







Tocado Paracas (Manto de Gotemburgo).
Código RT-38072. Museo Nacional de
Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Índice

Presentación XIX
Agradecimientos XXV

1

Introducción: Materiales y Técnicas Textiles.

Elena Phipps y Carmen Thays Delgado XXX

Creación textil en los andes: el lenguaje de los hilos y su transmisión a través del tiempo • *Sophie Desrosiers* 1

El mundo de color en los textiles de los Andes • *Beatriz Devia Castillo* 28

Textiles extraordinarios • *Elena Phipps* 43

2

Introducción: Prendas e identidad. El ser y el vestir.

Elena Phipps y Carmen Thays Delgado 72

Formas de túnicas en la transición Paracas-Nasca • *Ann Peters* 75

Túnicas de tapiz Wari: Técnica, Contexto y Conexiones

• *Amy Oakland* 103

Vestidos para el sacrificio: Atuendos de entierros Chimú en Huanchaco

• *Ann Pollard Rowe y Gabriel Prieto* 125

La túnica real inca • *Andrew James Hamilton* 144

Textiles resplandecientes: Los mantos de las mujeres en la época colonial y sus antecedentes • *Elena Phipps* 159

La cushma. Entre listas y figuraciones en el largo tiempo

• *María Elena del Solar D.* 189

3

Introducción: Culturas y ceremonias: El textil en contextos rituales y ceremoniales. *Elena Phipps y Carmen Thays Delgado* 210

El mito detrás del ritual: fertilidad, muerte y regeneración en los textiles del fardo 38 de las necrópolis de Wari kayan

• *Carmen Thays Delgado y Delia Aponte Miranda* 213

El fardo de Cerrillos: una revaluación de un envoltorio enigmático

• *Jeffrey C. Splitstoser* 234

Las ofrendas de textiles Incas en Pachacamac

• *Susana Abad Lévano y Rommel Ángeles Falcón* 251

Los atuendos de las estatuillas incas: insignias y colores para los astros divinos • *Penelope Dransart* 269

Perspectiva de una tejedora: pasado, presente y futuro del textil surandino • *Nilda Callañaupa* 288

Notas 306

Bibliografía 314

Registro de Autores 325

Créditos 331





El arte textil es una de las manifestaciones culturales más antiguas del Perú. Su historia se remonta a miles de años atrás, como lo prueban tantos descubrimientos hechos en diversos lugares de nuestro territorio. Así, en el sitio de Huaca Prieta, que es parte del complejo arqueológico El Brujo, ubicado en la provincia de Ascope, en La Libertad, se hallaron tejidos de algodón cultivado –es decir, no silvestre– que están considerados como los más antiguos del mundo. Este sería el primer hito del desarrollo de una actividad que resultaría fundamental para el progreso de las sucesivas civilizaciones y cuyos logros no han dejado de sorprendernos.

El presente libro aspira a dar una visión de esta tradición milenaria, la misma que ha suscitado la atención de connotados historiadores, arqueólogos y antropólogos nacionales y extranjeros a lo largo del tiempo. Con ese fin, las coordinadoras científicas del volumen, Elena Phipps y Carmen Thays Delgado, han procurado la colaboración de un conjunto de especialistas que vienen estudiando en profundidad esta expresión de nuestro acervo cultural y cuyas investigaciones continúan ofreciéndonos nuevos aportes para su conocimiento. En esa perspectiva, debemos resaltar que la contribución de tan destacados autores permite que los lectores accedan a la información más autorizada y actualizada sobre el invaluable legado del arte textil peruano prehispánico y virreynal.

Ante todo, cabe preguntarnos en qué reside la importancia de los textiles. Como todos sabemos, el propósito esencial de la vestimenta es cubrir el cuerpo y protegerlo contra los rigores del clima y las peculiaridades físicas del ambiente natural. Sin embargo, también cumple otras funciones que no son menos significativas. Las prendas de vestir reflejan la identidad de la persona, su estatus social e, incluso, su pertenencia a un determinado grupo o comunidad. Y, por cierto, pueden transmitir un mensaje no verbal, como es el caso de los símbolos y conceptos implícitos en su diseño, elementos formales que caracterizan a una cultura en particular. En ese sentido, la creatividad y el dominio técnico de los artesanos textiles peruanos fueron claves, pues elaboraron diseños cada vez

más sofisticados, a través de los cuales consiguieron expresar la cosmovisión de sus culturas.

En el antiguo Perú, además de esas funciones, el arte textil ejerció un rol trascendental en lo que concierne a los valores religiosos y espirituales. No hay que olvidar que aquellas sociedades estaban regidas por un pensamiento mítico y que creían en espacios sagrados como los mares, los ríos y las montañas, a los que había que venerar. Además, asumían que la muerte implicaba el tránsito a otra dimensión existencial. De ahí que muchas piezas textiles de cualidades excepcionales se hayan encontrado en los fardos funerarios con los que se enterraban a los dignatarios o a los individuos cuyas vidas eran ofrendadas a los dioses.

Nuestro libro contempla las diversas fases del proceso textil desde que se descubrieron las fibras más aptas para la confección de vestimentas, como son las provenientes de plantas (algodón) y animales (llamas y alpacas). Acto seguido, se examinan los procedimientos del hilado, el invento de instrumentos para el tejido (como el telar), los métodos para su ejecución y los recursos para el teñido y la aplicación del color (como el uso de la cochinilla, insecto que proporciona un vivo tinte rojo).

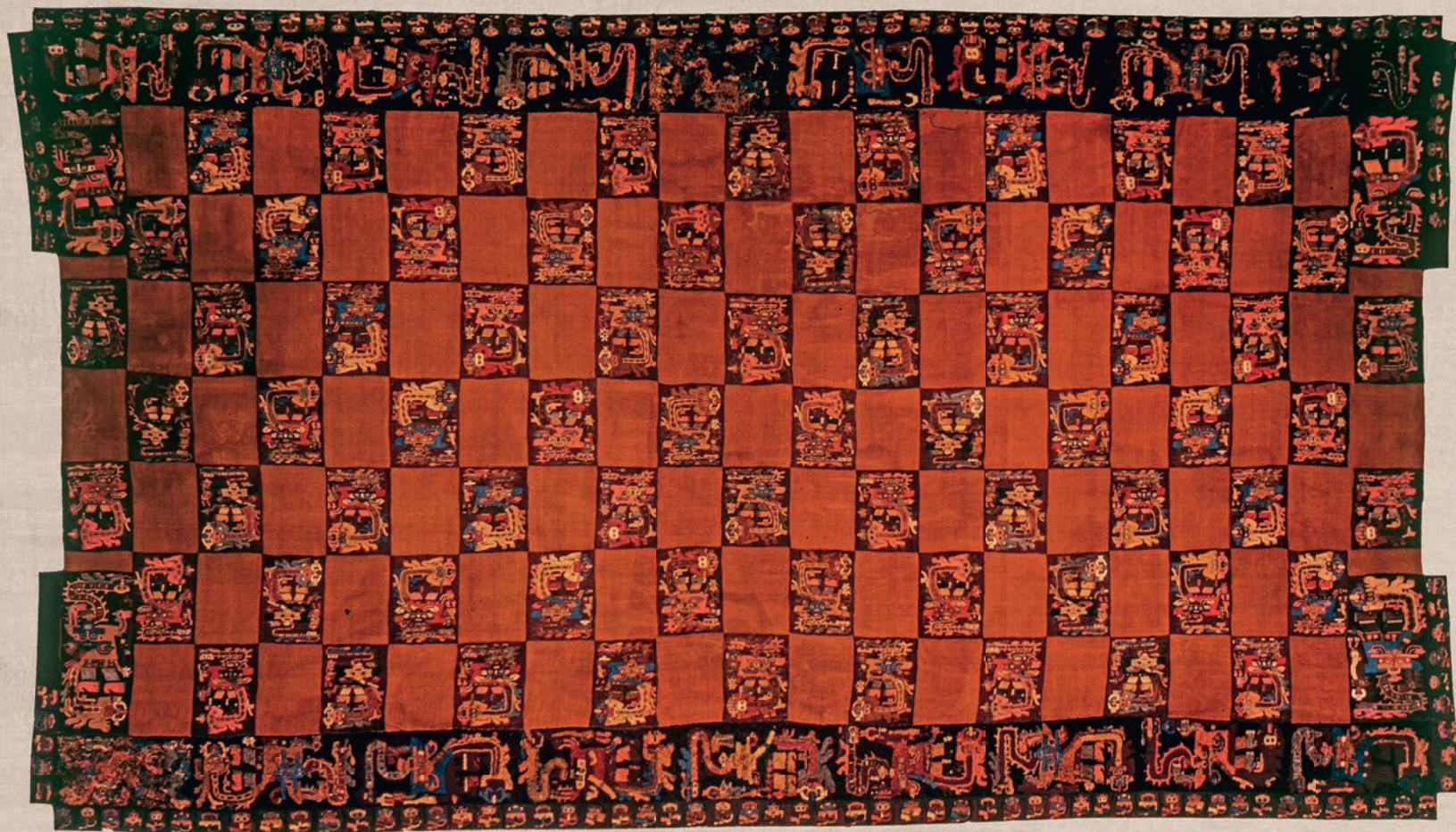
Igualmente, se abordan las características de las prendas y lo que significaban en cuanto a la identidad de quienes las llevaban, hombres o mujeres. Los especialistas indagan en la forma, el estilo y el color, así como en la calidad de las fibras y el grado de elaboración de los tejidos y diseños. Los atuendos más refinados correspondían a los miembros de la élite, aquellos que detentaban el poder y que ocupaban altos cargos en la administración. Las prendas también servían para recompensar los servicios de quienes mostraban su fidelidad a la clase dirigente.

En cuanto a la categoría ritual de los textiles, conviene recordar que los ceremoniales no desaparecieron con el fin del Imperio inca. Los homenajes a los antepasados y a las huacas persistieron a pesar de las campañas de extirpación de idolatrías emprendidas por los españoles y sus autoridades eclesiásticas. Aun hoy en día, en algunas comunidades de pastores, se siguen llevando a cabo ritos de propiciación del ganado en los que se utilizan pequeños tejidos.

Para quienes estamos acostumbrados a apreciar los resultados, pero no conocemos los detalles, esta obra nos brinda la oportunidad de ahondar en el universo textil prehispánico y vislumbrar cómo fue posible que, tantos siglos atrás, surgieran peruanos capaces de desafiar las limitaciones propias de su época para cultivar un arte exquisito y forjar una tradición milenaria que se mantiene vigente en los Andes hasta nuestros días.

Por último, señalaremos que la nutrida recopilación de ilustraciones con que cuenta esta publicación –que constituye el tomo 51° de la Colección Arte y Tesoros del Perú que edita nuestra institución– le otorga un singular valor documental que, esperamos, pueda ser aprovechado por los futuros estudiosos del notable legado precolombino.

Luis Romero Belismelis
Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú



- ◀ Página: I.
Detalle de personaje de manto Paracas.
Código RT-001269. Museo Nacional de
Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- ◀ Páginas: II-III.
Detalle de esclavina Paracas. Colección
Gotemburgo. Código RT-045760. Museo
Nacional de Arqueología, Antropología e
Historia del Perú.
- ◀ Páginas: IV-V.
Detalle de turbante Paracas.
Código 31.499. Fund, Museum of Fine Arts,
Boston.
- ◀ Páginas: VI-VII.
Detalle de manto Paracas. Colección
Gotemburgo. Código RT-043474. Museo
Nacional de Arqueología, Antropología e
Historia del Perú.
- ◀ Página: VIII.
Detalle de manto Paracas. Código RT-001661.
Museo Nacional de Arqueología, Antropología
e Historia del Perú.
- ◀ Páginas: X-XI.
Detalle de Lliclla.
Código 3029/1702 A 0001.
Museo Etnográfico y Folklore. Bolivia.
- ◀ Página: XII.
Detalle de Lliclla hilos de metal. Colección
Kusunoki. Código 2015.20.1. Museo de Arte
de Lima.
- ▲ Manto Paracas 253-5. (manto restaurado por
el BCP y robado del Museo Regional de Ica el
año 2004).







El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades civiles y religiosas, a las instituciones, así como a las numerosas personas vinculadas con los proyectos culturales por su generosa colaboración; algunas de ellas podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Colaboración institucional

En el Perú:

Ministerio de Cultura: Dr. Fabricio Valencia Gibaja, ministro; Dirección Nacional de Museos del Ministerio de Cultura: Margarita Ginocchio L., directora; Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Dr. Henry Tantaleán Y., director; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Dr. Rafael Varón Gabai, director, Lic. Luis Ángel López Flores, encargado de la Colección de Cerámica; Museo Nacional de la Cultura Peruana: Dra. Estela Miranda Castillo, directora; Museo de Sitio "Arturo Jiménez Borja" - Puruchuco: Lic. Clide Valladolid Huamán; Museo de Sitio Pachacamac: Dra. Denise Pozzi-Escot Buenaño, directora; Banco Central de Reserva del Perú: María del Pilar Riofrio, directora; Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga: Sr. Claudio Mendoza, jefe del museo; "Museo Regional de Ica "Adolfo Bermúdez Jenkins: Lic. Emma Susana Arce Torres, directora; Museo Inka UNSAAC (Cusco): Dr. Mohenir Zapata Rodríguez, director; Universidad Católica de Santa María de Arequipa: Dr. Manuel Alberto Briceño Ortega; Museo Arqueológico Antonini: Dr. Giuseppe Orefic, presidente y director, Rosario Muñoz, coordinadora; Museo de Arte de Lima – MALI: Sra. Sharon Lerner, directora, Sra. Rosalyn Chavarry Aramburú, coordinadora de la Biblioteca y Archivo; Museo Nacional de Antropología, Biodiversidad Agricultura y Alimentación (MUNABA): Mag. Julio Alfaro Moreno, director; Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister: Sr. Diego La Rosa Injoque, administrador general; Museo Larco: Sr. Andrés Álvarez Calderón, presidente, Sra. Ulla Holmquist, directora; Museo de Sitio Pucllana: Sra. Micaela Alvarez Calmet, directora; Museo Amano: Mika Amano, directora; Centro Cultural José Pío Aza: Fray Luis Enrique Ramírez Camacho, director; Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica: Mons. Miguel Ángel Cadenas, director; Museo de sitio Túcume: Bernarda Delgado, directora; Museo de Arqueología, Antropología, e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo: Enrique Vergara, director; Museo Cao: Augusto

Bazán Pérez, director; Huacas de Moche (Huaca de la Luna): Elena Vega Obeso, directora; Instituto Francés de Estudios Andinos: Irène Favier; Proyecto Arqueológico Cerrillos: Mercedes Delgado, co-directora; Proyecto Pampa de la Cruz; Asociación de Mujeres Artesanas Surphuy de Santo Tomas-Chumbivilcas; Museo de Leymebamba; Asociación de tejedoras de Away Riqcharicheq de Chinchero; Asociación de tejedores Inka Pallay de Chahuaytire; Asociación de Tejedores Munay Pallay Awaquna de Accha Alta – Calca; Asociación de Tejedoras de Virgen Inmaculada Concepción de Mahuaypampa-Maras; Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

En el extranjero:

Abegg Stiftung (Switzerland), American Museum of Natural History, Anthropology Collections The Field Museum, Balfour Library, British Museum, Brooklyn Museum, Circulo de Armas, Cleveland Museum of Art, Cooper Hewitt National Design Museum Smithsonian, Neusteter Textile Collection at the Denver Art Museum, Dallas Museum of Art, Denver Museum of Art, Det Kongelige Bibliotek (Copenhagen), Dumbarton Oaks Library and Collections (Harvard University), Ethnologisches Museum Berlin, Field Museum of Natural History, Filamba Argentina, Fine Arts Museum of San Francisco, Fowler Museum UCLA, Galvin, Dublin, J. Paul Getty Museum, Kunsthistorisches Museum (Vienna), LACMA, Leiden, Lilly Library (University of Indiana), Lily Library- Texas, Llullaico-Museo Montana, Los Angeles County Museum of Art, MAVCOR Centre for the Study of Material and Visual Cultures of Religion, Menil Foundation, Metropolitan Museum of Art, MFA Houston, Millwaukee Public Museum, Museo del Hombre de Fiambalá, Museo di Modena, Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Museo Historia Natural de Santiago, Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Museo Nacional de Colombia, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La Paz, Bolivia), Museo Pariti, Museo Regional de Atacama, Museo Regional Iquique – Chile, Museum für Fotografie, Librarian & Archives Officer, Museum Fünf Kontinente (Munich), Musée du quai Branly, Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo de América (Madrid), Museum of Fine Arts, Boston, Museum of Fine Arts of Houston, Museum of Fine Arts, Dallas, Nationaal Museum van Wereldculturen, National Museum of the American Indian (Washington, D.C.), Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University, Penn Museum (Philadelphia), Pitt Rivers Museum (England), Precolumbian Art Museum, Santiago, Chile, Wereld Museum Rotterdam, Royal Ontario Museum, Textile Museum (George Washington University), The Art Institute of Chicago, The Menil Collection, University of Oxford, Victoria & Albert Museum, Wereld Museum Leiden, World Cultures Museum, Yale University Art Gallery.

Iglesias, conventos y monasterios

Iglesia San Pedro de Lima, Museo Arzobispal del Cusco, Compañía de Jesús del Cusco, Convento de Copacabana, Convento de Ocopa (Concepción, Huancayo), Iglesia de San Cristobal de Cusco, Iglesia de Tiahuanaco, Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas: R.M. Elena de la Reina del Carmelo, C.D., priora; Museo del Señor de los Milagros: Liliana Canessa, directora, Monasterio Carmelitas Descalzas – San Jose: R.M. Liliana de la Eucaristía, priora.

Colaboración personal

Catherine Allen, Sergio Antonio Alvarez, Karthika Audinet, David G. Beresford-Jones, Christopher Calvert, Manuel Cornejo, Miguel Cornejo Guerrero, Tom Cummins, Georgia and Michael De Havenon, Ursula de Bary, Mercedes Delgado Agurto, Mark R.



Dickerson, Carlos del Aguila, Tom Dillehay, C. Donnan, Elvira Espejo, Manuela Fisher, Mary Frame, Maria Fusco, David Gavilán, Liseth Gavilán, Araceli Gerónimo Minchola, Christine Giuntini, Cynthia Gonzáles, Soledad Hoces, Nobuko Kajitani, Philip Karjeker, Antti Korpisaari, Anka Kraemer de Huerta, Marco Leona, Perry Lewis, Ronald y Maxine Linde, Cynthia Mackey, Maria Ysabel Medina C., Molly Megan, Heike Meier, Estella Mirandes, Juan Antonio Murro, Diane and Kent Newbury, Josefa Nolte, Cynthia Odell, Francesca Polo Dionicio, Heiko Prümers, Johan Reinhard, Claudia Rivera Casanovas, Martha Rojas, Nancy Rosoff, Núria Sala i Vila, Dawn Scher Thomae, Stephanie Schien, Regula Schorta, Nobuko Shibayama, Dick Smith, Emma Turner-Trujillo, Napoleón Valdez Ferrand, Medalith Vargas Sayritupac, Burkhard Von Rabenau, Dwight Wallace, Alexandra Yepez, Yutaka Yoshii , Martha Zolezzi.

◀ Páginas XVI-XVII.

Detalle de manto, Cahuachi. Cultura Nasca. Compuesto de coloridos diseños tridimensionales. 281 x 123 cm. Museo Didáctico Antonini, Nasca. Ministerio de Cultura del Perú. MRI-PN-MA-0374.

◀ Página: XVIII.

Detalle de túnica Paracas. Código RT-03152. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

▲ Detalle de manto Ocucaje, Gift of Rosetta and Louis Slavitz, 1986. Código 1986.488.1. Metropolitan Museum of Art.

Materiales *y* **Técnicas** **Textiles**







Materiales y técnicas

Los textiles son objetos físicos. Sus creadores recurrieron a diversos materiales provenientes de la naturaleza, gracias a su habilidad para aprovechar la riqueza de la flora y fauna andinas. Los primeros artesanos textiles utilizaron fibras vegetales rígidas o semirrígidas para elaborar una variedad de artefactos, mientras que las prendas propiamente dichas se ejecutaron con fibras mucho más procesadas de plantas y animales para la obtención de hilos, a los que otorgaron color valiéndose de algunos minerales, animales y plantas oriundos de determinados hábitats. Estos materiales conformaron la matriz de los ciclos de vida, tanto para la naturaleza como para los humanos. La interacción entre ambos a lo largo del tiempo fue dando origen a una de las industrias más importantes del pasado. Si bien ciertos aspectos son universales, otros proceden directamente de las particularidades del tiempo y el lugar.

Asimismo, los textiles son conceptuales y desempeñan una función sustancial en cuanto al significado y los procesos de pensamiento, a partir de su fabricación y uso cultural. Aunque hay mucho que aprender

sobre las tradiciones textiles de la región andina y mucho que enseñar de lo que ya se conoce, cada una de las secciones de este libro se propone ilustrar, mediante algunos ejemplos, los diferentes roles del quehacer textil en los Andes centrales. Para ello se han considerado tres ejes temáticos, con énfasis en los tejidos arqueológicos –combinando aspectos relacionados con su forma y simbología según los diferentes contextos donde fueron hallados–, y que también incluyen los tejidos coloniales y etnográficos, al igual que muestras actuales de la recuperación de la tradición textil andina.

Esta publicación se inicia con el análisis de los componentes principales de la fabricación de textiles en los Andes, desde las manifestaciones más antiguas de la creatividad e integración con la naturaleza hasta los materiales que se empleaban en su elaboración. También examinamos su propósito, ya sea como prendas esenciales para mantener la salud y la seguridad de las comunidades en los diversos entornos; como herramientas necesarias para la supervivencia, entre estas las cuerdas, redes y bolsas que servían a los individuos que se dedicaban a las labores de recolección, captura, pesca, caza, pastoreo y agricultura

ra; como recursos arquitectónicos para la edificación de hogares y recintos comunitarios; o como vehículos para la expresión del pensamiento y el compromiso social y religioso. En ese transcurso, cada etapa de la producción de textiles implicaba trabajo, inteligencia y creatividad.

El acopio de materiales y su procesamiento en una forma utilizable, el hilado, la organización de los hilos para tejer, la construcción de estructuras para el entrelazado el adecuar los hilos para una finalidad específica, según el tamaño y el tipo de textil requerido, el tacto, la resistencia y el diseño del tejido... todo ello era contemplado y conceptualizado en primer plano, para luego realizarlo de manera física.

Estos procesos comienzan a desarrollarse en algunas de las primeras fases de la tradición andina. En su ensayo, Sophie Desrosiers describe esa historia temprana que empieza alrededor del décimo milenio a. C., cuando la gente aprendió a usar fibras de la naturaleza torciendo elementos largos de las plantas. Estas fibras vegetales rígidas eventualmente dieron paso a fibras más suaves que demandaban un mayor cuidado para hilarlas juntas, conformando hilos que luego podían enredarse o entrelazarse para



producir textiles. Este antiguo procedimiento sumó creatividad y conocimiento, y el resultado fue un medio que se convertiría en una forma primaria de expresión en los Andes, muy valorado por las culturas de toda la región. El dominio que se alcanzó en la ejecución, junto con los descubrimientos técnicos, se debió a las manos del tejedor. De región en región, se implantaron metodologías y estilos propios de tejido, cuyas características se harían reconocibles y marcarían la identidad cultural.

La riqueza del mundo natural permitió a los artesanos incorporar el hermoso arco iris de colores a través de la experimentación y un conocimiento progresivo de las plantas y animales, los cuales se tornarían en fuentes primarias. En su estudio sobre los colores y tintes, Beatriz Devia Castillo destaca los tipos de minerales, plantas y animales que contribuyeron a ampliar la paleta cromática de los textiles andinos. Los ejemplos iniciales se remontan al uso de minerales de la tierra –los ocre y hematites, cinabrio y otros–, aplicados especialmente a los primeros textiles de algodón. Los tintes que provenían de plantas –las raíces, hojas, flores, semillas y cortezas– proporcionaron una enorme gama de colores potenciales, más

aún cuando se conocieron sus propiedades. El uso creciente de fibras animales, primordialmente de los camélidos (llamas, alpacas y vicuñas), también causó un impacto en las tradiciones textiles, ya que resultaba más fácil que absorbieran y se impregnaran los tintes que en el caso del algodón. Cada una de estas fibras (pelos de los camélidos, así como el fino y suave algodón pima de la costa) tenía sus propios colores naturales, los mismos que eran importantes para los tejedores andinos. No obstante, al advertir que los colores teñidos generaban una forma singular de creatividad, exploraron las posibilidades que les ofrecía el tintado y ampliaron su universo cromático.

La destreza para tejer y aplicar colores jugó un papel trascendental en todo el desarrollo de las tradiciones textiles andinas y alcanzó cotas sorprendentes. Elena Phipps presenta una selección de algunos de estos extraordinarios textiles, muchos de los cuales fueron confeccionados de una manera singular, como no lo ha hecho ninguna otra cultura en el mundo. Impresionantes por sus proezas técnicas, por su brillantez cromática e incluso por su simplicidad, estas prendas nos confirman que la maestría artística de los tejedores andinos es excepcional. A

partir de la sencilla tela blanca de cuatro orillos, los tejedores andinos elaboraban cada pieza con un propósito definido. Este concepto también se extendía a la tela quintuple más compleja, que incorporaba capas de elementos emparejados con los que se configuraban intrincados diseños en la propia estructura textil.

Este capítulo aborda los componentes de las tradiciones textiles: las fibras, los hilos, los procesos de tejido y los métodos que se refieren al uso del color y el teñido. Todos ellos se deben al pensamiento y la energía de sus artífices, quienes se empeñaron en crear tradiciones estéticas poderosas como expresiones de cultura e identidad.

◀ Páginas: XXII-XXIII.
Costurero y set de tejido. Makat Tampu valle del Rímac. Código RT-046278. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

▲ Costurero y set de tejido. Necrópolis de Ancón. Código RT-001390. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Creación textil en los andes: el lenguaje de los hilos y su transmisión a través del tiempo

Sophie **Desrosiers**

En la introducción del volumen *Arte precolombino. Arte textil y adornos*, publicado en 1977 como parte de la Colección Arte y Tesoros del Perú del Banco de Crédito del Perú, Luis G. Lumbreras destacó el rol de vanguardia de los textiles en las expresiones artísticas de las sociedades andinas. «Es posible sostener, sin ser exagerados, que el tejido fue en el área andina la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas», afirmó.¹

En consecuencia, este ensayo explorará aspectos fundamentales para entender cómo, en el extenso devenir de los Andes centrales, el trabajo con fibras textiles no solo permitió la adopción de una variedad de materiales, sino también el desarrollo de herramientas y saberes para convertir estos recursos en textiles. Además, se examinará cómo se generaron patrones que sirvieron de guía para los artistas de fibras y otros materiales. El lenguaje de los hilos se desarrolló progresivamente, expandiéndose en diversas direcciones e interconexiones. Dentro de esta complejidad, se identificarán algunos elementos significativos que marcaron su evolución, ayudando a definir su originalidad y coherencia. (Fig. 1)

Esta aproximación es factible gracias a los miles de textiles conservados del pasado. Entre sus hilos se encuentran preservadas las ideas de sus creadores, los resultados de sus experimentaciones, ya sean exitosas o no, las limitaciones a las que se enfrentaron y, finalmente, sus decisiones. En ausencia de documentos escritos, los instrumentos hallados en las tumbas y las escenas de actividades representadas en diversos soportes ofrecen valiosa información sobre los recursos materiales a su disposición. Estos pueden ser comparados con los detalles proporcionados por los documentos de la

◀ Fig. 1. Hilos de color combinados según ritmos, simetrías y sustituciones, como una canción o un poema. Detalle de un instrumento utilizado probablemente para programar los colores de los hilos de urdimbre. Ver (Fig. 43b).

▼ Figs. 2. Textiles en fibra vegetal de la cueva de Guitarrero (Callejón de Huaylas, dentro del Perú). Pleistoceno Tardío, 12.000-11.000 cal aP:

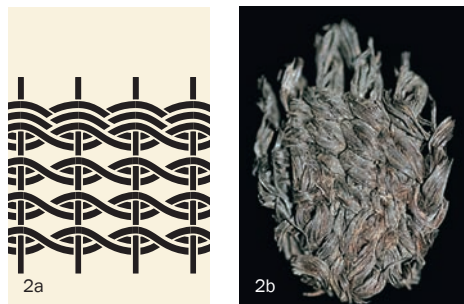
a) estructura de torzal; b) torzal cerrado, 1,3 x 0,9 cm; c) torzal abierto, 3,3 x 2,8 cm.
Fotos: E. A. Jolie.

▼ Fig. 3. *Furcraea* sp. cortada por la tejedora Elba Vilcayauri para la preparación de la fibra de casca usada para hacer bolsas (*shicras*). Tupicocha, Huarochirí, Lima, 2007.
Foto: M.E. del Solar.

► Figs. 4. Construcción de los hilos. a) hilos simple, torsión 's' o 'z'; b) hilos retorcidos S de 2 cabos 'z' (S2z) o Z de 2 cabos 's' (Z2s).

► Figs. 5a. Gorro en fibra vegetal, anillado simple con hilo Z2s, 12 x 20 cm. La Paloma, Loma de Chilca, Lima, Precerámico Temprano. MUNABA no 03.8662.
Foto: D. Giannoni; b) estructura.

► Fig. 6a. Detalle de una bolsa de carga en fibra vegetal, anudada. Cueva de Tres Ventanas, Huarochirí, puna de Chilca, Lima. Precerámico Temprano. MUNABA no 74. Foto: D. Giannoni; b) estructura.



época colonial y por la observación de las prácticas actuales de las tejedoras₂ que trabajan con herramientas y conocimientos transmitidos por generaciones anteriores.

Debido a un proceso acumulativo en el desarrollo de las técnicas textiles, hemos decidido adentrarnos en el mundo del textil andino empezando por los restos más antiguos de manipulación de fibras textiles encontrados en Perú, que datan del décimo milenio antes de nuestra era, mucho antes de la introducción del algodón y las fibras de camélido, y también antes de la invención del telar hacia el año 2000 previo a nuestra era. Posteriormente, analizaremos cómo este invento pudo satisfacer la demanda de eficiencia sin restringir la creatividad. Finalmente, después de un recorrido por el espacio textil, volveremos a sus protagonistas —las tejedoras mismas—, con medios y gestos que varían según la región, para examinar cómo el uso de patrones pudo fomentar la circulación de motivos dentro del ámbito textil y en otros medios de expresión artística.

Todo comenzó hace mucho tiempo con fibras disponibles en el entorno y transformadas con pocos instrumentos

Fibras difíciles de manejar

Los cazadores-recolectores emplearon fibras vegetales extraídas de hojas de suculentas y bromeliáceas, del líber de los árboles, de tallos de enredaderas trepadoras, gramíneas, y de cañas para fabricar artefactos que usaron tanto en su vida cotidiana como para sus difuntos, dejando así huellas evidentes de su capacidad de observación ecológica y de su destreza manual.

A 2580 metros sobre el nivel del mar, la Cueva de Guitarrero (Callejón de Huaylas, Áncash) ha revelado numerosos fragmentos textiles, algunos producidos localmente desde el duodécimo milenio antes del presente (Fig. 2).₃ En los sitios más recientes del Precerámico Temprano y Medio, a veces en las alturas pero más que todo en la costa, desde el sur de Lima hasta el norte de Chile, el clima muy árido ha permitido que se conserven numerosos artefactos de fibras vegetales: sogas y pitas, redes, bolsas, esteras, vestimentas (gorros, taparrabos, faldellines y cobertores púbcos, entre otros) (Figs. 5, 6).₄

Algunas fibras eran apenas suavizadas mientras que otras se extraían de las plantas mediante un proceso largo (Fig. 3), luego se torcían manualmente en dirección Z o S —según la orientación del segmento central de estas letras— para ser utilizadas de forma simple, o retorcidas cuando dos o más elementos estaban retorcidos juntos, generalmente en la torsión opuesta (Fig. 4). También se trenzaban o enrollaban las fibras.

Se privilegiaban tres tipos de construcciones. El anillado consistía en crear, con un solo elemento, hileras sucesivas de puntos, donde cada punto se enganchaba con uno de la hilera anterior (Fig. 5). Asimismo, en el anudado, cada punto se anudaba con uno de la hilera anterior (Fig. 6). La flexibilidad del hilo extraído de las hojas de suculentas como *Furcraea* sp., y la resistencia de las fibras de líber extraídas de los tallos de enredaderas trepadoras como *Asclepias* sp., eran ideales para fabricar sacos, sogas, redes de pesca o de transporte. El tercer tipo de estructura —el torzal (Fig. 2)— se construía con dos conjuntos de elementos perpendiculares: urdimbres

longitudinales, a menudo de cañas más o menos rígidas, mantenidas transversalmente por dos tramas más flexibles, de material suavizado, torcidas entre las urdimbres. Estas esteras envolvían los cuerpos de los difuntos, con las más flexibles en contacto directo como prendas de vestir. Las agujas de hueso, de madera, o hechas de espinas eran los únicos instrumentos disponibles. Con el tiempo, se observa una búsqueda de estructuras más complejas y de variados efectos decorativos.

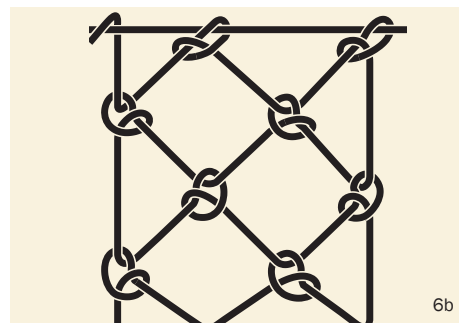
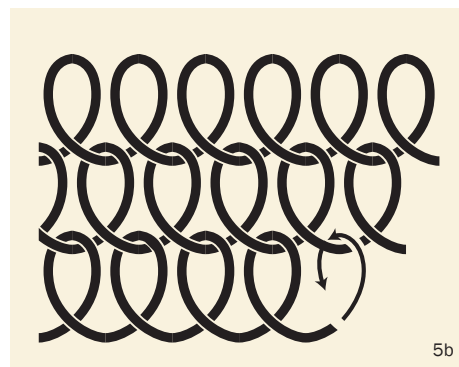
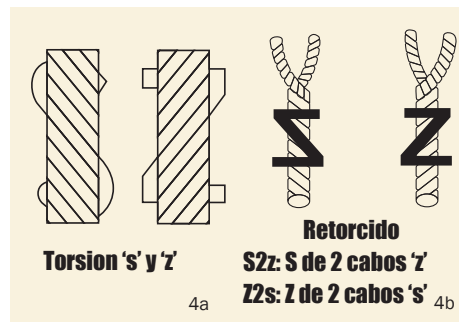
A la luz de los milenios que siguieron, estos primeros ensayos constituyen la base sobre la cual se desarrolló el arte textil andino. Las fibras y algunas de las construcciones experimentadas por los recolectores todavía se emplean hoy en día.⁵ Sin embargo, el conjunto ha sido profundamente transformado como resultado de la domesticación del algodón y de los camélidos que proporcionó abundancia de fibras.

Fibras en abundancia

Con sus fibras finas, suaves y en variedad de colores naturales, más aptas para la tinción, y en cantidad suficiente por el desarrollo de su cultivo, el algodón cambió la producción y el uso de los textiles en la costa. Por su resistencia y ciertos colores era muy adecuado para las redes de pesca. En paralelo, se empleó cada vez más para la confección de vestimentas y para crear decoraciones y nuevas estructuras. Sin embargo, este proceso fue lento. Aunque las primeras evidencias del cultivo de *Gossypium barbadense* L. datan del sexto milenio antes de nuestra era en la costa norte (Fig. 7),⁶ fue necesario un largo periodo de adaptación antes de que las torteras (utilizadas en las ruecas para hilar) se multiplicaran y evidenciaran así la producción de hilos y textiles en mayor escala.

La domesticación de los camélidos ocurrió más tarde. La alpaca (*Vicuña pacos*) fue domesticada a partir de la vicuña (*Vicuña vicugna*), que permaneció salvaje, desde el cuarto milenio a. C. en los alrededores de Telarmachay (sierra de Junín), y la llama (*Lama glama*), quizás dos milenios después, a partir del guanaco (*Lama guanicoe*), en varias regiones entre el Lago Titicaca y el norte de Chile.⁷ Debido a que las fibras orgánicas raramente se conservan en las tierras altas de clima húmedo, su uso textil es poco conocido. En el Precerámico Tardío, si bien se ve el uso regular de fibras de camélido en la costa norte de Chile, solo se encuentran algunas ocurrencias en la costa de Perú.⁸ Su uso no se generalizaría en la costa peruana hasta el final del Horizonte Antiguo.⁹

Mientras que la producción de textiles con fibras vegetales continuaba, incluyendo algunos refinamientos, al menos dos sitios del periodo Precerámico Tardío —Caral,





▲ Fig. 7. Algodón *Gossypium barbadense*.

► Fig. 8. Tela llana de algodón teñida en reserva y pintada con la imagen del Dios del Bastón decorado con hojas, brote y flores de algodón. Costa sur, Ica, Cultura Chavín, Horizonte Antiguo. Cleveland Museum of Art No 2017.56.

► Figs. 9a. Aves dobles con una pequeña serpiente en una bolsa anillada de algodón rojo y moreno, La Galgada, valle del río Tablachaca, Ancash. Precerámico Tardío. Foto: D. Giannoni; b) diseño (según Grieder et al. 1988, fig. 139).

► Figs. 10a. Dos figuras humanas obtenidas por el movimiento de los hilos de urdimbre entre las tramas en torzal. Algodón de dos colores. Huaca Prieta, valle de Chicama, Precerámico Tardío. American Museum of Natural History no 41.1/9613. Cortesía del departamento de Antropología; b) Dibujo.

► Figs. 11a. Tela llana en forma de rombos independientes relacionados por hilos de urdimbre flotante. Largo medio de los rombos 11 cm. El Paraíso, valle bajo de Chillón, Lima. Precerámico Tardío. MUNABA no 03.7923. Foto: D. Giannoni. b) Detalle.



en el valle de Supe (norte de Lima), y La Galgada, más al norte (valle de Tablachaca, Áncash) — evidencian, por la cantidad y dispersión de restos de algodón en diferentes etapas de transformación, que esta fibra tuvo un papel económico fundamental.¹⁰ En esos lugares, el algodón era transformado para el consumo local y, se supone, para el intercambio con poblaciones que no disponían de este recurso porque vivían en regiones con un clima inadecuado.¹¹

En estos dos sitios, así como en El Paraíso (valle de Chillón), se encontraron grandes tejidos de algodón elaborados en torzal, probablemente destinados a vestimentas, ya que eran más flexibles y cómodos que aquellos hechos de junco. El uso de esa fibra implicó una modificación radical en el proceso de fabricación con la creación de un tipo de marco que permitía tensar los nuevos hilos de urdimbre, que no tenían la rigidez del junco. También facilitó el desarrollo de técnicas de teñido más adecuadas para un material como el algodón, cuyos diversos colores naturales pudieron haber servido de inspiración. En Huaca Prieta, los tejidos en torzal presentan hilos de urdimbre de algodón teñidos de azul con una planta de índigo desde el año 4200 a. C., siendo esta la evidencia más antigua de este tipo de teñido en los Andes y posiblemente en el mundo.¹²

Pero el algodón no solo tuvo una importancia técnica, económica y estética; varios artefactos indican que también tuvo un estatus especial en el ámbito religioso. Los restos de textiles quemados en sacrificios y las cruces tejidas, comunes en otros sitios posteriores donde son conocidas como 'Ojos de Dios', sugieren esto en lo que respecta a Caral. Esta hipótesis resuena con representaciones mucho más tardías de divinidades de Chavín, frecuentemente asociadas con plantas de algodón en varias telas pintadas encontradas en la costa sur (Fig. 8).¹³ Finalmente, otra asociación aún más tardía del

algodón y/o el textil con un ritual es el 'gran tejido' de dimensiones excepcionales enterrado perfectamente doblado al pie del principal montículo ceremonial de Cahuachi (valle de Nasca), en los inicios del Intermedio Temprano.¹⁴

Al final del Precerámico, los tejidos de algodón se adornaban con decoraciones cada vez más elaboradas y surge un nuevo tipo de estructura.

Variedad de decoraciones estructurales y los inicios del tejido

En La Galgada aparecen decoraciones de aves, serpientes y figuras humanas en bolsas anilladas, gracias al uso de dos hilos teñidos en colores contrastantes (Fig. 9),¹⁵ mientras que en Huaca Prieta, las mismas categorías de motivos se realizan en torzal mediante desplazamientos de los hilos de urdimbre entre las filas de tramas (Fig. 10). También se logran relieves y colores mediante la inclusión de conchas, plumas y cabellos. Los motivos geométricos más simples forman parte del repertorio, algunos producidos con el enlazado, una nueva estructura hecha a partir de un hilo que se entrelaza consigo mismo, cuya aparición probablemente fue generada por el cuadro creado para tensar los hilos de urdimbre de los tejidos en torzal.

Grieder sugiere que este dispositivo llevó a la creación de la tela llana y otras estructuras 'rectas' tejidas con dos conjuntos de hilos que se cruzan perpendicularmente sin que las tramas estén torcidas. La tela llana se obtiene cruzando los hilos con un hilo arriba y otro abajo. Este trabajo se realizaba entonces a mano, pero anuncia la próxima adopción del telar, caracterizado por un sistema mecánico de separación de los hilos de urdimbre pares e impares. Varios ejemplos tejidos manualmente en tela llana muestran la importancia de estos primeros intentos (Fig. 11), incluyendo otras estructuras rectas más complejas derivadas de ella que permiten obtener los mismos tipos de motivos que con el anillado y el torzal.¹⁶

Después de este largo periodo de maduración, es alrededor del año 2000 antes de nuestra era cuando el telar comenzó a funcionar en los Andes. Esta innovación permitía ahorrar tiempo y tejer con mayor regularidad. Sin embargo, introducía una estandarización que, tras el estudio de los textiles de La Galgada, llevó a Terence Grieder a decir: «En la interacción perpetua entre la productividad industrial y la



▼ Fig. 12. Telar andino para tejer tejidos con cuatro orillas (según Raoul d'Harcourt 2008, fig. 3).

► Fig. 13. Telar con hilos de urdimbre fijados o sujetos a los palos. Tela llana faz de urdimbre iniciada en las dos orillas transversales. El palito de los lizos de algodón marrón y el palo de separación de las urdimbres han salido. La lanzadera con hilo de algodón del mismo color crema que la urdimbre esta puesta encima. 27 x 14 cm. Fowler Museum, UCLA, no X65.14334A.

► Fig. 14. Tejido con cuatro orillos. Tela llana a cuadros en algodón de color crema y marrón. La zona de terminación, irregular, se ve en el centro; 35 x 32-38 cm. Colección privada. Foto: S. Desrosiers.

► Fig. 15. Taparrabo con cordones para ceñir la cintura en tela llana de algodón color crema, tejido con cuatro orillos en forma trapezoidal, 39,6 x 20,4 cm. Cabezas Largas, Bahía de Paracas, Ica, Intermedio Tardío. MUNABA no 03.7514. Foto: D. Giannoni.

► Fig. 16. Los tres tipos de tela llana. De izquierda a derecha: balanceada, faz de urdimbre, faz de trama. Foto: S. Desrosiers.

expresión individual, estos cambios representaron una victoria para la productividad industrial».¹⁷

Telar y tejido: una mecanización muy eficaz

Al presentar la productividad industrial y la expresión individual como objetivos opuestos, la frase de Grieder sugiere que la adopción del telar pudo haber hecho perder a los especialistas en textiles al menos una parte de su creatividad. Sin embargo, los numerosos logros del arte textil en los periodos subsiguientes contradicen esta perspectiva. ¿Habría permitido el telar andino conciliar estos dos objetivos: una producción industrial eficaz y un apoyo a la creación artística?

Dada la importancia del algodón como un recurso económico mayor en sociedades como Caral, La Galgada y Huaca Prieta en el tercer milenio a. C., si el telar mejoró la productividad en la fabricación de tejidos, fue seguramente para aquellos de uso diario en el núcleo de sus actividades y destinados, al menos en parte, a la confección de vestimentas. ¿Restringió por ello la expresión individual? Examinemos entonces este instrumento de cerca para entender cómo pudo haber servido para los intereses de unos y otros.

En el corazón del telar, los tejidos con cuatro orillos

El tipo de telar más común encontrado en las sepulturas de la costa peruana consiste en dos palos a los cuales están sujetos unos cordones que mantienen los hilos de



urdimbre urdidos de manera continua en figura de 8 (Fig. 12). Los mecanismos de control para estos hilos —una hilera de lizos y un separador— se colocan posteriormente, uno para levantar los hilos pares y el otro para los impares, facilitando así el tejido de tela llana (Fig. 13). El proceso de tejido se inicia en un cordón y se extiende hasta el otro, con los hilos de urdimbre que cruzan las tramas de abajo hacia arriba. El telar puede girarse fácilmente 180 grados para comenzar o terminar el tejido desde el otro cordón. Una espada de tejido ayuda a abrir el paso y a compactar las tramas introducidas mediante una lanzadera fina. Cuando casi no queda espacio para abrir el paso, se retiran la hilera de lizos y el separador para introducir las últimas tramas con una aguja, produciendo así una 'zona de terminación' que a menudo se puede identificar por su tejido menos regular. La tela se libera del telar cortando las ataduras de los dos cordones. Esta posee cuatro orillos, dos longitudinales y dos transversales, ubicados al inicio y al final de la pieza (Fig. 14).

Estos cuatro orillos son importantes. Normalmente no se cortan y el tejido se usa tal como sale del telar.¹⁸ Está listo para utilizarse a menos que sus dimensiones requieran coserlo con otros tejidos para aumentar su superficie, o doblarlo antes de coser para crear piezas tridimensionales como túnicas o bolsas. Esta limitación ayuda a entender por qué las formas de las prendas producidas en los Andes generalmente se ajustan a cuadrados y rectángulos, independientemente de su calidad. Es importante destacar que las tejedoras han encontrado maneras de lograr formas menos rectilíneas, por ejemplo, modificando la densidad de los hilos de urdimbre durante el tejido (Fig. 15).¹⁹

En resumen, todo debe planificarse desde el urdido para que el tejido tenga las dimensiones necesarias para el uso previsto. En cuanto a los tejidos de uso diario, la producción de telas llanas con cuatro orillos sólidos, que solo necesitan plegado y costura eventual, representaba una ventaja económica considerable, especialmente porque permitía variaciones de calidad para satisfacer diversas necesidades. Cobo reportó dos términos quechuas usados por los incas para designarlas: *awasqa* y *chusi*, siendo la segunda más gruesa, pues se destinaba a servir como frazada o alfombra, entre otros usos.²⁰ Para los tejidos que respondían a pedidos especiales de carácter festivo, religioso, social o político, especialmente los famosos tejidos preciosos, o *cumbi* de los incas, el tiempo de ejecución y por lo tanto las prestaciones del telar contaban menos. Pero, ¿presentaba el telar otros beneficios para los creadores?

Telas para tejidos de uso diario

La tela llana, en primer lugar, es una rejilla equilibrada con cruces en cada intersección (Fig. 16a). Su textura es regular e idéntica en ambas caras, aunque los hilos estén contruidos de manera diferente. Además, el grosor y la densidad de los hilos pueden



15



16

favorecer ya sea la urdimbre o la trama. Con la tela de faz de urdimbre, los hilos de urdimbre ocultan a los de trama (Fig. 16b). Con la tela de faz de trama ocurre lo inverso (Fig. 16c). Una tejedora experimentada sabe que siempre lleva más tiempo tejer separando los hilos de urdimbre en dos capas para introducir la trama, que montar los hilos de urdimbre en un telar; si, por ejemplo, el montaje del telar toma algunas horas, el tejido puede llevar mucho más, incluso varios días dependiendo de la longitud de la urdimbre. Por ello, salvo que se imponga la necesidad de alcanzar un objetivo específico, las telas comunes suelen ser equilibradas o de faz de urdimbre, como lo muestran los numerosos ejemplos en algodón o en fibras de camélido encontrados en sitios arqueológicos de la costa o tejidos hoy en día en las tierras altas (Figs. 13, 15, 48).

Aunque son de uso diario, estos tejidos a menudo presentan diseños de rayas, barras o cuadros debido al uso de hilos de colores diferentes, una tendencia favorecida por la existencia de varios colores naturales tanto en el algodón como en las fibras de camélido, y la siempre posible adición de hilos teñidos (Figs. 14, 16bc, 47a-49).

¿Cómo un telar de este tipo ha podido fomentar las experimentaciones y permitir superar los límites habituales del tejido?

Experimentaciones a partir de la tela: tapiz, urdimbres y tramas discontinuas. Un viaje en el espacio tejido

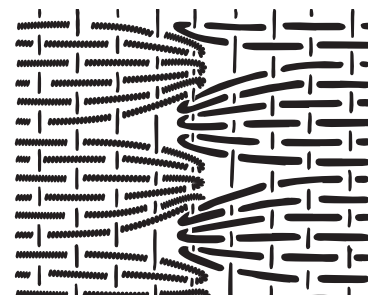
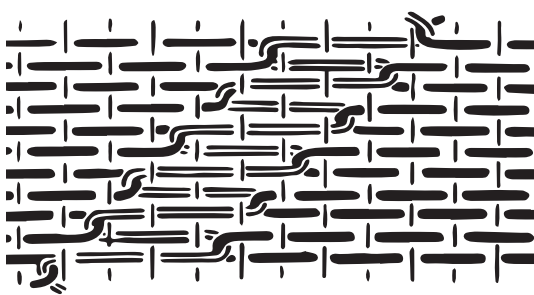
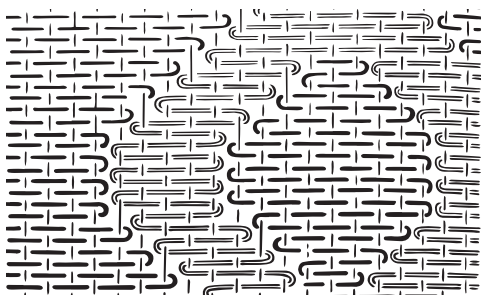
El tapiz es la técnica ideal para tejer decoraciones en una tela llana de faz de trama, utilizando hilos de trama de diferentes colores que solo cubren los hilos de urdimbre en los puntos específicos donde deben aparecer estos colores para configurar la decoración (Figs. 17-19). Las diversas maneras de ejecutar el tapiz dejan huellas visibles en el tejido. Cuando las tramas no están unidas en los cambios de color, forman aberturas o relieves que caracterizan al *tapiz ranurado* o *kelim* (Fig. 17). De otro modo, pueden estar vinculadas una a una en el *tapiz entrelazado* (Fig. 18), o alternar alrededor de un mismo hilo de urdimbre individualmente —*tapiz dentado*— o por grupos en el caso denominado *cola de milano* (Fig. 19). Finalmente, algunas tramas pueden seguir los cambios de color, incluso en diagonal, en el *tapiz 'excéntrico'* (Fig. 17).

▼ Fig. 17. Tapiz ranurado: a) fragmento con urdimbre de algodón y tramas polícromas en fibras de camélido. Estilo Chancay, Intermedio Tardío. Colección privada. Foto: S. Desrosiers; b) estructura.

► Figs. 18. Tapiz entrelazado: a) fragmento con urdimbre de algodón y tramas polícromas en fibras de camélido. Estilo Wari, Horizonte Medio. Colección privada. Foto: S. Desrosiers; b) estructura.

► Figs. 19. Tapiz cola de milano: a) fragmento con urdimbre de algodón, tramas de algodón y fibras de camélido roja. Colección privada. Foto S. Desrosiers; b) estructura.

► Fig. 20. Túnica miniatura tejida en dos fases: primero las bandas de tela llana faz de urdimbre (marrón), segundo las bandas en tapiz entrelazado tejidas entre las bandas después que el telar ha sido girado en 90°. Fibras de camélido. Colección Privada.



17b

18b

19b



Una tejedora experimentada tiene la misma libertad creativa que una pintora, con hilos de colores que sustituyen al pincel y las pinturas. Muchas piezas son elogiadas por la finura y perfección del tejido, a menudo de igual calidad en ambas caras. La predilección por los colores vivos, que son más fáciles de obtener con fibras de camélido que con algodón, ha hecho que con frecuencia se prefieran las fibras animales para las tramas, incitando así a los artistas de la costa a adquirir tales hilos cuando no estaban disponibles localmente.

En los ejemplos más antiguos, los motivos en tapiz han sido integrados en telas de algodón.²¹ Con el tiempo, esta combinación —tela de algodón/tapiz— ha persistido en la costa para muchas piezas en las cuales el tapiz decora solo una parte de una prenda o de un telón. Sin embargo, en varias otras, y en todas aquellas tejidas en la sierra, toda la superficie ha sido tejida de esta manera.

Numerosas características distinguen a las regiones de producción. Los tapices tejidos en las tierras altas tienen sus tramas unidas por ligaduras simples desde Pucará hasta



los incas y más allá, mientras que aquellos tejidos en la costa presentan tramas sin unión o con otras formas de ligaduras intermitentes. Esta observación se aplica principalmente a las túnicas masculinas que, en la sierra, se tejen en telares muy anchos con al menos dos tejedoras y sus decoraciones dispuestas de tal manera que, en el ensamblaje final de la túnica, la tela se gira 90 grados (Fig. 20).²² En tal contexto, ¿cómo no optar por unir las tramas de manera regular y firme entre sí para evitar fisuras horizontales que se abrirían bajo el peso del tejido y permitirían el paso del aire en una región donde generalmente hace frío?

Este cambio en la orientación de la tela entre su fabricación y su uso, tan específico en los tapices de las tierras altas, no es trivial. Una clave del enigma se encuentra en tres túnicas entre las más antiguas identificadas como Tiwanaku, que ofrecen igual número de etapas en una probable evolución. Una de ellas fue tejida en tela de faz de urdimbre (roja), luego se añadieron paneles en tapiz en cada hombro con la trama vertical, en la misma dirección que los hilos que forman la superficie de la túnica. Las otras dos también fueron tejidas en tela de cara de urdimbre pero dejando intervalos entre las bandas, luego el telar se giró 90 grados y los intervalos fueron

tejidos en tapiz con aguja, de modo que, una vez terminadas las túnicas y las bandas reorientadas verticalmente, todos los hilos que aparecen en la superficie tienen una misma dirección vertical (Fig. 20).²³ Posteriormente, las túnicas fueron tejidas completamente en tapiz, con el decorado y la forma acostados sobre el telar, ya sean las preciosas túnicas Tiwanaku, Recuay, Wari, Inca o incluso de la época colonial (Fig. 21).²⁴

Los tres casos mencionados son hitos para entender que el tapiz probablemente fue, en la sierra, una adopción posterior a la tela de faz de urdimbre, como lo testimonian las túnicas de prestigio desde al menos la cultura Tiwanaku y lo demuestra la prenda que lleva el 'Señor de los Patos', entre otros ejemplos posteriores (Fig. 22). Es posible que este proceso de tejido en varias fases fuera seguido para la confección de una amplia banda en tapiz de estilo Pucara de formato no rectangular que, según William Conklin, debía ser llevada atada en la espalda (Fig. 24).²⁵ Estas pocas piezas tan excepcionales muestran la agilidad del pensamiento textil de la sierra en un periodo de adaptación a las prácticas provenientes de otro lugar, tal vez de la costa, donde el tapiz existía desde el Formativo. Se puede pensar seriamente que, a partir de Tiwanaku, las túnicas en tapiz de las tierras altas fueron tejidas acostadas porque mantenían esa marca del pasado y continuaban siendo comparables, en cuanto



◀ Fig. 21. Túnica en dos mitades tejidas en tapiz entrelazado. Las partes monocromas tienen líneas perezosas que atestiguan que fue tejido por dos tejedoras juntas. 106 x 105,5 cm. Urdimbres de algodón y fibras de camélido, tramas en fibras de camélido. Museum Fine Arts of Houston, Colección Alfred C. Glassell 2010. 1072.

◀ Fig. 22. *El Señor de los Patos* vistiendo una túnica rayada probablemente en tela llana faz de urdimbre. Vasija Tiwanaku encontrada en la isla de Pariti, lago Titicaca, departamento de La Paz, Bolivia. Altura 13 cm. Museo Pariti. Foto: Antti Korpisaari.

▲ Figs. 23. Túnicas miniaturas con los hilos visibles verticales. Fibras de camélido: a) Tela llana faz de urdimbre y bandas de urdimbres complementarias. Estilo Wari, Horizonte Medio. MNAAHP RT-011554; b) Tela llana faz de trama marrón con la urdimbre horizontal, bordado policromo en las orillas y costuras. British Museum AM 1923. 108.2, Londres.

▶ Fig. 24. Emblema en tapiz entrelazado su forma ha sido tejida siguiendo el diseño. Tiene todos los bordes acabados. Fibras de camélido y pelo humano. 64 x 18 cm sin cuerdas. Estilo Pucara, 200 a.C. - 200 d.C. No. 2003.23. Metropolitan Museum, New York. Purchase, Pat and John Rosenwald, The Fred and Rita Richman Foundation, and Discovery Communications Inc. Gifts, 2003.

▼ Fig. 25. Tejedora preparando los lizos para tejer una pieza con cuatro cuartos de cuatro colores en tela llana faz de urdimbre con urdimbres discontinuas. Fibra de camélido en colores naturales. Foto: cortesía Nilda Callañaupa. Cusco.

► Fig. 26. Detalle de un panel en tela llana equilibrada con urdimbres y tramas discontinuas. El diseño fluido ha necesitado un proceso particular, probablemente una primera fase en tela con tramas entrelazadas, y una segunda fase con el telar girado en 90° para sustituir la urdimbre original por tramas del mismo color que las urdimbres parciales. Fibras de camélido. Estilo Nasca, costa sur del Perú, Intermedio Temprano, ca. 100-200 dC. Brooklyn Museum, No. 34.1579, Alfred Jenkins Fund. Foto: cortesía Brooklyn Museum.

► Fig. 27. Túnica con diseño ajedrezado tejido en tela llana faz de urdimbre con urdimbres discontinuas. Túnica con flecos hecha de dos mitades cosidas. Fibras de camélido. 38,5 x 63,3 cm. Horizonte Tardío. The Textile Museum Collection, Washington, D.C., 1959.20.12, Museum Purchase. Photography by Breton Littlehales.

a la dirección de los hilos que forman el decorado, con sus homólogas tejidas de faz de urdimbre (Figs. 22-23).

Las comparaciones realizadas nos llevan a considerar esta flexibilidad desde una perspectiva distinta, apreciando otra proeza de las tejedoras andinas difícilmente imaginable con otro tipo de telar. Las tejedoras del pasado y de hoy de la región centro-sur de los Andes son capaces de construir urdimbres discontinuas, generalmente para tejidos en tela llana de faz de urdimbre, montando la urdimbre en varias partes gracias a un palo intermedio alrededor del cual giran los hilos de urdimbre (Fig. 25). Esta técnica, relativamente sencilla pero delicada, permite tejer piezas en tela llana de faz de urdimbre con cambios de color horizontales. El cuadro se completa cuando se añaden tramas discontinuas para obtener tejidos muy finos y ligeros. Los ejemplos abarcan casi todas las épocas y muchas regiones del antiguo Perú desde el final del Horizonte Antiguo hasta el Horizonte Inca. Ejemplos precolombinos encontrados en Colombia y en el noroeste de Argentina muestran la extensión geográfica de este proceso que ha sobrevivido en la sierra centro-sur de los Andes en la versión donde solo la urdimbre es discontinua.²⁶





El proceso técnico, tal como ha sido reconstruido a partir de testimonios actuales y de unas piezas precolombinas no completadas (Fig. 29), favorece la creación de decoraciones fácilmente identificables por su formato ortogonal, más o menos acentuado según las dimensiones de sus contornos en escalera (Figs. 27, 28). Sin embargo, el procedimiento se vuelve más enigmático cuando los motivos siguen curvas, como en algunas piezas en fibras de camélido de colores vivos del estilo Nasca (Fig. 26).²⁷ Las observaciones previas sugieren de nuevo la posibilidad de un tejido en dos fases: una primera fase usando la técnica de tapiz entrelazado y una segunda después de haber girado el telar 90 grados para utilizar los hilos policromos como una nueva urdimbre y tejerlos con tramas de los mismos colores.

Habiendo completado el análisis de las interconexiones entre el espacio tejido y el telar, examinemos ahora tres otras familias de cruzamientos simples (tejidos con una urdimbre y una trama) que se han realizado en los Andes desde el final del Precerámico para la tela con flotantes de urdimbre alternativos y, un poco más tarde, para las sargas y las gasas.

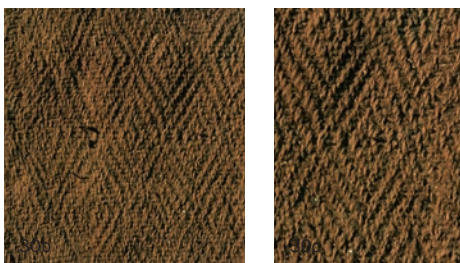
◀ Fig. 28. Tejido en tela llana equilibrada con urdimbres y tramas discontinuas. El diseño escalonado refleja el proceso usado para el urdido. Fibras de camélido. Túnica con serpientes entrelazadas, bordes a los lados en tela llana triple. Estilo Ocucaje 9. Perú, costa sur, Horizonte Temprano. Epoca 9. The Textile Museum Collection, Washington, D.C., 1959.11.1, Museum Purchase. Photography by Breton Littlehales.

▲ Fig. 29. Telar precolombino con palitos intermediarios para urdir urdimbres discontinuas. Algodón. 116 x 43 cm. Sin procedencia. Berlino, Museo Etnológico no V A 65666. Foto: Dietrich Graf.

▶ Páginas siguientes:
Detalle de la figura 32 (ver pág. 17).







▲ Figs. 30. Sargas Moche de varios tipos, caracterizadas por las líneas diagonales creadas por los hilos flotantes: a) Sarga 2/2 con hilos de algodón en ‘S’ y urdimbre simple y dobles en la trama. Tumba del Señor de Sipán, no. Cs3_5. b) Rombo a base de sarga 2/2 con hilos de algodón en ‘S’ dobles, y con puntas simples. El Castillo de Huarmey, no 218. c) Rombo a base de sarga 2/2 con hilos de algodón en ‘S’ dobles, y con puntas opuestas en la urdimbre. Tumba del Señor de Sipán, no. Cs 6a/6. Fotos: H. Prümers.

▼ Fig. 31. Sarga figurada: sarga 3/1 con figuras hechas por el contraste entre zonas cara de urdimbre claras con diagonal mayormente Z, y zonas cara de trama oscuras con diagonal S. Algodón hilos dobles hilados en ‘S’. Camisa Moche encontrada en Pacatnamú por Donnan y Cock.



Otras estructuras simples: telas con hilos flotantes de urdimbre alternativos, sargas y gasas

Las dos primeras familias de estructuras difieren de la tela llana por la presencia de hilos flotantes, es decir, hilos de urdimbre que saltan varios hilos de trama antes de ser unidos por uno o más hilos de trama siguientes, o viceversa. Proveniente de Huaca Prieta y con una datación que se remonta a 2500 a. C., antes de la adopción del telar, la tela llana con hilos de urdimbre flotantes 3.1 alternativos presenta una particularidad: solo la mitad de sus hilos, por ejemplo los hilos pares, forman los hilos flotantes y configuran el diseño. Con frecuencia, está construida a partir de un tejido de faz de urdimbre cuya urdimbre es bicolor, acentuando así el contraste entre el fondo y el motivo (Fig. 47a).²⁸

En los tejidos de sarga, los hilos flotantes son todos iguales y se desplazan de un hilo hacia la izquierda o hacia la derecha a cada inserción de la trama, formando así líneas oblicuas a través del tejido, líneas que se describen como Z o S por analogía con la torsión de los hilos.²⁹ La descripción refiere la longitud de los hilos flotantes en una cara y cómo están luego ligados por las tramas siguientes. Los hilos de urdimbre flotantes de la sarga 2.2 pasan sobre dos tramas antes de formar hilos flotantes equivalentes en la otra cara (Fig. 30a). La familia de las sargas es vasta porque, al combinar la dirección de las líneas oblicuas, es posible crear una diversidad de motivos con relieves potencialmente acentuados: chevrónes en el sentido de la urdimbre o de la trama y rombos de infinita variedad (Figs. 30b, 30c). Como en el caso anterior, en los ejemplos de sargas con dos caras contrastantes —sargas 2/1 y 3/1 con hilos flotantes de urdimbre dominando en una cara, e hilos flotantes de trama dominando en la otra—, las tejedoras han sabido crear diseños complejos al tejer estos dos efectos lado a lado (Fig. 31).³⁰ Aunque fragmentos de sargas han sido encontrados en varios puntos de la costa en diferentes periodos, esta técnica fue una especialidad de la costa norte, donde se tejía a menudo con hilos torcidos en S, otra característica distintiva de esta región. El chevrón y el rombo de Pampa Gramalote demuestran que era conocida desde el Formativo.³¹ La tumba del Señor de Sipán contenía nueve ejemplos muy variados, subrayando así su elevado estatus dentro de la jerarquía de los tejidos Moche.³² Es probable que el relieve acentuado de las líneas oblicuas y los diseños geométricos formados por los hilos flotantes fueran altamente apreciados en el norte.

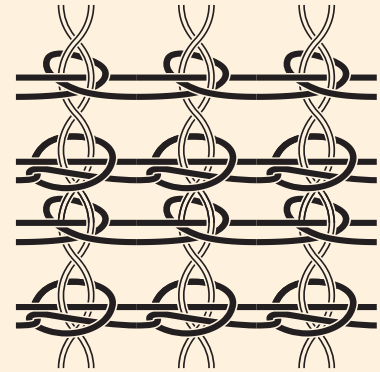
Para obtener más fácilmente esas dos familias de estructuras con hilos flotantes, el telar debía estar equipado con filas de lizos adicionales, cuyo montaje exigía una habilidad mucho más específica que en el caso del lizo y el separador para tejer tela llana que se ha examinado antes (ver Figs. 12, 13).³³ En cuanto a los diseños complejos creados por las dos caras de la estructura, esto implica una preparación aún más extensa del telar y un dispositivo particular para la reproducción del diseño.

Las gasas, que a menudo son muy transparentes y ligeras, consiguen cierta resistencia mediante el cambio de posición de los hilos de urdimbre que se cruzan y descruzan entre las tramas. La más simple es la gasa formada por los mismos dos hilos. Uno de los dos hilos también puede cruzarse hacia la derecha y hacia la izquierda. Siguiendo el mismo modelo, existen gasas de cuatro, seis u ocho hilos (Fig. 33). Las gasas pueden estar configuradas con una decoración compleja que se crea evitando ciertos cruces (Fig. 34).



32a

◀ Figs. 32a. Tejido de algodón con figuras coronadas hechas en gaza de dos hilos con trama envuelta y anudada y motivo subrayado por un bordado. Dos paneles cocidos en el centro. 94 x 93 cm. Cultura Chancay, costa central, Intermedio Tardío, 1150-1450 d.C. Fowler Museum, UCLA, no X65.7603. Foto: Don Cole; b) Diagrama (según Desrosiers y Pulini 1992, p. 104, fig. 27).



32b

Las gasas son bastante distintas de las estructuras con hilos flotantes, pero, si bien podían elaborarse cruzando los hilos de urdimbre a mano, se han encontrado telares precolombinos con lizos especiales que permitían cruzarlos mecánicamente.³⁴

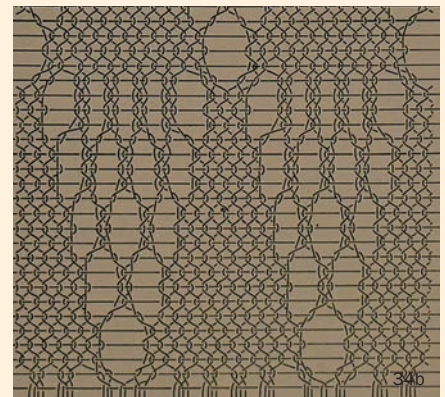
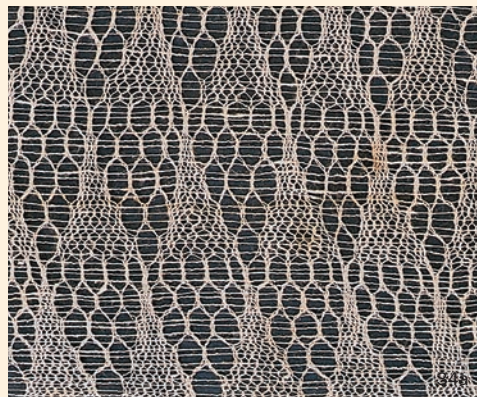
Las gasas fueron tejidas tanto en lana como en algodón. Están presentes en casi todos los periodos desde el Horizonte Antiguo y suscitaron suma atención en diversos momentos.³⁵ En la costa norte fueron muy apreciadas por los Moche, al igual que las sargas, como lo reveló la tumba del Señor de Sipán con ejemplares extremadamente finos.³⁶ Las tejedoras de Chancay demostraron su creatividad mediante una variedad notable de tipos y diseños.³⁷ Con mallas cuadradas bordadas, muchos ejemplos son una variación de la gasa simple cuya deformación se evita mediante una segunda trama que envuelve o se anuda en torno al cruce de las urdimbres (Fig. 32).

◀ Fig. 33. Estructura de gasa con cuatro hilos que cruzan tanto a la derecha como a la izquierda alternan con bandas de tela llana. Foto: S. Desrosiers.

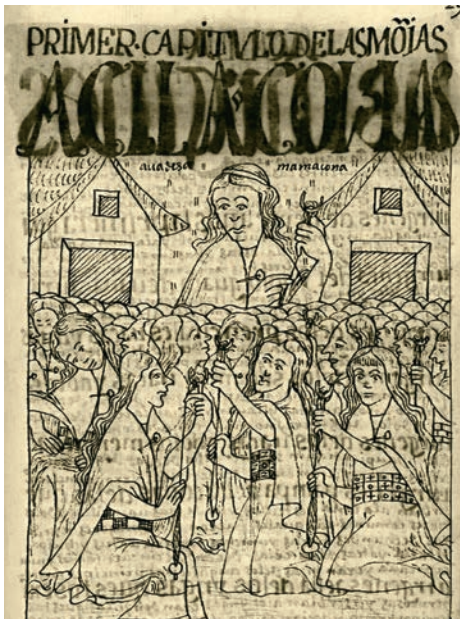
▼ Figs. 34. a) Detalle de una gasa de dos hilos y cruce cambiante con diseño de triángulos, unos más transparente por saltar unos cruces entre las urdimbres. Cultura Chancay, costa central, Intermedio Tardío, 1150-1450. b) Diagrama. Museo Amano no 183 del catálogo de Amano y Tsunoyama 1979.



33



34b



▲ Fig. 35. *Acilakuna* hilando con el huso vertical bajo la supervisión de una *mamacona*. A la izquierda, una de ellas está limpiando o estirando fibras en sus rodillas. Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615, Bibliotek, Copenhagen, p. 300 [KB p. 302].

▼ Fig. 36. Cesta con instrumentos para hilar y tejer. Se ven un cono de algodón preparado para el hilado y varios palos con hilos envueltos. Sin procedencia pero probablemente de la Costa Central y del Intermedio Tardío. Modena, Museo Cívico, colección Fantin, no. PE F25a. Foto: S. Desrosiers.



Sobre la base de lo que hemos expuesto, las tejedoras andinas crearon muchas otras familias de cruzamientos más complejos con urdimbres y/o tramas suplementarias (Fig. 47b), o complementarias (Fig. 23a, 52b), o telas dobles o triples (Fig. 28) etc., que son demasiado complejas para ser explicadas en pocas palabras.

Del telar a los actores: los especialistas y sus instrumentos

Luego de haber explorado una parte de la diversidad de los textiles, podemos intentar comprender cómo los especialistas en fibras hilaban y tejían utilizando herramientas e instrumentos que poseían características específicas y que estaban integrados en contextos sociales y culturales no homogéneos. Ya se han destacado diferencias entre la sierra y la costa, y entre el norte y el centro y sur del Perú en términos de fibras, torsiones de hilos y estructuras determinadas. Ahora es el momento de examinar si estas particularidades son coherentes y cómo pueden explicarse.

Fibras, hilanderas e hilado

Las cestas con instrumentos para trabajos textiles son abundantes en las tumbas costeras (Fig. 36, 42). Contienen, entre otros, materiales e hilos, varios palitos y ruecas utilizados para el hilado. Estas últimas generalmente están equipadas con una tortera (un volante que estabiliza la rueca y aumenta su velocidad de rotación). Escenas de hilado muestran que existían dos maneras de sostener la rueca según las regiones.

En la sierra del centro y sur, el hilado de fibras animales se realizaba y todavía se realiza con una rueca colgante, vertical, que, con un impulso dado por la mano derecha, produce un hilo con torsión en Z (Fig. 35). Las ruecas encontradas en la costa central, más ligeras porque estaban destinadas al algodón, debían ser manejadas de la misma manera, pues la torsión también es en Z, aunque podrían haber estado colocadas sobre un soporte para que su peso no rompa el hilo cuando es fino.³⁸

Después de observar que el hilado era diferente en el norte de Perú, donde, al menos desde el Formativo,³⁹ hay una preferencia por los hilos con torsión en S, los especialistas se dieron cuenta de que allá y en Ecuador hoy en día el huso se sostiene horizontalmente, de tal manera que el hilo se forma bajo la tortera con una torsión en S, aunque el huso es siempre impulsado por la mano derecha (Fig. 37). El hecho de que las hilanderas de La Tolita (costa norte del Ecuador, 300 a. C.-400 d. C.) ya

hilaban de este modo corrobora esa práctica en el pasado (Fig.

39), como también lo prueban las cerámicas y herramientas Sicán y Chimú (Figs. 38, 40). Dado que los antiguos tejidos de algodón de Nariño, en el sur de Colombia, no solo tienen hilos de algodón con torsión en S, sino también una preferencia por la sarga,⁴⁰ podemos hipotetizar que, al menos en la producción textil, el norte de Perú estaba tecnológicamente alineado con una vasta región que se extendía hasta Colombia.

En esas mismas cestas se encuentran artefactos en proceso de elaboración que son importantes para entender los procedimientos de trabajo. Las reservas de plumas



▲ Fig. 37. Hilado en Ecuador con el cono de algodón mantenido por un cuadrípode y el huso horizontal, produciendo así un hilo de torsión en 'S': Hiladora María Margarita Potosí en Ovalos en 1989 (Natabuela, Provincia de Imbabura, Ecuador). Foto: Ann P. Rowe.



◀ Fig. 38. Vasija de cerámica en forma de mujer hilando, girando el huso horizontal en la mano derecha. A su izquierda se ve el cono de algodón para hilar, altura 23 cm. Probablemente estilo Sicán, costa norte, Intermedio Tardío. National Museum of the American Indian. George Gustav Heye Center, New York, no 14/3674.



▲ Fig. 39. Figurilla femenina de estilo La Tolita hilando frente al cuadrípode que sostenía el cono de algodón. 11 x 9 x 8 cm. Reserva Arqueológica Quito, Museo Nacional del Ecuador EOD MUNA del Ministerio de Cultura y Patrimonio, no. 34-112-70. Foto: M. A. Martínez Pujota.



▲ Fig. 40. Cuadrípode miniatura en plata dorada con cono de algodón para hilar 5,5 x 2,7 x 3 cm. Chanchan, Chimú, costa norte, Intermedio Tardío. Museo Larco, no ML 100395. Foto: D. Giannoni.



41a



42a



41b



43a



43b



43c

- ◀ Figs. 41. Plumas usadas en textiles: a) Túnica sin coser con pájaros rojos, negros y azules organizados en líneas diagonales 'S' sobre un fondo amarillo. Banda de ondas entrelazadas con los mismos colores en la parte inferior. Tela llana de algodón sobre la cual han sido cosidos hilos preparados con plumas atadas o ensartadas como en la figura 42a. 43 x 31 cm. Chimú, Intermedio Tardío. Museo Amano, Lima, no. 7512. b) Prendas miniaturas – túnica sin coser, tocado y taparrabo – tela llana de algodón con hilos dobles cubiertos de hilos de plumas cosidas. Alturas: 25,4 cm; 43,2 cm; 11,9 cm. Museo Huacas de Moche, Trujillo. Foto: D. Giannoni.

- ◀ Figs. 42. Plumas como materia prima: a) Plumas negras con reflejo azul fijadas a un hilo enrollado sobre un soporte. b) Cesta con 20 bultos de plumas encontrada en Pachacamac. Costa central, Intermedio-Horizonte Tardío. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Foto: Martin Franken, V A 28140.

- ▲ Figs. 43. Posible instrumentos para programar los colores de una urdimbre: a) Sitio de Cerrillos, Horizonte Temprano, Paracas Tardío, 350-200 a.C. Museo Regional de Ica, Cord 8, 2003-L912B. Foto J. Splitstoser; Cortesía del Proyecto Arqueológico Cerrillos. b) Otro tipo sin procedencia, estilo Wari, Horizonte Medío. 23,5 x 10,5 x 1 cm. Museo de las Americas, Auch (Francia) no 006.04.323; c) Otro ejemplo protegido por una piel de zorro, encontrado en Huaca Malena, valle de Asia. Horizonte Medio Epoca 2 B-3. 18 x 3 cm. Museo de Huaca Malena RN 163194. Foto: R. Ángeles.

ya preparadas para ser cosidas en una tela y las reservas de plumas ya preparadas para ser cosidas en una tela y las plumas sueltas (Fig. 42) estaban destinadas a embellecer artefactos muy diversos desde prendas de tamaño reducido o no (Fig. 41), hasta grandes paneles decorativos.⁴¹ A veces, estaban colocadas con la ayuda de adhesivos.⁴²

Es posible que los instrumentos sean un tipo de artefacto diseñado para programar los colores de una urdimbre. Se trata de una varilla en torno a la cual se han enrollado, uno junto al otro, hilos de diferentes colores que serán montados en el telar para producir las rayas de un tejido. Identificado por primera vez en Ecuador por Ann P. Rowe, este artefacto se utiliza hoy en día en Bolivia bajo el nombre de *away yupana* (en quechua) o *musa waraña* (en aimara). Objetos similares encontrados en sitios arqueológicos de la costa desde Cerrillos hasta Huaca Malena, pasando por Ancón, pueden haber tenido esta función (Fig. 43).⁴³

Ahora veamos los telares, de los cuales ya hemos examinado de cerca la parte esencial que condiciona el espacio tejido. Al observarlos desde una perspectiva más amplia, no todos los telares tienen el mismo perfil ni el mismo uso.



42b



▲ Fig. 44. Detalle. Escena con tejedoras con telar de cintura representada en la vasija Moche del British Museum, no Am1913,1025.1.

▲ Fig. 45. Telar vertical usado para tejer tapiz y otro tejido faz de trama. Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615, Bibliotek, Copenhagen, p. 661 [KB p. 675].

► Figs. 46a, b. Telar-marco en X y otros implementos textiles de tamaño reducido en plata Chimú (una espada, dos peines, dos husos), Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 48-37-30/7162, 48-37-30/7163.1, 48-37-30/7164, 48-37-30/7167.1, 48-37-30/7168.1, 48-37-30/7171.1, 48-37-30/7172.



Tejedoras y tejedores frente a sus telares

Los telares varían según la orientación de la urdimbre y la tensión, variable o fija, que se le aplica.

El telar de cintura, donde la urdimbre se tensa entre un punto fijo y una faja que envuelve el cuerpo de la tejedora, es único en su clase por permitir una tensión variable. Este tipo de telar aparece ya en el Intermedio Temprano y está representado en una vasija Moche del British Museum (Fig. 44). El diseño nos lleva a un taller donde ocho tejedoras laboran, varias de ellas inspirándose en un modelo particular que tienen a su lado. Las múltiples lanzaderas que las rodean nos hablan del tejido de obras policromas, probablemente en tapiz. Escenas vivas de tejido con muñecas Chancay ratifican el uso frecuente de este telar en la costa central durante el Intermedio y el Horizonte recientes (Fig. 47b). Los relatos de los cronistas y los dibujos detallados de Guaman Poma de Ayala nos trasladan a su uso continuado en la época colonial. Hoy, su presencia domina en la sierra, especialmente en el norte, donde no encuentra rival (Fig. 47a).⁴⁴

Las otras variantes de telar mantienen una tensión fija. La urdimbre puede ser horizontal, cuando los palos están sostenidos por cuatro estacas clavadas en el suelo (Fig. 49), o

bien oblicua o vertical (Fig. 48), cuando están atados a dos soportes apoyados contra un muro o plantados en el suelo. El telar horizontal, muy común hoy en nuestros días en las tierras altas del sur, no tiene representaciones antiguas, pero fue descrito por el padre Bernabé Cobo en el siglo XVII.⁴⁵ En cuanto al telar vertical, este se observa en la parte superior de una cerámica Chimú-Inca de Pachacamac, donde dos tejedoras están sentadas a cada lado del telar;⁴⁶ también fue dibujado por Guaman Poma a principios del siglo XVII (Fig. 45). La presencia de tres lanzaderas en el suelo sugiere que se trata del tejido de faz de trama, probablemente de tapiz, una técnica que se adapta bien al telar vertical en tanto permite ver ambos lados de la pieza en proceso, lo cual quizá ocurre en la escena de la vasija de Pachacamac.

En la costa, además del telar vertical tardío de Pachacamac, se sabe que se empleaban pequeños telares con sus palos sostenidos por marcos en forma de X, que eran utilizados por las tejedoras en el norte, puesto que ese tipo de telar aparece en tapices de Lambayeque-Sicán y los orfebres Chimú tuvieron la idea de representarlo en miniatura acompañado de otros instrumentos para hilar y tejer (Fig. 46).⁴⁷ Telares con soporte en forma de A también se usaban en la



◀ Figs. 47. Telar de cintura en el presente y en el pasado: a) Tejedora Francesca Polo Dionicio lista para tejer una bolsa doble o *bolsico*, San Ignacio de Loyola (Otusco, La Libertad, 2012). Foto: S. Desrosiers. b) Dos muñecas Chancay tejiendo también en un telar de cintura telas llanas con tramas suplementares. 35 x 52 cm. Costa Central, Intermedio Tardío. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, no 3519.

▲ Fig. 48. Tejedora Jalq'a tejiendo en su telar oblicuo la mitad de un poncho en lana de oveja. Isluco, Chayanta, Potosí, Bolivia, 1983. Foto: S. Desrosiers.

▲ Fig. 49. Tejedora del pueblo de Bolívar tejiendo en su telar horizontal. Teje la mitad de un poncho de lana de oveja en tela llana faz de urdimbre con varias rayas. Provincia de Bolívar, Cochabamba, Bolivia, 1983. Foto: S. Desrosiers.

costa norte, como lo muestran otros tapices de estilo Lambayeque y Chimú, así como en la costa central, lo que es evidenciado por una muñeca tejedora de Chancay y por un pequeño ejemplar encontrado en Márquez, al sur de Lima.⁴⁸

¿Eran estos telares más adecuados para un tipo de tejido en particular? El telar vertical todavía se usaba en varias comunidades de la sierra del Perú y de Bolivia en el siglo XX para tejer tapices, y quizá eso es lo que quiso destacar Guaman Poma con las tres lanzaderas colocadas en el suelo, al pie del tejedor, en este caso un hombre, conforme a los escritos de ciertos cronistas (Fig. 45).⁴⁹ La forma del hueso usado para compactar las tramas es también significativa porque, a diferencia del hueso cortado en bisel cuya punta se utiliza hoy para seleccionar los hilos de urdimbre y compactar las tramas de los tejidos de faz de urdimbre en telares oblicuos y horizontales, aquel termina en una parte plana. Esta distinción entre extremos puntiagudos y planos de esos huesos o *wich'uñas* es importante para especificar los tipos de producción de faz de urdimbre y de faz de trama en regiones donde los textiles no se han conservado. En el caso de Bolivia, esta distinción permite saber que el tejido de faz de urdimbre era practicado extensivamente y en torno al lago Titicaca, al menos entre el final del Precearámico y el Formativo Temprano, mientras que las técnicas de faz de trama fueron introducidas durante el Formativo Medio y Tardío, y adquirieron importancia con el desarrollo de Tiwanaku y, más tarde, con los

incas.⁵⁰ El telar 'de cintura', representado con espadas de tejido y el empleo de peines, era probablemente más versátil, porque permitía tejer todo tipo de tela, incluso tapices, como lo demuestra su representación en la vasija del British Museum (Fig. 44).

En todos los casos, podemos ver que el «corazón del telar», como lo hemos llamado, está presente y que todos estos tipos, con tensión variable o fija, son aptos para el tejido de telas con cuatro orillos. Las herramientas de hueso son un plus que ayuda a distinguir las diferentes producciones en la sierra donde se han conservado pocos tejidos antiguos.

El lenguaje de los hilos: tejido de motivos estructurales entre creación, transmisión y circulación

Los antiguos peruanos crearon decoraciones muy temprano jugando con las diferencias en las estructuras de los hilos, los desplazamientos de los hilos de urdimbre y los espaciamientos de las tramas en torzal. Con la adopción del algodón, los especialistas en textiles aprovecharon los distintos colores naturales (o logrados mediante tinción) de esta nueva fibra para complementar los efectos estructurales con cambios cromáticos, y desarrollaron un marco para tensar los hilos de urdimbre y facilitar el tejido con hilos flexibles. Experimentaron con el enlazado y exploraron el potencial de la tela llana, el uso de urdimbres de diferentes colores con hilos de urdimbre

▼ Fig. 50. Tejedora Araceli Gerónimo Minchola escoje los hilos según el diseño de rombos cuadripartitos memorizado en la muestra que está ante ella. A continuación, substituyera cada varilla por un lizo decorativo memorizando así el dibujo en el telar. San Ignacio de Loyola (Otusco, La Libertad), 2022. Foto: S. Desrosiers.



flotantes, hilos de urdimbre adicionales y, pronto, hilos de trama adicionales, siempre añadidos o derivados de la tela llana básica.

Con el uso del telar, las tejedoras incrementaron su capacidad productiva sin comprometer su creatividad. Adhiriéndose al formato de cuatro orillos, produjeron tejidos listos para ser utilizados inmediatamente. Ensayando con los colores de las tramas, tejieron tapices y, al variar los colores de los hilos de urdimbre en su longitud, inventaron las urdimbres discontinuas.⁵¹ Por último, al agregar hileras de lizos y separadores, y perfeccionar sus saberes, lograron tejer sargas, gasas y muchas otras estructuras, incluyendo la tela doble, donde dos capas de tejido se superponen cambiando de posición según el diseño.⁵²

Durante el Horizonte Antiguo, las tejedoras de la costa incorporaron fibras de camélido que podían ser teñidas con colores vivos, mientras seguían utilizando técnicas ancestrales como el anillado, el anudado y el enlazado para crear piezas extraordinarias.⁵³ Incorporaron plumas, fibras animales inusuales y cabello humano,⁵⁴ evolucionando desde la tela doble hasta las telas triple y cuádruple,⁵⁵ y realizaron tejidos que podían tener entre dos y cinco urdimbres complementarias, cuyas texturas y patrones surgían de meticulosos conteos de hilos.

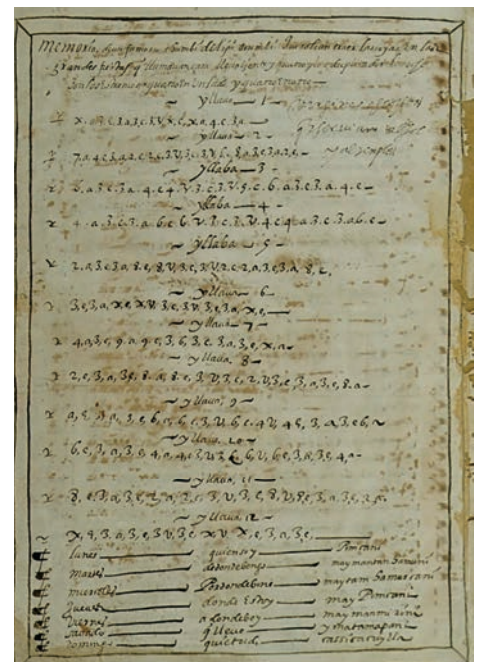
Las épocas posteriores han confirmado la capacidad de los especialistas en fibras para experimentar, ampliar los límites y descubrir novedades, manteniendo raramente sus técnicas anteriores en desuso. El efecto acumulativo, destacado desde el inicio, es tangible y plantea interrogantes, lo que es evidente a través de esta lista parcial y de la circulación de motivos entre diversas técnicas textiles y varios medios.

Una hipótesis innegable es que esta continuidad proviene del material en sí mismo porque el trabajo textil es progresivo, los hilos son asociados gradualmente entre sí. A menos que el tejido sea sometido a un proceso que invisibilice el orden en que fueron combinados (como en el caso del afieltrado), es posible leer la información contenida entre los hilos y comprender cómo se ha construido el textil. Así, cualquier textil es un modelo susceptible de ser reproducido o imitado, con mayor o menor dificultad según su complejidad. Una práctica comunitaria facilita la circulación de los conocimientos y la comprensión de las razones que complejizan las construcciones textiles. En lo que concierne a esta cuestión o, simplemente, con el propósito de hacer más accesibles dichos conocimientos, se observa que las tejedoras de los Andes han puesto en circulación modelos para ser ejecutados como los que se encuentran junto a las tejedoras Moche representadas en la vasija del British Museum (Fig. 44). Numerosos muestrarios que proponen motivos son conocidos desde Nasca Temprano. Por ejemplo, aquellos de Chancay son unas joyas del Museo Amano.⁵⁶

Otros muestrarios, más difíciles de identificar porque presentan un solo motivo, enseñan que esta práctica era más extendida de lo que se piensa y que tales piezas podían ser utilizadas durante un largo periodo, como sucede con la faja sara en San Ignacio de Loyola (sierra de Trujillo).

La muestra colocada junto a la tejedora (Fig. 50) le permite seleccionar los hilos de urdimbre para tejer el motivo de rombo cuatrimpartito, un motivo geométrico basado en números equilibrados de hilos de cada color. Sin embargo, aun cuando este recurso se aplique con regularidad, o quizá por ello, resulta bastante difícil escoger los hilos de varios colores para preparar los lizos de un nuevo telar. Pocas tejedoras saben hacerlo

▼ Fig. 51. "Memoria de un famoso Chumbi de lipi o cumbi ..." escrita en el último folio del manuscrito de Fray Martín de Murúa, *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, fol. 172v. Colección privada Sean Galvin, Irlanda. Al lado, transcripción del código.



Transcription de Juan Ossio, 2020	
x. a. 3. e. 3. a. 3. c. 3. V. x. c. x. a. 4. c. 3. a	Yllaua1
7. a. 4. c. 3. a. 2. c. 2. c. 3. V. 3. c. 3. V. 6. c. 8. a. 3. c. 3. a. 2. e.	Yllaua2
6. a. 3. e. 3. a. 4. e. 4. V. 3. c. 3. V. 9. c. 6. a. 3. e. 3. a. 4. e.	Yllaua3
4. a. 3. e. 3. a. 6. e. 6. V. 3. c. 3. V. 4. c. 4. a. 3. e. 3. a. b. e.	Yllaua4
2. a. 3. e. 3. a. 8. e. 8. V. 3. c. 3. V. 2. c. 2. a. 3. e. 3. a. 8. e.	Yllaua5
3. e. 3. a. x. e. x. V. 3. c. 3. V. 3. e. 3. a. x. e.	Yllaua6
4. a. 3. e. 9. a. 9. c. 3. 6. 3. c. 3. a. 3. e. x. a.	Yllaua7
2. e. 3. a. 3. e. 8. a. 8. c. 3. V. 3. c. 2. V. 3. e. 3. a. 3. e. 8. a.	Yllaua8
a. 5. 3. a. 5. e. 6. a. 6. c. 3. V. 6. c. 4. V. 4. 5. 3. a. 3. e. 6.	Yllaua9
6. e. 3. a. 3. e. 4. a. 4. e. 3. V. 3. c. 6. V. 6. e. 3. a. 3. e. 4. a.	Yllaua10
8. e. 3. a. 3. e. 2. a. 2. c. 3. V. 3. c. 8. V. 8. e. 3. a. 3. e. 2. a.	Yllaua11
x. 5. 3. a. 3. e. 3. V. 3. c. x. V. x. e. 3. a. 3. e.	Yllaua12
Código de los colores	
a = amarillo & e = encarnado (morado)	
c = colorado (rojo) & V = verde	

y, tal vez, sin esas muestras que ellas conservan cuidadosamente para transferirlas a la generación siguiente, la transmisión se habría detenido.

En cuanto a la faja sara, lo más excepcional es que esa transmisión se remonta a la época de los incas, tal como se deduce de un documento de 1590 escrito por Fray Martín de Murúa bajo el dictado de una experta (Fig. 51). El texto especifica que se trata de la memoria de una famosa faja de *lipi* o *cumbi* que era llevada por las Coyas en los días de la fiesta del maíz. Está codificada con números y letras, indicando los números de hilos de cada color, los cuales están reducidos a sus iniciales. En realidad, es una memoria-muestra encontrada por Murúa. Cinco siglos de transmisión seguramente ininterrumpida han sido sellados con el hallazgo de una faja de estilo inca idéntica, tejida con los colores naturales de las fibras de camélido.⁵⁷

▼ Figs. 52. a) Tela llana bordada con “Ser Oculado” sobre fondo rojo. Borde de la Falda Sp. 42 del fardo 94 de Paracas Necrópolis, Estilo Linear, 150 a.C.- 250 b.C. MNAHP RT-005998. Foto: Daniel Gianonni;
b) Reconstitución del tejido faz de urdimbre con dos urdimbres complementarias que puede haber servido de modelo para el bordado. Reconstitución y foto: S. Desrosiers.

Finalmente, es probable que, sin necesidad de recurrir a muestras *ad hoc*, algunos artistas se hayan inspirado directamente en textiles a los que tenían acceso, valiéndose de procesos de transferencia adaptados, e imitándolos lo suficiente como para recrear una especie de unidad de inspiración. Este es el caso de los bordados de Paracas Necrópolis de estilo lineal (con motivos construidos por la yuxtaposición de líneas policromas), cuyas puntadas, todas paralelas, recuerdan extrañamente los hilos flotantes de un tejido de faz de urdimbre. Según las recons-





trucciones tejidas, sus motivos debieron ser bordados que replicaban cada hilo flotante del tejido original mediante una puntada cuya longitud era cuidadosamente medida en la base del fondo de la tela llana de la pieza.⁵⁸ Esto permite constatar la reconstrucción de varias bandas con una técnica de tejido que integra urdimbres de diferentes colores (Figs. 52, 53). Así, aunque las bordadoras de Paracas son grandes artistas que han creado piezas impresionantes, una parte de la belleza y originalidad de estos magníficos bordados proviene de otros lugares, probablemente de los valles y montes de más arriba que eran fuentes de fibras de camélido y de modelos tejidos.⁵⁹

Para concluir esta amplia panorámica, señalaremos que es evidente que la producción textil de los Andes ha sido tanto acumulativa como integrativa. Pocas innovaciones han sido abandonadas y la mayoría se han explorado hasta sus máximas posibilidades. Los aspectos materiales de esta larga historia revelan una sensibilidad estética y un pensamiento textil en conexión con el entorno, fuente de fibras, colores y formas específicas. A su vez, los procesos de transformación de estos materiales subrayan ciertas lógicas de conteo y de complementariedad, o la ausencia de ellas, que contribuyen a la creación de decoraciones que oscilan entre una geometría persistente y un gran realismo.

▲ Figs. 53a. Tela bordada con diseño de serpientes entrelazadas. Borde de turbante del fardo 290 Sp. 89. MNAAHP RT-002495. Foto: D. Giannoni.
b. Reconstrucción de tejido faz de urdimbre con urdimbres complementarias de cinco colores. Reconstrucción y foto: S. Desrosiers.



El mundo de color en los textiles de los Andes

Beatriz Devia Castillo

Los textiles andinos han resistido la prueba del tiempo y constituyen un testimonio maravilloso y una fuente inagotable de información sobre los materiales y técnicas de las culturas prehispánicas. El color en los materiales textiles obedece a diferentes factores, entre estos el origen del colorante, el proceso de su obtención y de interacción con las fibras y las condiciones a las que ha estado sometido. Este capítulo se desarrollará en torno a los colores observados: azul, amarillo, rojo y sus combinaciones. Para conocer la naturaleza de estos colorantes se abordarán diferentes estudios que, mediante el análisis químico de materiales arqueológicos y etnográficos, y la composición de especies tintóreas, muestran la frecuencia de uso de fuentes vegetales y animales, a través del tiempo y la variada geografía del mundo andino. En la parte final se hará una reseña sobre los pigmentos y otros materiales utilizados en la pintura de los textiles de los Andes.

Azul

Para la obtención de colorantes azules en textiles y en objetos etnográficos y artesanales actuales, se puede observar el uso de diferentes fuentes. Y, aunque inicialmente se obtienen bellos y distintos



tonos de azul, su estabilidad hace que solo unos pocos perduren en materiales arqueológicos, como es el caso de los colorantes de naturaleza indigoide.¹

Los colorantes indigoides son hasta la fecha los colorantes más antiguos y de mayor difusión en los textiles precolombinos. La evidencia del empleo de este color en materiales arqueológicos se manifiesta por la presencia de indogotina, componente principal del índigo. Los estudios han documentado su uso en textiles de algodón del sitio precerámico de Huaca Prieta (complejo arqueológico El Brujo, en la provincia de Ascope, región de La Libertad) hacia 4000 a. C.² Por tanto, constituye la evidencia más antigua de un textil teñido. En los textiles de Ocucaje y Paracas en la costa meridional, se ha identificado índigo en el periodo 350-50 a. C.³ La determinación de indigotina en diferentes materiales, habitualmente en tonos azul, verde y púrpura, indica el empleo de índigo, solo o en mezclas, como ocurre con las fibras de algodón,⁴ pelo de camélido y plumas provenientes de la Necrópolis de Paracas.⁵

En general, los tonos azul y rojo derivan de fuentes vegetales de uso común para diversas culturas, pero las fuentes de

amarillo son variadas y en algunos casos características. En los textiles Paracas, de la costa sur, en la manta de la (Fig. 1), el color de las fibras verdes corresponde a la presencia de indigotina y flavonoides, colorantes amarillos que se hallan en las partes aéreas de diferentes plantas. Los análisis determinaron que en las fibras púrpuras los colorantes habían sido extraídos de raíces de plantas conocidas como relbún, chapichapi, del género *Galium* (Sin. *Relbunium*), de la clase antraquinonas. Para el verde, además del índigo, se utilizaron componentes amarillos de origen vegetal. En los hilos para bordar, azul con índigo y verde índigo con amarillo, obtenido del muni (*Bidens andicola* Kunth).⁶ En otras muestras, el verde procedía de combinaciones con colorantes amarillos de las hojas de sauce (*Salix Humboldtiana* Willd.).⁷

Las principales plantas fuentes de índigo en Sudamérica son del género *Indigofera* (*Fabaceae*) (Fig. 2), como la *Indigofera suffruticosa* Mill, que es la más conocida entre las especies autóctonas americanas y tiene diferentes nombres, como añil, índigo y jiquilete, además de otros. Se encuentra desde México hasta Argentina en la zona tropical.⁸ El proceso de la obtención y el teñido a partir de fuentes

naturales de índigo es complejo y ha sido desarrollado de distintas formas por diversas culturas en el mundo.⁹ En general, el teñido se puede hacer recurriendo a las hojas o al colorante extraído de las hojas. Conocer y detallar cada etapa, junto con los materiales adicionales requeridos, constituye una impronta cultural.

Un estudio sobre la producción tintórea de la cultura Nasca (costa sur del Perú, Horizonte Temprano y Medio) muestra un amplio manejo de la policromía, pues, aparte de obtener con el índigo los colores azul, verde y violeta, se logran, mediante colorantes rojizos provenientes de especies *Galium*, tonos malva, morado oscuro y, con la adición de taninos, tonos negro y marrón.¹⁰ En la tintorería tradicional andina se utilizan las vainas secas de la tara -*Caesalpineia spinosa* (Molina) Kuntze-, así como las hojas y frutos de nogal -*Juglans neotropical* Diels-, para obtener taninos, que ayudan a fijar los

▲ Fig. 1. Detalle de manto Paracas. En las fibras verdes se utilizó mezclas de índigo con colorantes amarillos de la clase flavonoides, en las fibras azules se determinó índigo y en las púrpura índigo con colorantes rojos extraídos de las raíces de *Relbunium* sp. Sin. *Galium* sp. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Momia 382. A.Sp. 1 RT:005904.



◀ Fig. 2. Planta de índigo, *Índigofera* sp. Puerto escondido, Córdoba, costa norte, Colombia. Fotografía: Beatriz Devia Castillo, 2016.

◀ Fig. 3. Tara, *Caesalpinea spinosa*, planta rica en taninos. Ica, Costa Centro Sur. Fotografía: María Elena del Solar.

◀ Fig. 4. Frutos de nogal, contiene taninos en la corteza, hojas y frutos.

◀ Fig. 5. Yangua o Llangua, *Cybistax antisyphilitica* (Mart.) (Bignoniaceae). Proceso de teñido realizado por la señora Herminia Cachique. Lamas, Tarapoto, Dpto. de San Martín. 2013. Fotografías: María Elena del Solar.
a. Tallo con hojas de yangua.
b. Hojas de yangua recolectadas.
c. Teñido de algodón con el primer y segundo baño de tinte.

◀ Fig. 6. Los moluscos marinos también son fuentes de colorantes azules de naturaleza indigode.

◀ Fig. 7. Árbol de Sauce, *Salix humboldtiana*. Willd. Altiplano Cundiboyacense, Colombia. Foto: Martha Devia Castillo.

◀ Fig. 8. Hojas y madejas teñidas con chilca, *Bacharis* spp. por las tejedoras del Centro Textil T'ika, localizado en el sector Nuevo Triunfo de la comunidad de Yanacona, distrito de Chinchero del departamento de Cuzco. Foto: Nathalie Santiesteban, 2024.

◀ Fig. 9. Flores y lana teñida con muni, amor seaco, *Bidens andicola* Kunth. Taller, Cuzco. Fotografía tomada en el sitio arqueológico inca de Moray, ubicado a 3500 m. de altura (Maras, Cuzco), por Nathalie Santiesteban, 2024.

◀ Fig. 10. Galium Sin. Relbunium. Planta de *Galium corymbosum* Ruiz & Pabón, con fibras de alpaca teñidas con el colorante extraído de sus raíces, altiplano cundiboyacense, Colombia.

◀ Fig. 11. Achiote, urucú, *Bixa orellana* L.

◀ Figs. 12. Teñido con hojas de pucapanga, *Fridericia chica* (Bonpl.) L.G. Lohmann. Comunidad Alto Pucallpillo, Tarapoto, dpto. de San Martín. Fotografías de Jesús Guerra 2022, proporcionadas por María Elena del Solar.
a. Hojas de pucapanga.



colorantes y oscurecen las fibras teñidas si se adicionan sales de metales (Figs. 3, 4).

En los textiles Wari, cultura de la costa sur con influencia en las regiones central y norte durante el periodo Horizonte Medio, el análisis de fragmentos teñidos por reserva reveló, en las fibras verdes, el uso de índigo con un colorante flavonoide; en las fibras púrpura rojizo y azul púrpura, índigo con *Galium*, y, en el caso del rojo, solo *Galium*. En otros textiles Wari se determinó, para el color verde, el empleo de la misma mezcla, y, para las fibras de tonalidad marrón, taninos.¹¹ (Fig. 13)

En los textiles de la cultura Chancay, en la costa central, en el periodo Intermedio Tardío, se aprecia la búsqueda de nuevas variaciones de color a partir de mezclas

con índigo. En las fibras teñidas del unku de la (Fig. 14) se pueden observar colores que van del naranja al púrpura, obtenidos por medio de mezclas de índigo con el insecto cochinilla (*Dactylopius coccus* Costa). Esta combinación también se percibe en un textil Huari-Tiahuanaco, en fibras de colores rosado y marrón.¹²

En los Andes septentrionales, en la región de Nariño, Colombia, se determinó la presencia de especies *Indigofera* en textiles de algodón, en la zona de Yaquaker, entre los siglos V y VII d. C., al igual que en los primeros registros del índigo en textiles ecuatorianos.¹³

En el sur de la cordillera de los Andes, el empleo del índigo, solo y en mezclas con colorantes rojizos extraídos de especies

b. Majando en batán de piedra para extraer la tinta.
c. Madeja de algodón nativo después de 3 hs de hervido.

▲ Fig. 13. Fragmento de Textil Wari, teñido por reserva. El color verde se logró por mezclas índigo y colorantes amarillos, los rojos con *Galium* y para el púrpura índigo con *Galium*.

- ▼ Fig. 14 Unku Chimú, 1450-1550. Fibra de camélido y algodón. 59.7 x 113 cm. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979. Metropolitan Museum. 1979.206.588.



Galium, se comprobó en textiles del norte de Chile, en contextos funerarios de San Pedro de Atacama, entre el Horizonte Medio y el Intermedio Tardío.¹⁴ Existen otras fuentes de colorantes azules de uso tradicional y, entre las más conocidas, se encuentra el yangua o llangua (*Cybastax antisiphilitica* (Mart.) (*Bignoniaceae*)-, un árbol o arbusto que se distribuye desde Ecuador hasta Argentina. Crece en Amazonas, Cajamarca, Loreto, San Martín y Ucayali.¹⁵ Aunque no se dispone de información completa sobre la fitoquímica de esta especie, el análisis de fibras teñidas con hojas de llangua mostró la presencia de indigotina y indirubina.¹⁶

En Wayco, Tarapoto, en el departamento de San Martín, se obtiene un tinte azul oscuro a partir de las hojas frescas machacadas, extraídas con agua y en ebullición durante tres horas, como se puede observar en la (Figs. 5a, b, c). Evidencias del empleo de esta especie en el siglo XVI

se encuentran en la *Relación de las provincias y pueblos y ríos del Chuquimayo*, de 1549 (p. LXIV),¹⁷ donde se señala que en ciertos casos el término 'llangua' obedece más a la descripción del colorante azul obtenido.

Otra fuente de colorantes indigoides son los moluscos marinos (Fig. 6), citados en documentos etnohistóricos por su empleo para la obtención de la púrpura, cuyo principal componente es el 6,6'-*dibromoíndigo*. Entre los más conocidos con distribución en la costa del Pacífico está el caracolillo (Ecuador), *Plicopurpura pansa* (Gould, 1853), Sin. *Purpura pansa* (Gould, 1853), y el chanque (Perú), *Concholepas concholepas* (Bruguière, 1789). La determinación del componente 6,6'-*dibromoíndigo* en un fragmento de algodón proveniente de Paracas (400-100 a. C.) reveló que se había utilizado una fuente de moluscos marinos para su teñido.¹⁸

- ▼ Fig. 15. Fragmento de banda decorativa de Lambayeque. El verde observado, se logró con mezclas de índigo y colorantes amarillos y en algunos casos con taninos. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum. V A 57814.

- ▼ Fig. 16. Algodón nativo. Museo Regional de Ica. Colección: Proyecto arqueológico Palpa temporada 1999. N° 1103. Sitio: Los Molinos. Sector: C. Unidad 10. Capa/Nivel: C. Rasgo: TM1.



En los textiles Lambayeque, donde se detectó índigo en fibras azules y verdes, un balance de una muestra superior a doscientos textiles de Pacatnamú (costa norte de Perú, periodo Intermedio Tardío) destacó que las fibras verdes eran el doble de las fibras azules.¹⁹ En un análisis detallado de la colección textil del Museo Etnográfico de Berlín se propuso la gama de color verde como una característica cultural, además de confirmarse la presencia de mezclas de índigo con colorantes amarillos de naturaleza flavo-

noide (Fig. 15).²⁰ En el caso de algunos tonos verdes o marrones en las fibras de algodón, también podría tratarse de algodón de colores naturales verde o de otros matices, como se ha observado en algunos textiles Paracas (Fig. 16).²¹

Amarillo

Los flavonoides son un amplio grupo de colorantes amarillos que se obtienen de flores, frutos, semillas, ramas y cortezas. En el estudio de los textiles Paracas, Nasca y Lambayeque se ha encontrado una información valiosa sobre fuentes de colorantes amarillos, solos o en mezclas. En la serie de textiles Paracas que formaron parte de la colección del Museo Nacional de la Cultura del Mundo, en Gotemburgo, Suecia, y que en la actualidad están reparados, en las fibras negras de algodón de la manta y la esclavina de la (Fig. 18), además del índigo, se determinó la presencia de colorantes amarillos obtenidos de las hojas de sauce, y, en las fibras rojas de camélido, de *G. hypocarpium*. En estas mismas muestras, se consideró el teñido con chilca (*Baccharis floribunda*); amor seco (*Bidens andicola*); *Cosmos sulphureus* (Asteraceae) y chinchango (*Hypericum larcifolium*).²²

Los resultados del análisis de fibras verdes y amarillas en una amplia selección de textiles pertenecientes a Nasca temprano, provenientes de El Molino y Cahuachi, al ser contrastados con un grupo menor de tejidos de Nasca tardío de la misma procedencia, constataron un mayor empleo de colorantes amarillos en

Nasca temprano y que las hojas de sauce eran su principal fuente (Fig. 19).²³ Otras piezas de Nasca temprano indicaron que había *Galium* en las fibras rojizas, índigo en las negras, mezclas de índigo con flavonoides en las verdes y con *Galium* en las púrpuras (Fig. 17).²⁴

El sauce o huayaco (*wayaw* en lengua quechua) es un árbol que puede alcanzar hasta los diez metros de altura. Crece desde México hasta Chile. En el Perú es una especie silvestre y cultivada, se distribuye en la costa, sierra y selva hasta los cuatro mil metros sobre el nivel del mar. Se ha mostrado la continuidad en el uso de esta especie como fuente de colorantes amarillos en los textiles Paracas y Nasca. Su importancia para las culturas prehispánicas se manifiesta en el siguiente texto: «Después del aliso, es el sauce o huayaco el árbol más común de todo este reino; del cual se hallan dos diferencias: el uno es árbol alto y derecho, parecido en su talle al ciprés, y el otro copado y redondo; pero entrambos diferentes de la mimbrera» (Fig. 7).²⁵

En América del sur, las especies del género *Baccharis*, chilcos, son conocidas como colorantes de uso tradicional. *B. genistelloides* Lam. y *B. lanceolata* H.B.K.²⁶ han sido utilizadas en el Perú para el teñido de fibras de color amarillo. El análisis de una muestra teñida con *B. genistelloides* (Sin. *B. floribunda*) sirvió para evidenciar su presencia en el teñido de textiles Paracas.²⁷ *Bidens andicola* Kunth, llamada amor seco, cadillo y k'ello t'ica, es una hierba silvestre anual, de unos 20 a 30 cm.

▼ Fig. 17. Textil Nasca del Intermedio temprano. Bolsa MNAHP RT-016264. En las fibras marrón, verde y amarillo mezclas de índigo con flavonoides, posiblemente de la chilca y en las púrpura con *Galium*.

Crece entre los 2000 y 4500 metros sobre el nivel del mar (Fig. 9). En la provincia de Huaylas, Áncash, se tiñe alpaca mordentada con alumbre con la cocción de la planta entera de amor seco (*B. pilosa*), lo que permite conseguir un color amarillo intenso. Esta especie se propuso para el teñido de las fibras amarillo oro de un turbante Paracas.²⁸

En las fibras amarillas de un fragmento Chimú/Chancay se determinó el uso de *Cosmos sulphureus* Cav., tomando como referencia los resultados del análisis de fibras teñidas con pétalos secos de esta especie.²⁹ *C. sulphureus* Cav. y *C. bipinnatus* Cav. están descritas como originarias de Mesoamérica, así como *C. caudatus* Kunth es del Perú.³⁰ La pimienta del Perú (*Flaveria* sp.) y el salchuche (*Coreopsis* sp.) han sido propuestos como el origen de los colorantes amarillos en muestras de textiles de Pacatnamú, Lambayeque. La primera es conocida como tintórea en Argentina y Chile. En la provincia de Huaylas, en Áncash (Perú), se recurre a



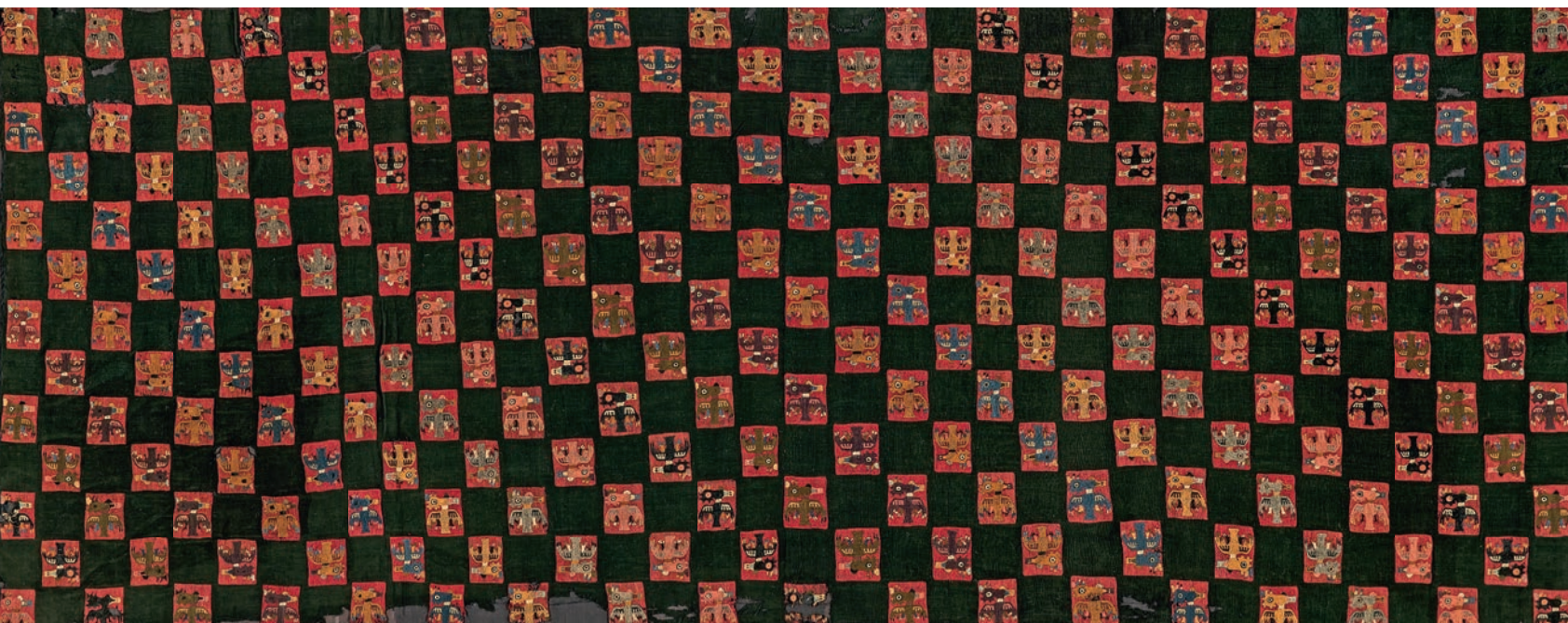


◀ Fig. 18. Esclavina paracas, detalle. Paracas horizonte temprano. El teñido de las fibras de camélido rojas, en el bordado, se realizó con *Galium hypocarpium* y en las fibras de algodón negras, del tejido soporte, mezclas de *Índigo sp.* más colorantes amarillos del sauce, *Salix humboldtiana*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-038073.

▼ Fig. 19. Manto paracas, Paracas horizonte temprano. El teñido de las fibras rojas de camélido en el bordado se realizó con *Galium hypocarpium* y en las fibras negras de algodón, del tejido soporte, mezclas de *Índigo sp.* más colorantes amarillos del sauce, *Salix humboldtiana*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-038074.



▲ Fig. 20. Textiles Nasca del Intermedio temprano. Borlas planas. Para este periodo en las fibras rojas se ha determinado *Galium sp.* Y en los tonos oscuros índigo. Colección Napoleón Valdéz.



flores de *Coreopsis senaria* S.F. para teñir la lana mordentada con alumbre y obtener un color amarillo brillante.³¹

Rojos

En los textiles prehispánicos, el estudio de los colorantes en gamas que van del naranja al rojo ha mostrado que los compuestos más comunes son las antraquinonas, familia química del ácido carmínico, colorante de origen animal, lo que señala el empleo de la cochinilla. En las especies vegetales la presencia de purpurina, pseu-

dopurpurina, xantopurpurina, munjistina y alizarina ha hecho que se plantee el uso de *Galium sp.* (*Rubiaceae*) (Fig. 10). Las fibras rojas más antiguas analizadas en los textiles peruanos fueron halladas en La Galgada (ca. 2000 a. C.) y, según los resultados, probablemente fueron teñidas con *Galium sp.* (*Sin. Relbunium*).³² Las especies pertenecientes al género *Relbunium* han sido incorporadas al *Galium*, por evidencias filogenéticas y de revisión de género.³³ Entre las *Rubiaceae*s americanas la más conocida y estudiada

es *Galium hypocarpium* L., con amplia distribución en la región andina, y que se caracteriza por la ausencia de alizarina. El uso de especies *Galium* en textiles de Paracas Necrópolis, del periodo Intermedio Temprano (200 a .C.-600 d. C.), ha sido demostrado por diversos trabajos en distintas épocas (Fig. 20).³⁴ Un balance del género en su distribución en el Perú indica un registro de veinte especies, entre las que figuran *G. hypocarpium* L., *G. canescens* Kunth y *G. corimbosum* Ruiz & Pavón.³⁵ En textiles teñidos con especies

► Fig. 21. Uncu chachapoyas. En estos textiles además de Galium y cochinilla, se utilizaron los colorantes de la *Fridericia chica*, para la obtención de tonos rojizos y marrones, con la adición de taninos. Museo Leymebamba. Amazonas. Foto: Yutaka Yoshi.

nativas de *Galium*, con distribución en el sur del departamento de Nariño y el norte de Ecuador, se determinó la presencia de alizarina en *G. canescens*.³⁶ Esta especie fue propuesta como una de las posibles fuentes de las antraquinonas detectadas en textiles de Nasca temprano.³⁷

G. corymbosum, que tiene entre sus sinónimos la denominación *Galium ciliatum* Ruiz & Pavón, sirvió como referencia con el nombre de *Relbunium ciliatum* para el análisis de los colorantes en textiles de las culturas Tumilaca y Chiribaya de la costa sur del Perú.³⁸ En el análisis de las fibras rojas de un grupo de textiles de los periodos Intermedio Medio o Tardío de San Pedro de Atacama (norte de Chile), con estilos locales, de Tiwanaku y de los valles orientales de Bolivia, la existencia de purpurina evidenció el empleo de especies *Galium*.³⁹ En la investigación sobre dos grupos de textiles de la región de Tarapacá, atribuidos al periodo Formativo (1100 a. C.-660 d. C.) y el periodo Intermedio (900-1450 d. C.), se encontró, en las fibras de color rojo, naranja y marrón, cochinilla y alizarina. Estos resultados permitieron señalar el uso de fuentes similares de colorantes en la región durante 2400 años.⁴⁰

En los textiles de Pacatnamú, asociados a la cultura Lambayeque, se determinó el empleo de cuatro clases de rojo: el cincuenta por ciento teñido con cochinilla, el veinticinco por ciento con achiote, el nueve por ciento con *Relbunium* y el ocho por ciento con *Galium*.⁴¹



En este artículo se distingue entre fuentes de colorantes a partir de especies *Relbunium* y *Galium*, considerando el contenido de alizarina, y se reporta sobre el uso de *Bixa orellana* en el teñido de textiles prehispánicos.⁴² *Bixa orellana* L. (*Bixaceae*) se designa con diferentes nombres: achiote, bija; deetane (ticuna); ipiacu (jíbaro) y urucú, entre otros. Es un árbol originario de América del Sur. Se

cultiva en todos los países amazónicos y en el Perú tiene amplia distribución.⁴³ Se usa en pintura corporal y de objetos, en el teñido de fibras, como condimento para alimentos y en medicina tradicional (Fig. 11). El colorante se extrae de las semillas secas y sus principales componentes son carotenoides que producen tonos entre anaranjados y rojos, poco estables. Por su distribución y empleo en el trópico

americano, se confunde con *Fridericia chica*; en algunos lugares ambas especies se denominan bija.

La *Fridericia chica* (Bonpl.) L.G. Lohmann (Sin. *Arrabidaea chica* H.B.K. *Bignoniaceae*) se encuentra principalmente como liana trepadora. Nombres comunes: carajurú, cipó cruz (Brasil: Amazonas); chica, bija (Colombia); puca-panga, barqui (Perú), entre muchos otros. En Cariniaco, lengua caribe, *chica* significa «rojo». Se distribuye desde México hasta Argentina. Se desarrolla sobre todo en las selvas tropicales y también se cultiva (Fig. 12).⁴⁴ Los pueblos Yagua y Tikuna del noroeste de la selva amazónica (en la frontera entre Colombia, Perú y Brasil) tiñen de rojo-púrpura las fibras vegetales con *Fridericia chica*, para elaborar hamacas y pintar objetos de carácter sagrado.⁴⁵ Las mujeres Uranina, en la cuenca del río Chambira, Loreto, la utilizan para teñir de rojo y rojo casi negro las fibras de la palma aguaje (*Mauritia flexuosa* L.f.), con las que tejen las esteras «ela» o «cachihungo».⁴⁶ El análisis de fibras de color rojo anaranjado a marrón rojizo de textiles con diseños a rayas, atribuibles al estilo Chachapoyas, indicó la presencia de los colorantes característicos de *Fridericia chica*.⁴⁷ En esta colección también se determinó el uso de *Galium* sp. y cochinilla (Fig. 21).⁴⁸

Si se considera que el territorio Chachapoyas cubría sectores septentrionales de los Andes amazónicos (ca. 800–1470 d. C.), el empleo de una especie que ha sido de amplio conocimiento por las comunidades

amazónicas debido a sus propiedades colorantes y medicinales⁴⁹ se convierte en una característica regional.

En dos canastos de tejedores,⁵⁰ atribuidos a la costa central (Chancay) y que pertenecen a la colección del Museo del Quai Branly, en París, se observó en las fibras de color marrón, en dos ovillos diferentes, una mezcla de colorantes de *Fridericia chica* con taninos (Fig. 22). En contraste, para ambos canastos se determinó el uso de la cochinilla en los ovillos rojos de camélido.⁵¹ Recientes análisis sobre un textil Chancay, Fowler Museum, UCLA. X65.7603⁵², confirmaron el uso *F. chica* por esta cultura.

Esto evidencia que los colorantes de esa especie eran parte de los materiales tin-

▼ Fig. 22. Cesta de tejedor. Ancón, Perú. Los ovillos de hilos de camélido fueron teñidos con índigo, cochinilla, mezclas índigo con cochinilla, con *Galium*, colorantes amarillos y en los hilos de algodón café rojizo *Fridericia chica* con taninos, en otros cochinilla, índigo. Museo de Quai Branly, París. MQB 71.1878.2. 834.

tóreos de otras culturas prehispánicas. Asimismo, los colorantes de *Fridericia chica* constituyen los rojos de mayor presencia en los textiles prehispánicos colombianos de algodón fechados entre el siglo IX y el XVI d. C., de las culturas Muisca, U'wa y Guane del centro-norte de la cordillera oriental de los Andes en ese país.⁵³

Cochinilla

Dactylopius coccus Costa. Diferentes datos etnohistóricos resaltan la importancia de la grana o cochinilla como colorante precioso en los Andes y, en particular, para el Imperio inca,⁵⁴ donde recibió el nombre de *macnu* y formó parte de los materiales empleados para la obtención del rojo, un color de gran significado cultural. El colo-



▼ Fig. 23. Detalle de bolsa para coca, Moche. Algodón y pelo de camélido (12.7 x 15.2 cm), el rojo fue teñido con cochinilla. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York 1994.35.88 5- 6.

rante se extrae del cuerpo desecado de las hembras del insecto *Dactylopius coccus*, parásito de las cactáceas del género *Opuntia*. Aunque también pudieron ser utilizadas otras especies de *Dactylopius*, de acuerdo con la región.

El estudio de hilos y fragmentos textiles asociados al ajuar funerario de tres momias encontradas en la necrópolis de Ancón, datadas entre el siglo XI y XIII, periodo de transición de Wari a Chancay, reveló mezclas de fuentes de colorantes rojos. En dos de las muestras el ácido carmínico determinó el empleo de la cochinilla, posiblemente la *Dactylopius coccus* Costa, y de dos fuentes vegetales.⁵⁵ Una proveniente de especies con purpurina y alizarina entre sus antraqui-

nonas, como es el caso de *G. canescens* Kunth. Y la segunda con componentes que sugieren el uso de plantas como muílaca (*Muehlenbeckias* sp.) y sanipanga (*Picramnia* sp.), utilizadas para el teñido tradicional en el Perú.⁵⁶ Al analizarse una túnica Wari (Fig. 23), se encontró que se había utilizado la cochinilla en las fibras salmón y *Galium* sp. en las anaranjadas. En cuanto a las fibras anaranjadas de un textil Lambayeque, se detectó el uso de ácido carmínico.⁵⁷ En textiles Wari-Tiahuanaco y Chimú (Figs. 24a y b), se comprobó el empleo de la cochinilla sola o en mezclas con índigo.⁵⁸ La importancia de la cochinilla como material tintóreo ha perdurado hasta el presente en la región andina y un buen ejemplo de ello es su utilización en el Centro Textil T'ika.



► Figs. 24a. Unku Chimú, intermedio tardío. Museo Larco. ML600050, Lima, Perú. Para los tonos rojo de estos textiles ha sido propuesta la cochinilla y mezclas cochinilla con índigo. En las fibras amarillas plantas que contienen una clase característica de flavonoides. b. Detalle.





24a



24b

- ▼ Figs. 25a. Pencas de cochinilla.
b. Cochinillas secas.
Fotografías: Nathalie Santiesteban, 2024.



El uso de la cochinilla en la práctica textil contemporánea en el Cusco⁵⁹

El Centro Textil T'ika está localizado en el sector Nuevo Triunfo de la comunidad de Yanacona, en el distrito de Chinchero, en la región Cusco. En este taller las mujeres realizan todo el proceso textil y venden telas tejidas, prendas de vestir tejidas, accesorios y tejidos decorativos. Además, se hace la demostración en vivo del proceso textil.

El proceso del teñido con cochinilla

Las tejedoras indican que en la región el uso de colorantes naturales es ancestral. Uno de estos colorantes es la cochinilla, adquirida seca a un revendedor en la ciudad del Cusco, quien la trae de las provincias de Arequipa y Puno. El proceso del teñido comienza con el molido de la cochinilla que se agrega al agua en ebullición. Luego se incorpora el mordiente (piedra de alumbre, limón o piedra volcánica, *qollpa*), se coloca la madeja de hilo, y se deja hervir entre treinta y cuarenta y cinco minutos. Finalmente, se pone el fijador. Para medio kilo de lana se emplea un cuarto de cochinilla y un limón o una piedra de alumbre. El tipo de mordiente

determina la variedad de color carmín que se desee obtener. El proceso termina con el secado de la madeja en la sombra (Figs. 25a, b).

Cochinilla, mordientes, fijador y color obtenido

Las tejedoras Lyda y Mariluz explican que se puede obtener entre 24 y 25 tonalidades de color rojo de la cochinilla. La tonalidad depende del mordiente. Por ejemplo, con el limón se obtiene un anaranjado carmín, con la piedra de alumbre que es adquirida en el Cusco se consigue el color fucsia y con la piedra volcánica que viene del valle de Lares (Calca) se logra un tono rojo oscuro. Para fijar los colores se usa el orín humano o la sal que proviene de las salineras de Maras (en el distrito de Urubamba), cuya explotación se viene haciendo desde el periodo precolombino y, sobre todo, por los incas. Esta sal se caracteriza por tener un alto contenido mineral, principalmente de magnesio, calcio, zinc y hierro.

Conocimiento tintóreo

En algunas comunidades campesinas y altoandinas del Cusco el conocimiento tintóreo está desapareciendo y en otras se ha perdido, como es el caso de las comunidades de los distritos de San Pablo y de Tinta, en la provincia de Canchis. Esto

- Fig. 26. Tela pintada Nasca. Museo Antonini, Ica. Falda, Vestido 45. Textil descubierto en Cahuachi. Proyecto Nasca 1986. En los diseños azules se ha identificado la indigotina como pigmento solo o en mezclas. En los ocre se evidenció que la variedad del color se debe a la adición de carbón, hollín y yeso, entre otros. Mientras que en los colores amarillo y naranja se determinó aluminosilicatos, ricos en óxidos de hierro.

se debe en gran medida a la proliferación de las fibras sintéticas. Sin embargo, en el distrito de Chinchero este conocimiento ancestral aún se mantiene.

El color en los textiles pintados

Textiles pintados en los Andes por diferentes culturas y en distintos periodos han sido rescatados en múltiples sitios arqueológicos. Entre estos, los sitios costeros del norte del Perú asociados con la cultura Chavín, los de la cultura Paracas que datan del Horizonte Temprano y los de Chancay, en la costa central, que se remontan al Intermedio Tardío.

Marrones y grises: fragmentos textiles de contextos funerarios ligados a la cultura Paracas, del Horizonte Temprano, muestran ante todo colores marrones y grises, asociados al uso de óxidos de hierro de origen natural como la hematita (Fe_2O_3), que mezclados con agua y manganeso en distintas proporciones se conocen como ocre.

Más adelante, la cultura Nasca demuestra un profundo conocimiento en el manejo y preparación de los pigmentos, destacándose por la policromía de sus textiles pintados. Como pigmentos los ocre proveen una variedad en el color, debido a la adición de materiales, entre estos el carbón, el hollín y el yeso.⁶⁰ Algunos de los pigmentos marrones han revelado un contenido elevado de manganeso, lo que sugiere que puede haber un pigmento marrón producido por una combinación con óxido de manganeso.⁶¹

► Fig. 27. Fragmento Chancay NMAI 23/9073. Imagen de Keats Weeb. Cortesía del Museum Conservation Institut, Smithsonian Institution. Pigmentos minerales aplicados en forma de pasta sobre algodón, con el posible uso de gomas en las líneas marrón. En su caracterización se encontró ac. carmínico como pigmento y un alto contenido de hierro, silicio y aluminio, asociado a tierras de hierro en combinación con caolinita.



El color negro, utilizado para dibujar y delimitar los colores, proviene de mezclas de negro de combustión, como el carbón y el hollín, con yeso y tierra, para mejorar su consistencia, y hematita, para intensificar el color final.

Azul y verde: el análisis respecto a los colores azules y verdes ha descubierto el uso de indigotina en forma de pigmento insoluble, posiblemente preparado en combinación con yeso y tierra. En los textiles Nasca de la ofrenda de Cahuachi son numerosos los motivos azules de diferentes tonalidades, en las cuales se ha identificado la indigotina mezclada con granos blancos (Fig. 26).⁶² En textiles pintados asociados a las culturas Tiahuanaco y Chancay se ha observado, junto con el cinabrio y los ocre, el uso de óxidos de cobre (malaquitas), aplicados a los tejidos elaborados con algodón y fibras de proteína animal.⁶³

Amarillos y naranjas: en la investigación de cuatro fragmentos de textiles arqueológicos pintados, atribuidos al estilo Chancay y el estilo Horizonte Medio, se concluye que los pigmentos minerales se aplicaron en forma de pasta sobre algodón (Fig. 27). En la caracterización de estos pigmentos, además de colores como azul, marrón, rosa y negro, se encontró que aquellos de color rojo-naranja presentan un alto contenido de hierro, silicio y aluminio, asociado a tierras de hierro en combinación con caolinita. Esta composición ha sido relacionada con los colores amarillo y naranja de textiles Nasca pintados, en



los cuales se ha hallado aluminosilicatos, ricos en óxidos de hierro (hematitas mezcladas con yeso).⁶⁴

Rojo: el uso del cinabrio y el bermellón también fueron habituales en la elaboración de pigmentos rojos, lo que se advierte en fragmentos textiles vinculados con contextos funerarios de las culturas Nasca y Chimú. El cinabrio es el único pigmento conocido a base de mercurio (sulfuro de mercurio, HgS). Su preparación incluía la molienda del mineral rojo del mismo nombre y el tamizaje para la eliminación de impurezas. El polvo rojo brillante obtenido se suspendía en algún medio de unión líquido (gomas vegetales, aceites, entre otros) y se aplicaba directamente sobre el textil. Se ha sugerido que el cinabrio encontrado en muestras textiles y de otros tipos en sitios arqueológicos peruanos proviene de la zona minera de Huancavelica, en la sierra centro-sur del Perú. Aunque esta no

es la única fuente geológica de cinabrio en los Andes, sí es la más grande y uno de los mayores depósitos mundiales de este mineral.⁶⁵

Otro pigmento rojo relacionado con el cinabrio, y difícil de distinguir por su similitud físico-química, es el bermellón. Se obtiene al calentar el mineral durante la molienda, lo que genera una reorganización de la estructura cristalina. Su presencia, normalmente con impurezas de silicatos asociadas al mineral, ha sido identificada en la cerámica, la madera, las pinturas murales, así como en la pintura corporal, los rituales y los contextos mortuorios.⁶⁶ Un estudio reciente sobre el color y la policromía de objetos de diferentes sitios funerarios prehispánicos en el desierto de Atacama (ca. 1000–1500 d. C.) traza un derrotero para el enfoque de la investigación de los materiales colorantes en el mundo andino.⁶⁷



Textiles extraordinarios

Elena Phipps



os tejedores andinos fueron insuperables en cuanto a la sofisticación creativa que desarrollaron para lograr textiles extraordinarios. En el breve recuento visual que viene a continuación, quisiera presentar una selección de ejemplos para subrayar este concepto. Puede que no sean los más esperados, ni los más complejos, ni siquiera los más notables en su género, pero cada uno, a su manera, muestra alguna característica primordial de la excelencia y el logro conceptual andinos. Las cualidades de lo extraordinario pueden expresarse en la singularidad de las fibras, o del hilado de las hebras, o de los materiales utilizados. También pueden considerarse fuera de lo común en su estructura o técnica, o en la narrativa de su diseño, o en el logro de la belleza, pero cada uno tiene su propia historia (Fig. 1).

Tela de tejido de algodón blanco de cuatro orillos

El fundamento de las tradiciones del tejido andino se manifiesta en la forma más simple: el tejido de una tela de cuatro orillos, acabada en todos sus lados y completada sin cortar un solo hilo (Fig. 2).¹ El tejido de una tela de un tamaño y forma determinados, sin escindirla del telar, encarna el concepto de intención. Intención: el tejido intencional de una tela para el uso que fuere: para cargar a un niño, o para ser una de las dos partes del manto de una mujer, o la túnica de un hombre, o un poncho ancho, o una faja estrecha, o una tela sobre la cual se realizarán o transmitirán rituales. La conceptualización del objeto requiere que el tejedor construya el telar según las dimensiones previstas de longitud y anchura. Además, se debe considerar la acción de tejer que unirá los hilos en el proceso

◀ Fig. 1. Detalle de manto. Paracas Necropolis, (fardo funerario 378 - 8). Wari Kayan 100 A.C- 200 DC. Elaborado en tejido llano con urdimbres y tramas discontinuas, bandas decorativas bordadas y fibra de camélido policroma. Esta magnífica pieza de estilo geométrico al centro, ha sido realizada con una técnica especial que crea escalones de colores puros en tramas y urdimbres. Las bandas decorativas incluyen figuras fantásticas que llevan túnicas con serpientes que irradian de sus cabezas. MNAAHP RT-3554.

► Fig. 2. Paño de algodón con cuatro orillos. Costa central, Perú. Elaborado con dos piezas unidas al centro. Tejido llano. 47 x 60 cm. MALI IV-2.1-0636.

► Figs. 3a. Fragmento de textil con motivos de cabezas con colmillos, 900-200 a. C. Perú, costa sur, valle de Ica, estilo Chavín (1000-200 a. C.). Elaborado con algodón en tejido llano, ornamentado a partir de secciones de coloridos hilos de urdimbres y tramas suplementarias envolventes; 112 x 61,2 cm. The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 1985.139 3b. Detalle.

El gran y poderoso rostro está construido hilo a hilo con fibras envolventes de colores utilizando colorantes minerales y tinte púrpura en la superficie.

► Figs. 4a Detalle.

4b. Fragmento textil, estilo Chavín, Horizonte Temprano. Tejido llano de algodón con trama suplementaria y urdimbres envueltas con coloridas fibras 32 (largo) x 74 cm.

The Textile Museum Collection, Washington, D.C., 1977.35.3, Anonymous gift. Photography by Breton Littlehales.



de elaboración, hilo por hilo, de la tela, lo que origina que aquello que comienza como un conjunto de hilos extendidos (es decir, la urdimbre, que es la primera en ser colocada en el telar) se comprima y se contraiga, a medida que tiene lugar el trabajo de entrelazamiento repetitivo de la trama (los hilos que interactúan perpendicularmente con la urdimbre), por encima de un hilo y por debajo del siguiente. Y no solo se tiene que considerar lo que se pretende que sea la pieza, sino el tamaño y la forma que debe adoptar en su configuración final, en tanto la confección de productos textiles —sobre todo prendas de vestir, pero también otros artículos que se utilizan tanto en la vida cotidiana como con fines mortuorios— está preconcebida desde el inicio. Asimismo, se toman en cuenta las proporciones de la tela, algunas establecidas por la tradición a través de generaciones y otras en función de la edad y la talla del futuro usuario. Tal vez sea algo parecido al principio de la Proporción Áurea de la historia, matemáticas y cultura griegas, y haya un tipo de principio de la Proporción Andina en la disposición de las urdimbres y tramas para elaborar una tela de cuatro orillos.

Los colores añadidos de Chavín

Más allá de la confección de telas sencillas y utilitarias, los tejedores andinos daban importancia a la elaboración de diseños característicos y específicos, hilo por hilo.² Entre los tejidos más antiguos hallados en la región, un grupo de ellos cuenta con una poderosa imaginería sobrenatural y ofrece un atisbo de la iconografía religiosa de Chavín y otras regiones del norte de Perú en el periodo Formativo de las civilizaciones andinas (Figs. 3a, b; 4a, b).³ La realización de estos dos paneles de algodón llenos de imágenes repetidas de cabezas de criaturas con los ojos encapuchados de caimanes y largos colmillos que emergen de una boca sonriente, implicó la experimentación de métodos de tejido destinados a integrar estos poderosos diseños dentro de la matriz misma de la tela. (Figs. 3b y 4b) En este método concreto, el tejedor mantenía el ritmo sencillo del tejido llano entrelazando de fila en fila los hilos horizontales de la trama,



mientras añadía fibras de color sin hilar a los hilos verticales de la urdimbre, a partir de los cuales surgían los contornos de las criaturas. A veces, estas fibras añadidas se coloreaban con pigmentos minerales: hematites u ocras, plomo rojo y bermellón. En estos dos ejemplos se han detectado débiles trazas de bermellón.⁴ Además, ambos parecen haber tenido un color púrpura «pintado» en la superficie en algún momento de su historia, a lo largo de algunos componentes horizontales del diseño.⁵ Actualmente, se está investigando el origen de este color (Ver Fig. 4b).⁶ No sabemos dónde se hizo este tejido.

Varios tejidos con este tipo de imágenes, así como otros compuestos por figuras con cinturones de serpiente, fueron elaborados por tejedores y pintores del norte, aunque posteriormente se encontraron en la costa sur. El examen de los elementos más básicos, es decir, la dirección del hilado y la composición de los hilos de algodón, confirma que fueron confeccionados por hilanderas de la tradición norteña. Estos rasgos suelen ser característicos de región en región, según el lugar de origen.⁷ La aparición de estos





► Fig. 5. Manto. Paracas Necrópolis, (fardo funerario 190 -5) Wari Kayan, 100 a. C.-200 d. C. Tela llana con bordado policromo, estilo lineal en fibra de camélido. 254 x 128 cm. Con destreza y precisión, los maestros bordadores paracas crean un alto nivel de arte textil. MNAHP RT-1719.

textiles en la costa sur, muchos de los cuales habrían sido hallados en Carhua y sus alrededores —en el sur de la península de Paracas—, evidencian una presunción de actividad mesiánica en la difusión de sistemas de creencias, por medio de los textiles. La tela ligera es el vehículo perfecto para transmitir ideas a nuevas comunidades ubicadas a larga distancia, en comparación con la inmovilidad de los monumentos tallados en piedra que constituyen el complejo del templo de Chavín, origen del programa iconográfico que figura en los textiles. Los patrones tejidos en estas piezas meticulosamente elaboradas traslucen la habilidad de los tintoreros, que consiguen crear obras maestras paralelas en las artes del diseño y el teñido por reserva, recientemente desarrolladas (Ver por ejemplo tejido de Dumbarton Oaks PCB544).⁸

Los sistemas de bordado de Paracas

El trabajo ejecutado por desconocidos artistas de la costa sur produjo las prendas exquisitamente bordadas de los preciados fardos funerarios, con las que se envolvían -capa sobre capa- a los miembros de importantes linajes que eran enterrados en la



península de Paracas (véase A. Peters en este volumen). La precisión, la geometría, el minucioso recuento de hilos que se requerían para elaborar diseños asombrosos constituyeron un lenguaje visual que se basaba en conceptos anteriores de lo sobrenatural, aunque articulados de nuevas maneras (Fig. 5). La repetición y los formatos lineales definían perímetros y límites, y cada prenda era parte de un conjunto, que coincidía en el color y diseño. ¿De dónde viene esta primacía de la aguja y el hilo, en lugar de la urdimbre y la trama? Uno puede entrever la mano de la tejedora que posiblemente había inspirado la labor de las bordadoras, reconstruyendo y tal vez reconfigurando métodos desarrollados en las regiones de la sierra y que podrían haber impresionado a los hábiles artesanos de la costa.¹⁰ Los pastores de camélidos, los diestros tintoreros, los tejedores de urdimbres cuyo arte se centraba en una tradición tan diferente de aquellas de la costa algodonera reflejan las interacciones culturales. Es increíble el alarde del rico acervo de pelo de camélido finamente hilado y teñido, y el refinado y cuidadoso bordado artístico del que emana el significado que encarna el textil, el cual hipnotiza y asombra al espectador por su precisión, poder y belleza.



6a



▲ Fig. 6a. Turbante. Paracas, Horizonte Temprano-Periodo Intermedio Temprano. 100 a. C.-100 d. C. Pelo de vizcacha (tela llana) y pelo de camélido (bordado). Tejido llano con bordado en punto de tallo o punto plano atrás. 40,5 x 272,5 cm. Mary Woodman Fund, Museum of Fine Arts, Boston, 31.499

► Figs. 6b. Detalle fig. 6a. Los pelos de vizcacha finos y cortos son extremadamente difíciles de hilar y tejer.

▲ Fig. 7. *Vizcacha Langidium*. Bolivia. (Foto: Alexandre Bruisse).



6b

Vizcacha

A veces un tejido de apariencia muy sencilla oculta su aspecto extraordinario en la propia naturaleza de los materiales utilizados para su confección. La tela de base de este extraordinario turbante bordado de la época de Paracas está tejida con hilos hechos con los diminutos y suaves pelos de la vizcacha. (Fig. 6a, b) La vizcacha, miembro de la familia de las chinchillas, es un pequeño roedor que vive en lugares secos y calurosos. (Fig. 7) Parece que sobrevive en climas extremos, tanto en la sierra como en regiones de mediana altitud del Perú y Bolivia. Representada

en varios textiles, en la época precolombina así como en la colonial, aparentemente se asociaba a un tipo de estado liminal y, en la actualidad, con un talismán para la suerte y la buena fortuna.¹¹ En los tapices coloniales de los siglos XVI-XVIII, la vizcacha a menudo está tejida en color azul y destaca entre la fauna tejida como una criatura liminal.¹² (Fig. 9) (La vemos mordisqueando la pantorrilla de Adán en el nacimiento de Eva a partir de su costilla) (Fig. 8) Desconocemos su significado en épocas anteriores, pero su fibra suave y sedosa era preciosa y extremadamente difícil de hilar. Una bolsa de coca singular del periodo inca, compuesta casi enteramente de hilos de pelo de vizcacha, nos muestra que este valioso material era significativo. Muchos siglos antes, quienes aportaban las prendas funerarias de un individuo se las arreglaban para acopiar, hilar y tejer una pieza entera de tela para envolver y proteger la cabeza del ancestro al que se honraba. Es poco probable que este hubiera tenido el privilegio de disfrutar su lujosa suavidad en vida, aunque se esperaba que pudiera experimentarlo cuando lo acompañara en el más allá.



◀ Fig. 8. Detalle. Tapiz: *La creación de Eva*. Finales del siglo XVI-siglo XVII. Tapiz, algodón (urdimbre) y pelo de camélido (trama). 264 x 251 cm. Círculo de Armas, Buenos Aires.

▲ Fig. 9. Detalle de tapiz colonial con campo central y bordes con animales (aves y vizcachas). Perú. Finales del siglo XVI o posterior. Algodón (urdimbre) y pelo de camélido (trama). 256,2 x 200,3 cm. Denman Waldo Ross Collection, Museum of Fine Arts, Boston, 04.123.

«El textil de Paracas»

La configuración elemental de imágenes mediante la envoltura de fibras en torno a los hilos estructurales de un textil asociado a estos primeros periodos desaparece a medida que las tejedoras y costureras desarrollan su pericia en la adición de color y la realización de diseños —que se mantienen en el ámbito de lo sobrenatural— sobre la tela (Ver Figs. 3 - 4). Mil años más tarde, sin embargo, un intento arcaizante de reproducir este poderoso, aunque sencillo método de envoltura, aparece en el sur, en



10a



10e



10f



10b



10c



10d



◀ Fig. 10a. Manto Nasca. («The Paracas Textile»), 100-300 d. C. Elaborado con fibra de algodón y de camélido. Panel central: tejido llano con urdimbres envueltas con hilos policromos. Bordes con múltiples figuras tridimensionales tejidas en punto bucle cruzado o anillado cruzado dispuestas alrededor de bandas planas tejidas en la misma técnica sobre tela. Soporte: 170,8 x 84,5 cm. Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121

◀ Figs. 10b, c, d. Detalles.

◀ Figs. 10e, f. Detalles anverso y reverso

◀ Fig. 11. Detalle de borde tridimensional de manto. Cahuachi. Cultura Nasca. Compuesto de tres paneles de pelo de camélido. Tejido llano con bucles cruzados. 281 x 123 cm. Museo Didáctico Antonini, Nasca. Ministerio de Cultura del Perú. MRI-PN-MA-0374. Foto: D. Giannoni.

▼ Fig. 12. Detalle de banda bordada con figuras. Estilo Nasca. Tela llana de algodón con cuatro orillos pigmentada en color anaranjado y motivos bordados en punto plano atrás o punto de tallo con fibra de camélido policroma. 112,5 x 11,25 cm. Las figuras bordadas están inacabadas, revelando un proceso en el que las figuras primero se perfilan con puntadas que se marcan en zonas específicas del diseño, utilizando un pequeño hilo del color previsto. La pareja -una figura voladora con diadema y máscara facial y una figura andante con máscara facial con un taparrabo y capa conformada por serpientes- se repite a lo ancho de la banda. Colección particular.

la región de Nasca, morada de algunas de las mejores bordadoras de todo el Perú.¹³ (Figs. 10a - f) Al adoptar el método aditivo de torsión de las fibras —y, en este caso, hiladas en algún momento— alrededor de una estructura de tejido llano, el famoso textil (al parecer, procedente de Cabeza Larga, en la costa sur de la península de Paracas) conocido con el nombre poco apropiado de «El textil de Paracas» (a pesar de que se considera que proviene de la época de Nasca), representa el punto de contacto entre los antecedentes y las tradiciones artísticas nascas entonces presentes.¹⁴

Mientras que el paño central del panel, relativamente pequeño, se vincula con el pasado, la elaboración del bordado tridimensional que lo rodea representa una nueva tendencia de la práctica textil creativa. (Figs. 10b-f) Al plasmar una procesión de imágenes, esta técnica innovadora y especializada configura creativamente una panoplia de personajes que incluye a los chamanes, líderes espirituales y participantes en las celebraciones de la comunidad, junto con los animales, la flora y la fauna de una vida floreciente en la periferia del desierto. Estas imágenes tridimensionales también adornaban los bordes de muchas de las prendas que integraban los enterramientos de élite de la necrópolis y del periodo Nasca temprano (Fig. 12), y, en un caso especial, abar-





caban toda la superficie de un manto muy especial.¹⁵ Y, en un textil recientemente descubierto en Cahuachi, en el valle de Nasca, encontrado en una ofrenda en una urna de cerámica, se observan figuras tridimensionales que danzan y se balancean a lo largo del centro del manto, con bandas bordadas alrededor del borde exterior llenas de criaturas marinas, orcas, una cabeza radiada y otros seres compuestos.¹⁶ (Fig. 11).

Color puro - Urdimbre y trama discontinuas de Nasca

El color en los textiles proliferó en la costa sur sobre todo por la disponibilidad de



fibras preciadas para los hilos, provenientes de los pelos de camélidos —llamas, alpacas y vicuñas—, más fáciles de teñir que los de algodón. Tanto si en los inicios llegaron a la región mediante el comercio o si se debió al incremento de animales domesticados que toleraban una menor altitud, la presencia de estos materiales permitió a los artesanos textiles y a los expertos en el arte de teñir con plantas —y posteriormente con recursos suministrados por algunos animales— incorporar los colores rojos, amarillos, azules y verdes a la paleta cromática de las culturas locales (véase Devia en este volumen).¹⁷ En este entorno, por alguna razón desconocida, el color —y en particular los tejidos con áreas de color puro, en los que la urdimbre y la trama estaban formadas por los mismos colores, aunque cambiaban a lo largo de la tela, según el diseño— se convirtió en un concepto anhelado y valorado. Al transformarse el proceso de tejido, lo que hoy conocemos como tejidos de urdimbre y trama discontinuas florecieron en toda la región y en varias formas. El minucioso trabajo de elaboración de un tejido de este tipo puede haber implicado tanto a las tejedoras como a las costureras, que trabajaban juntas para crear una serie de tejidos muy singulares. Los orígenes de esta labor pueden verse en regiones más al sur, y en valles de la sierra como Yauca y Siguan. ¹⁸ (Fig. 13) Rígidos pero cohesionados, los predecesores de los artesanos de Nasca podrían haber desarrollado estos métodos para un clima diferente, pero, igualmente, como un medio de expresión del universo cósmico lleno de color, luz y movimiento. (Fig. 15) El método de tejido también llegó al norte, quizás con la expansión de Wari, y se encuentran diversos ejemplos de esta técnica entre las prendas y telas más grandes (véase Amy Oakland en este volumen), como este delicado y hermoso panel de diseño escalonado. (Fig. 14) Compuesto de algodón finamente hilado, en su mayor parte sin teñir, presenta los colores naturales de la propia fibra, la pureza simple y geométrica que oculta la maestría de su creación.¹⁹





◀ Fig. 13. Panel o manto Sigvas, fase temprana (100-600 d. C.), elaborado en técnica de urdimbres y tramas discontinuas. Fibras de camélido y algodón. 117 x 184,5 cm. Museo de Arte de Lima, MALI. Comité de Formación de Colecciones 2016. Donación de Nissim Mayo, acceso No. ¿46160? (2016.25.1).

◀ Figs. 14a. Panel con diseños escalonados. Costa norte, Periodo Intermedio Tardío (ca. 1150-1450). Elaborado con fibras de algodón y camélido, tejido con urdimbres y tramas discontinuas y cara de urdimbre en el ribete (hilos torcidos en Z). Donación de Neutrogena Corporation, Fowler Museum at UCLA, x. 94.27.1. 14b. Detalle.

◀ Fig. 15. Poncho o túnica Nasca. Detalle. 100-200 C.E. Técnica urdimbres y tramas discontinuas en tejido llano, fibra de camelido, 189,1 x 70 cm. Museo de Brooklyn, Fondo Alfred W. Jenkins, 34.1579.

▼ Fig. 16. Fragmento de textil con motivos de dioses en posición frontal. Diseño entrelazado. (700 BC -AD1), valle de Yauca? Arequipa. Fibra camélido teñida; double-tela con bordado estructural. 101.3 x 22.8 cm. Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund 2005.13.

► Fig. 17. Túnica Paracas Necrópolis, Wari Kayan. Detalle. (Fardo funerario 2 - 52). 100 a. C.-200 d. C. Doble tela, fibra de camélido. 90 x 87 cm (pieza doblada). La prenda tiene diferentes figuras de personajes tanto masculinos como femeninos con ojos grandes y actitud sonriente, contienen dentro de sus cuerpos imágenes de versiones más pequeñas de felinos, aves bicéfalas y seres humanos. MNAHP RT-3551.

► Fig. 18. Túnica Paracas (Cavernas) Detalle. Tejido en doble tela con fibra de camélido. Motivos de personajes humanos y felinos. Bordes con flecos tejidos. 109 x 93 cm. MNAHP RT 1226.



Capas múltiples - Doble tela hasta tela cuádruple

Las tejedoras de doble tela se valen de su mente ágil y manos diestras para ejercer su labor con una asombrosa facilidad. Trabajando con dos conjuntos de colores independientes a la vez, las tejedoras crean diseños complejos que surgen del meticuloso proceso que forma capas entrecruzadas.²⁰ Estas emergen y retroceden para crear el diseño, normalmente con colores contrastados. (Fig. 17, 18) Aunque los mecanismos simples de los telares pueden ayudar a separar los conjuntos de colores utilizando una serie de palillos y/o cuerdas, es la propia tejedora la que selecciona el patrón, hilo por hilo, creando el diseño. Tal vez los ejemplos más tempranos provengan de Yauca, donde seres temibles se yerguen firmes en la matriz con sus pronunciadas fauces anfibias.²¹ (Fig. 16) Algunas piezas con diseños chavinoides se han encontrado también en la costa sur, aunque pueden haber sido tejidas en el norte.²² (Fig. 19) Esta técnica se desarrolló ampliamente en la costa sur y se asocia con la época de los entierros de Cavernas en la península de Paracas, así como más al sur en Ocucaje.²³ (Figs. 17, 18) A veces los contrastes cromáticos involucran dos colores del mismo tinte, como en el caso de las tonalidades rojas obtenidas de la planta *Relbunium*.²⁴ Hay algunos periodos en los que las tejedoras de la costa o de las zonas de mediana altitud adoptaron este proceso de tejido, que a menudo daba un tipo de textil equilibrado de dos colores.²⁵ Las tejedoras de Moche en el norte utilizaron la doble tela, que continuó desarrollándose en el periodo Wari, añadiendo a la composición pequeñas puntas de color características.²⁶ (Fig. 20)

Con la facilidad para tejer una doble tela, los tejedores andinos desarrollan tempranamente los métodos para ampliar los alcances técnicos con telas triples, cuádruples e incluso quíntuples con tres, cuatro y cinco conjuntos de colores.²⁷ (Fig. 21) Cada uno de estos se une con su mismo color, sin mezclarse con otros. Así, una urdimbre roja se une con una trama roja, una azul con una azul, una amarilla con una amarilla, etc. Al unirse, vemos que hay una tendencia andina que respeta las áreas de color puro, y





◀ Fig. 19. Banda estilo Chavín (posiblemente de la costa sur). Detalle. Tejido en doble tela con fibras de camélido y algodón. Motivos de rostros de perfil. 154 x 2 cm. American Museum of Natural History, 41.2/7384.

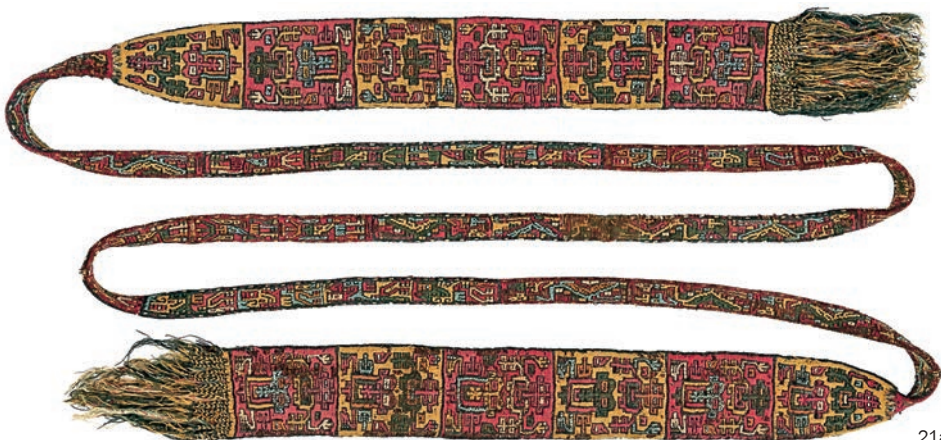
◀ Fig. 20. Túnica con mangas, Moche (periodo Wari), ca. 800-950 d. C. Doble tela, fibras de camélido y algodón, con adornos suplementarios en la trama. 66,50 (largo) x 94,00 cm (ancho). Las tejedoras de la costa norte diseñaban con maestría túnicas con mangas confeccionadas en doble tela y una característica particular: la de añadir pequeños puntos de colores que se adicionaban al tejer en telar. Textile Museum, Washington D. C. 91.65. Adquirida por George Hewitt Myers en 1930. Foto: Breton Littlehales.

◀ Fig. 21a. Banda Nasca tardío, tejido en tela cuádruple (con tramas de cuatro colores y urdimbres de seis colores), fibra de camélido. Adquirida por George Hewitt Myers en 1956. Textile Museum, George Washington University. 91.725. Foto: Breton Littlehales

▼ Fig. 21b. Detalle.

los tejedores se esfuerzan por conseguir estos logros con una paciencia extraordinaria. A veces, para añadir más colores —como podemos notar en la banda de Fowler con pájaros, la urdimbre naranja está ligada a la trama roja y la urdimbre celeste a la trama azul oscura—, expandiendo así la paleta cromática, a la vez que se reduce el número de conjuntos necesarios para tejer.²⁸ Los tejedores más hábiles, que optan por elaborar diseños mediante una ágil manipulación de los hilos de urdimbre, confeccionan un tipo de tejido de doble tela de cinco colores, creando una forma tubular basada en la tradición de la tela quíntuple, aunque sin cambiar los colores de la trama, que quedan ocultos a la vista. De hecho, estos elementos de cinco colores se duplican, formando la superficie tubular adelante y atrás.

Hoy aún existen remanentes de la tradición, principalmente en las regiones andinas del Perú y Bolivia, que favorecen la preponderancia de la urdimbre para lograr múltiples colores y realizan el complicado proceso de los numerosos conjuntos de colores, todo a la vez, mientras crean patrones y diseños complejos.²⁹

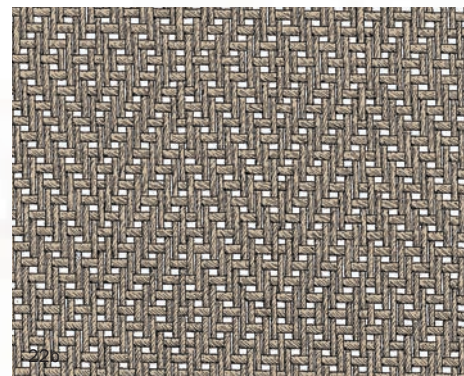


21a



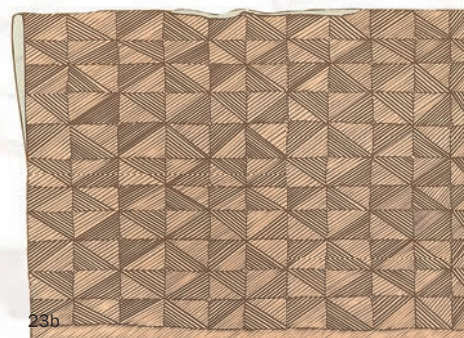
21b

► Fig. 22a. Textiles de la tumba del Señor de Sipán. Detalle. Primera capa: textil tejido en técnica sarga con rombos (sarga punteada 2/2). Cs 6a/6. Foto: cortesía de H. Prümers.



► Fig. 22b. Diagrama del textil de Sipán, estructura de la sarga de rombos. Cs 6a/6. La primera capa de tela que protegía al Señor de Sipán era un tejido de sarga con rombos. Un paño singular para una persona muy importante, que yacía enterrada bajo capa tras capa de lujosos paños de la época, incluidos muchos ornamentos de oro que integraban el conjunto. Este humilde fragmento es muy especial por derecho propio. Foto: cortesía de H. Prümers.

► Fig. 23a. Detalle del tejido de la prenda: sarga de damasco 2/1, Pacatnamú. Foto según Donnan y Donnan, 1997. Una tela de damasco componía la prenda de esta mujer, cuyos hilos brillan como el metal aun siendo solo de algodón. El gran logro es un simple motivo cuadrado dividido, formando trucos visuales que hipnotizan al espectador donde el diseño y la estructura tejida interactúan con luces y sombras, proporcionando el efecto de metal reluciente.



► Fig. 23b. Esquema de una camisa o vestido de mujer encontrado en Pacatnamú, Entierro 32, textil 1. Foto según Donnan y Donnan, 1997.

► Fig. 24 Manto. Ocucaje, Perú, siglos II-I a. C. Tejido en técnica sprang (entrelazado basado en la torsión de los hilos de urdimbre), fibra de camélido. 188,9 x 137,8 cm. Gran manto tejido con la técnica de sprang, calado y diseños repetidos de un ser oculado sobrenatural de ojos grandes representado en diversos medios durante aquel período. Esta prenda funeraria fue elaborada con dos paneles unidos en el centro. La técnica sprang implica una secuencia de enlaces con hilos adyacentes a lo largo de un extremo del panel, formando automáticamente imágenes por espejo en el otro extremo. La estructura se sujeta con un único cordón, visible a lo ancho de cada panel. Metropolitan Museum of Art, 1986.488.1, donación de Rosetta y Louis Slavitz, 1986.

Una mentalidad diferente - Sarga

El tejido andino fundacional corresponde a un proceso binario: para crear una tela mediante la acción de entrelazar lo horizontal con lo vertical, un hilo está arriba y el hilo adyacente abajo. Todo el proceso de tejido se establece para facilitar esta elección binaria, desde la medición de los hilos de urdimbre hasta su fijación en el telar. A veces se involucran varios colores y, aun si hay dos, tres, cuatro o cinco, generalmente son utilizados juntos, como un conjunto, donde uno está arriba y los otros abajo. Por eso, cuando las tejedoras moches de la costa norte empiezan a desarrollar tejidos de sarga, el proceso binario desaparece y la operación de tejer adopta un sistema de recuento de hilos diferente.³⁰ Las sargas se encuentran en conjuntos de 1:2, 2:2 o 1:3, lo que implica un número de tres hilos (o más) y no solo de dos como en el ritmo repetitivo del tejido. En una sarga de tres, la unidad que se repite sigue un recorrido por encima de un hilo y por debajo de dos (o al revés, por encima de dos y por debajo de uno).³¹ Se trata de una mentalidad diferente, pues la acción del tejedor demanda una ayuda extra para mantener el sistema manual de levantamiento de hilos, y el diseño sigue un proceso distinto, especialmente para revertir la alineación diagonal característica de la estructura del tejido. Además, la propia tela requiere una modificación a lo largo de los bordes exteriores, debido a la secuencia matemática del entrelazado que, de otro modo, dejaría hilos sueltos y desatados en todo el borde. Las estructuras de sarga desiguales dan como resultado una superficie donde se unen líneas diagonales y se crean dos caras: una en el anverso y la opuesta en el reverso de la tela. (Figs. 22 a, b) Y, para ir más lejos, elogiando a las tejedoras moches, destacaremos que no solo recurren a esta variante peculiar de la estructura del tejido que tiene una faz y un envés, sino que los yuxtaponen, cambiando una cara por la otra, de tal manera que las líneas diagonales se oponen entre sí y las dos caras aparecen ahora tanto en el anverso como en el reverso, en las áreas seleccionadas para crear pautas y diseños. Esta yuxtaposición puede apreciarse en el bello y excepcional textil funerario de Pacatnamu.³² (Figs. 23a, b)

Movimientos de enhebrado y sprang

El entrecruzado de hilos conectados mediante el trenzado, la torsión, el enlace y el anudado era un arte en los Andes. Desde un simple trenzado extraordinariamente elegante —de 535 cm de largo por casi 1 cm de ancho, probablemente usado como *llautu* (un tocado de la élite)— hasta los complejos elementos doblemente entrelazados de *sprang* (un tipo de entrelazado basado en la torsión de las hebras de urdimbre), a menudo se pasa por alto el valor y significado de este tipo de objetos. (Fig. 24) Con frecuencia eran elaborados por medio de un diestro trabajo manual que camuflaba los diseños, desde aves marinas hasta seres mitológicos oculados, a través de los intersticios y aberturas entre los hilos. Así, las imágenes creadas con tanto esmero no aparecen en los hilos de pelo de camélido teñidos, opacos y densos, que forman la superficie, sino, de manera liminal, en los espacios intermedios. (Fig. 26) A partir del entrelazado *sprang* y doble *sprang*, realizado con sumo cuidado, se hacían prendas tales como mantos y tocados, que tendrían cierta elasticidad y soltura al ser usados, permitiendo que circulara el aire entre el cuerpo o la cabeza y la tela. (Fig. 27) La malla anudada podría servir también como un hermoso componente de un conjunto

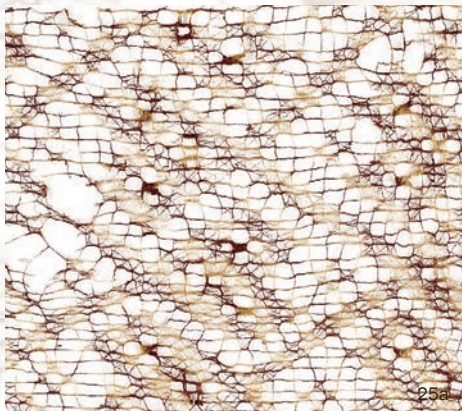
◀ Figs. 25a. Fragmento textil. Estilo Chancay Costa central del Perú, 950-1570 d. C. Elaborado con fibra de algodón en tejido reticular, luego anudado y teñido. 46 (largo) x 34(ancho) cm. Textile Museum, Washington, D. C. Adquisición del museo. 1960.14.7
25b. Detalle [foto: autora].

▼ Fig. 26. Vincha con borlas ornamentales Nasca, siglos VI-VIII d. C. Tejido entrelazado de doble sprang, anillado cruzado y patrón de urdimbre. Fibra de camélido. 21 x 30,5 cm. Esta compleja vincha es un logro magistral del arte textil Nasca. Se compone de borlas planas en forma de campana, ceñidas en la parte superior por un borde tejido en anillado cruzado. Ambas borlas están unidas por un largo cordón tejido con motivos en patrón de urdimbre. Las borlas se elaboraron con una doble capa de hilos rojos y azules que se intercambian para revelar complejos diseños geométricos. Se cree que el cordón se enrollaba alrededor de la cabeza y las borlas colgaban a los lados del rostro. Donación de Jane Costello Goldberg, de la Colección de Arnold I. Goldberg, 1986, 1987.394.692.

▼ Fig. 27. Llautu. Pachacamac. Periodo Inca. Pelo de camélido, trenzado de puño. 535 x 1 cm. (Colección de Arthur Baessler, 1900). Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum V A 21670/ foto: Martin Franken.



24



25a



25b



26



27

de prendas, siendo a la vez ligera como el aire. Este fragmento del textil creado con exquisitos hilos de algodón, finos como cabellos, apenas constituye una entidad física, tan etérea en su manifestación que solo es visible a través de sus colores amarillo tupido y rojo violáceo como indicadores. (Fig. 25)

Textiles pintados

Pintar sobre la tela no es lo mismo que teñir la tela. Teñir es un proceso en el que se utilizan colorantes naturales que por lo general proceden de plantas y animales. A través de un procedimiento que normalmente implica preparar el colorante y colocar la tela (o los mismos hilos o fibras crudas) en un baño de tintura con agua y utilizar fuego para calentarlo, el color es absorbido por el material y se genera una adherencia física y/o química permanente, o semipermanente, de aquel en todo el tejido. El arte de teñir reside en comprender el comportamiento de los tintes y su interacción con las fibras, y en saber cómo acoplar y unir con éxito el colorante con la materia textil, consiguiendo los tonos y matices deseados. Pintar es otra historia, y consiste en utilizar un pigmento—generalmente un colorante mineral inorgánico— que se prepara primero moliéndolo hasta convertirlo en polvo y, después, añadiéndole sustancias para que pase de ser un mineral seco a un pigmento húmedo que pueda impregnarse con un pincel o un bastoncillo, para que sea posible aplicarlo con éxito sobre una superficie. (Fig. 28) El arte de pintar sobre la tela es una habilidad que combina la capacidad de plasmar diseños e imágenes mediante la aplicación de colorantes sobre la superficie de una tela tejida, y hacer que permanezca en el lugar previsto para mostrar el diseño. En la pintura sobre la tela, vemos la mano del artista.

Los artistas de Nasca que pintaron estos textiles eran maestros en ese proceso.

La tonalidad del diseño tan bellamente plasmado en el paño incompleto con aves (Fig. 29a, b), con una gama de colores un tanto sorprendente en varios tonos y matices, revela una mano experta y al individuo conocedor que los pintó. Las cualidades únicas de esta pieza pintada hacen que destaque entre otras telas nascas pintadas (o teñidas). De hecho, no tiene precedentes y, en su estado fragmentario, es difícil

▼ Fig. 28. Tela pintada con una procesión de figuras. Nasca. Costa sur, 170 a. C.-70 d. C. (fecha de radiocarbono, 95% de probabilidad). Tela llana de algodón, pigmento en el campo y fibra de camélido en bordes y flecos. Dimensión total: 69,8 x 280,7 cm. The Cleveland Museum of Art, The Norweb Collection 1940.530.

► Figs. 29a, b. Detalles. Tela pintada con aves, peces y cabezas trofeo. Nasca. Tela llana de algodón con tintes y pigmento. 63 x 58 cm. AMNH 41.2/5917
Foto: cortesía Departamento Antropología.





saber cómo fue concebida. La alineación de los pájaros y los pequeños diseños que parecen representar diferentes tipos de criaturas marinas —los alimentos favoritos de las aves marinas— pueden haber sido una fuente de inspiración para otros pintores, así como una especie de «mostrario» o registro de ideas particulares sobre las aves y lo que capturan y cómo se lo comen. O podría ser que la tela se utilizara como un artículo especial para cubrir un objeto o una persona en un contexto ritual. Probablemente este sea el caso en lo que se refiere a la procesión pintada de seres fantásticos. (Fig. 28)

Cualquiera que sea su función, estos textiles expresan la más alta calidad artesanal alcanzada dentro de la vasta gama de tradiciones andinas.





31



32



33

El teñido por amarras

¿De dónde surgió la idea de hacer patrones enrollando una cuerda o cordel alrededor de una sección de la tela para evitar que absorbiera el tinte líquido al sumergirla en un caldero de agua caliente con el colorante? ¿Y de tejer largas y estrechas tiras de pelo blanco de camélido para que las secciones de cuadrados y piezas escalonadas y otras formas geométricas pudieran separarse al final, tras el teñido, sin cortar un solo hilo?³³ (Fig. 30, 31) Luego, estas formas —tejidas como unidades completas de cuatro (o más) orillos— podían volverse a unir en un orden diferente, yuxtapuestas con piezas de formas similares, que habían sido teñidas con colores y patrones distintos. (Fig. 32) Estas eran las prácticas de los tejedores y tintoreros de la costa sur, consideradas dentro de la tradición «Nasca Wari». Sabemos, por las vasijas de cerámica que muestran a individuos masculinos que

Llevar tunicas compuestas con esos diseños, que, generalmente, este extraordinario proceso estaba asociado a una modalidad determinada de vestimenta. ¿Eran estos patrones visualmente psicodélicos parte de un comportamiento ritual? (Fig. 33) ¿Eran expresiones visuales producidas por un estado de trance o visiones inducidas por la ingestión de sustancias alucinógenas? ³⁴

Tejer para dar forma: Guante Moche Wari y ZORRO Wari

Este guante es para la mano derecha. (Fig. 34) Se conserva un solo guante. La superficie interna, cerca de la palma, es lana, sin diseño. La superficie externa (lo que sería el dorso del guante) recrea el universo animal, incluyendo jaguares moteados (otorongos), las cabezas hocicudas y ronroneantes de las llamas, y, posiblemente, caimanes de colmillos cruzados. En la parte superior de cada dedo hay una uña. Las uñas trasladan la prenda a una realidad que mezcla lo sobrenatural con lo mundano. La mano humana constituye el fundamento de la idea de poder y autoridad, todo ello tejido bajo la forma del guante. Y tejerlo como una sola pieza también parecería empoderar al objeto del guante. Tanto si se buscaba la protección de quien lo llevaba como absorber el poder de la imagen —el guerrero con bastón o el hombre pájaro sobrenatural—, el hecho de que esté tejido en esa forma es significativo (véase también Desrosiers en este volumen).

Para confeccionar una prenda de este tipo, de una sola pieza, se requiere la maestría de un tejedor capaz de entender los matices de la extensión de los hilos de urdimbre, de tejer las tramas manteniendo una tensión uniforme, a la vez que crea diseños intrincados y muy específicos, conformando paralelismos visuales al igual que formas físicas que, al final, cumplirán una función. Aunque solo podemos especular sobre esa función —su uso por los vivos o por los muertos—, es revelador que se elabore con todos los bordes intactos, con costuras que aseguren todos los lados para configurar y contener el poder dentro de la prenda. Para ello, ¿tejer un zorro acorde con su propio aspecto le insufla cualidades que serían diferentes si hubiera sido tejido como una imagen en un artículo de tapicería tradicional de formato rectangular, como un bolso o una prenda de vestir? (Fig. 35) ¿Tejer para crear una forma en particular le otorga al objeto más cualidades de lo que representa?



◀ Fig. 30. Manto. Wari, periodo Horizonte Medio. 700-900 d. C. Costa sur, zona de Nasca, Perú. Tejido llano de pelo de camélido con urdimbres y tramas discontinuas. Teñido por amarras, para lo cual cada panel era desmontado y vuelto a montar. 114 x 187 cm. Textil Fund and Helen y Alice Colburn Fund, Museum of Fine Arts, Boston. 1983.252.

◀ Fig. 31. Túnica Nasca Wari, 500-800 d.C. Tejido llano con urdimbres y tramas discontinuas en fibra de camélido. Los paneles se desmontaban, teñían y luego se montaban en orden diferente. (83.82 x 115.57 cm). Costume Council Fund (M.75.50.1) LACMA. Los Angeles.

◀ Fig. 32. Fragmento de un tejido para elaborar un manto. Nasca-Wari. 600-700 d. C. Tejido llano con urdimbres y tramas discontinuas, teñido por amarras, con doce orillos. 15 x 7 cm. Fowler Museum, UCLA. Donación de Doran H. Ross, x80.1122.

◀ Fig. 33. Vasija de cerámica con personaje antropomorfo que sostiene un kero y viste una túnica teñida por amarras. Museo Regional de Ica Adolfo Bermúdez Jenkins, MRI-00176-01.

▲ Fig. 34. Guante. Wari, Ullujaya, valle de Ica, Perú. 650-800 d. C. Tejido de tapiz y tejido con cara de urdimbre, Algodón, fibra de camélido. 28,6 x 22,1 cm. Brooklyn Museum, Charles Stewart Smith Memorial Fund and Museum Collection Fund, 58.204.

▼ Fig. 35. Panel tejido en forma de animal. Tiwanaku temprano o Pucara. 350-400 d. C. Tejido de tapiz (tejido para dar forma). Fibra de camélido (urdimbre y trama). 45,6 x 10 cm. Colección particular.



Tapiz

Las tejedoras de Supe, en los albores de las nuevas ideas sobre la fe y el poder, comprendieron el impacto de utilizar el tejido de tapiz en medio de una tela llana blanca para transmitir la magnificencia de lo sobrenatural que emerge de la superficie de la tela.³⁵ (Fig. 36, 37) Y la tejedora de Moche que creó aquel panel con hombres pájaro y serpientes sobrenaturales se valió de la técnica para expresar un tipo de narrativa en el tejido de lo que parece ser una serie concertada de imágenes, no muy diferente de las pinturas murales que se encuentran en los contextos de templos.³⁶ (Fig. 38)

Con su visión de un universo geométrico, los waris controlaban el conocimiento que transmitían las prendas de la élite.³⁷ (Fig. 39) Esta túnica, bien conocida, parte de una idea —de importancia religiosa y política— transformada en un motivo de diseño reconocible por el *cognoscente* por su asociación con la jerarquía de la cultura Wari, y lleva el motivo hasta su núcleo fundacional, más allá del reconocimiento, salvo para los entendidos. El motivo —que consiste en la imagen de unos mensajeros alados que corren (o se arrodillan) portando un bastón— rodea al dios Sol en la portada de piedra de Tiwanaku, y, de hecho, está representado como una abstracción en la túnica.³⁸ ¿Cómo transmite el lenguaje textil tal significado y cómo mantuvieron este canal visual los artistas que lo compusieron?

El tejido de tapiz puede ser una de las formas más visuales para transmitir información. Literalmente, el diseño se sitúa en primer plano, junto con los elementos de sus cualidades físicas, como el grado de finura, la presencia o ausencia de color y el «tacto» general de la tela. Llevar un tejido de tapiz era lucir sobre el cuerpo un gran signo (invisible) que decía: SOY IMPORTANTE. ¿Quién vestía prendas de tejido de tapiz, ya fuera una túnica o un gran manto? (Fig. 39 - 44) ¿Cuáles diseños o símbolos o claves podían ser utilizados y leídos por otros? ¿Quién entre la multitud podía apreciar con la vista, sin tocar, la presencia física de lujosas fibras de alpaca de buena raza o de vicuña silvestre, guanaco o vizcacha —en otras palabras, las mejores fibras de la región—, tejidas con cientos de hilos por centímetro. Esto incluía el algodón superfino, hilado en filamentos

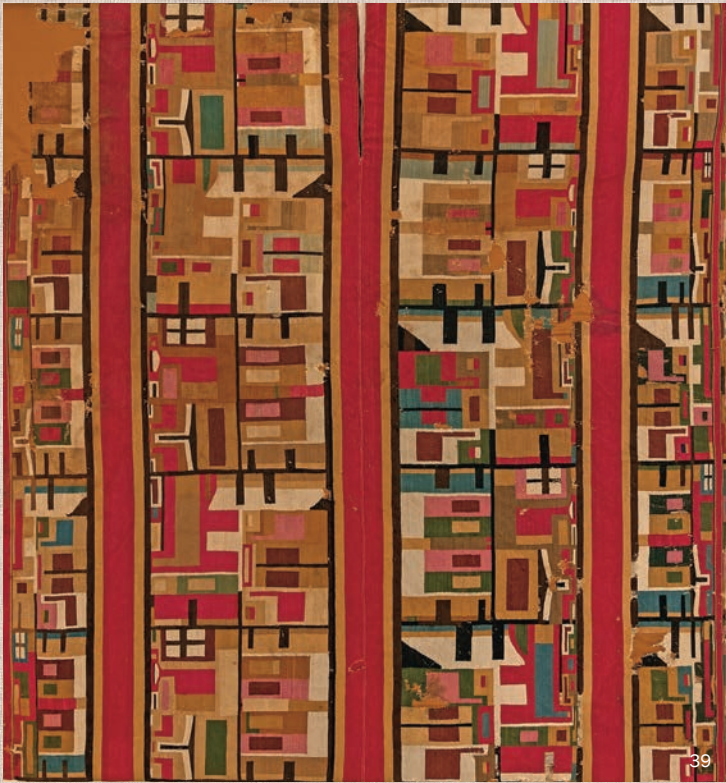
largos como cabellos, de un blanco brillante, aún más que los pelos del pecho de la vicuña. ¿Y quién vestía prendas de veinte o más colores? ¿O con diseños de seres sobrenaturales, u otorongos (el poderoso jaguar del Amazonas)? (Fig. 41) Las normas sociales podían prohibir o limitar a un posible portador de una tela así, si esta no era simplemente inaccesible debido a su naturaleza primordial que proclamaba tal magnificencia, creada con el más fino de los materiales, o no estaba disponible debido a la falta de tiempo o de una habilidad altamente perfeccionada capaz de producirla. Es posible que el clima no justificara el uso de dichas prendas: los residentes

▼ Fig. 36. Detalle de textil. Se observa la cabeza de personaje ave- felino (¿otorongo?). Tejido llano y tapiz. Algodón con pigmentos minerales. Supe, Perú (ca. 1800 a. C.). Courtesy of the Department of Anthropology, American Museum of Natural History, Nueva York, 41.2/5517B.

▼ Fig. 37. Detalle de textil. Se observa la cabeza de una deidad cóndor-ave y ¿caimán?. Supe (sitio El Faro), Perú. Periodo Inicial (ca. 1800-900 a. C.). Tejido de tapiz con fondo de tejido llano. Algodón, pigmentos minerales. Courtesy of the Department of Anthropology American Museum of Natural History 41.2/5517D (803b)

► Fig. 38. Fragmento textil (uno de una serie), ca. 50-650 d. C. Moche. Costa norte, Perú. Algodón y fibra de camélido; dimensión total: 40 x 25,4 cm. The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 2007.2.





▲ Fig. 39. Túnica de estilo geométrico, Wari. Figura con bastón y cabeza de camélido o venado. Tejido de tapiz, pelo de camélido y algodón (urdimbre). 100 x 92 cm. Este textil es famoso por su extrema abstracción, representa la imagen típica de la figura alada que lleva el bastón de la Puerta del Sol de Tiwanaku. Solo podía ser leído y comprendido por las élites más altas de la cultura Wari y Tiwanaku. MNAHP RT-1650.



▶ Fig. 40. ¿Vestido de mujer? O manto. Wari. Tejido de tapiz, pelo de camélido y algodón. 77 x 109,5 cm. Royal Ontario Museum, 931.11.1.

▲ Fig. 41. Túnica Inca, con diseños de piel de otorongo (jaguar). Tejido de tapiz, urdimbre de algodón, trama de camélido, conjuntos de unión de enclavamiento simple. Colección privada.



▲ Fig. 42. Uncu santo (túnica sagrada), región del lago Titicaca, posiblemente Pacajes, Bolivia, finales del siglo XVI - principios del XVII. Tejido de tapiz, pelo de camélido, hilos de seda y metálicos. 42 x 17,7 cm. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Museo Nacional de Etnografía y Folklore 316, La Paz.







44a



de las calurosas regiones costeras seguramente preferirían las telas de algodón vaporoso más adecuadas para la zona, en lugar de aquellas densas y tupidas de pelo de camélido. Sin embargo, si el soberano obsequiaba a un humilde miembro de la élite menor una prenda de este tipo, su uso revelaba lealtad y sumisión, así como su pertenencia al círculo íntimo exclusivo del poder y la autoridad, sin que importara la comodidad.

Pero para quienes se habían ejercitado en el arte del tejido de tapiz, a diferencia de casi cualquier otra clase de proceso comentado aquí, aquel le permitía al tejedor el lujo creativo de cambiar los colores a voluntad, de concebir rasgos de diseño que no necesitaban ceñirse al marco fijado de la estructura textil, pues, si contaba con manos diestras, tenía la libertad de jugar con los matices. En el contexto adecuado, confeccionar atuendos de tejido de tapiz era todo un arte. Y, a veces, solo prevalecía la estética de una hermosa prenda, en una combinación perfecta de artesanía y arte. Y, en el caso del pequeño uncu de la época colonial, tejido con hilos de seda y plata, con toda probabilidad para una estatua de Cristo, era un *uncu santo*, acaso un homenaje a Dios (o a los dioses).³⁹ (Fig. 42)

El tejido de tapiz desempeñó un papel central en las tradiciones culturales andinas, pero una infinidad de otras maneras de producir textiles también se impuso entre los logros como formas de arte.



Tejido con patrones de urdimbre de la sierra y con urdimbre discontinua

Los tejedores de la sierra tenían otra habilidad: con su abundancia de pelo de camélido finamente hilado favorecieron la urdimbre y desarrollaron el minucioso proceso de crear diseños dentro de la estructura de la tela. Esta destreza especializada es más visible en las grandes prendas asociadas a la región sur del Perú del periodo Intermedio Tardío, donde se plasmaron diseños complejos dentro de tiras verticales.⁴⁰ La dificultad se acentuó por la adición de secciones, con un conjunto diferente de patrones verticales, unidos mediante el proceso de urdimbre discontinua. (Fig. 44a) Y por una tercera capa para los sistemas utilizados durante el tejido, el desplazamiento de las urdimbres verticales de su habitual posición fija, para crear patrones de diamante a pequeña escala que aumentan y se reducen en una secuencia rítmica (Fig. 44b) Estas maniobras *tour de force* refieren la agilidad y pericia de los tejedores, así como la complejidad visual conceptual de sus creaciones.

Estas grandes y magníficas prendas, a veces denominadas «camisas», proceden de una tradición diferente. Eran usadas tanto por hombres como mujeres y las encontramos en varios formatos.⁴¹ En el extremo sur de Perú, como Moquegua e Ilo, en el norte de Chile, en Arica, una variante aún mayor del tejido conformaba las grandes prendas con hombreras curvilíneas.⁴² (Fig. 45) Estas variantes inusuales, cuando se comparan con la elaboración más estándar de paños rectangulares para componer prendas de formato rectangular, sobresalen en el mundo andino y carecen de precedentes. Al combinarse la destreza en la manipulación de la forma de la prenda con la adición y sustracción de hilos de urdimbre en registros previos al tejido, la belleza del atuendo reside, en parte, en la comprensión experta de la geometría pura.

◀ Páginas 64 - 65:

Fig. 43. Túnica con mangas. Wari. Tejido de tapiz, pelo de camélido, algodón. Colección privada. Magnífica túnica con mangas que muestra figuras repetidas de la figura alada, arrodillada (o corriendo) con el bastón de la Puerta del Sol en el sitio de Tiwanaku. En la parte inferior, lleva el denominado diseño de "diapasón", cuyos componentes también tienen diseño de "S", un símbolo de fuerza vital. Los hilos utilizados en esta prenda son tan finos y brillantes que casi parecen seda, pero son las fibras de alpaca o incluso de vicuña más lujosas. El tesoro de los Andes.

◀ Figs. 44a. Túnica (chusma o camisa). Perú, costa sur, 1450-1550. Atuendo principal (de cuerpo entero). Tejido llano de fibra de camélido con cara de urdimbre, urdimbres discontinuas, urdimbres complementarias y tejidos de urdimbre transpuestos. 99,06 x 169,55 cm. Costume Council Fund, LACMA M.74.151.5. 44b. Detalle.

▲ Fig. 45. Camisa rayada con la línea de los hombros curva. Tejido llano de cara de urdimbre con ampliaciones incrementadas a través de trama andamios. Colección privada en custodia del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. Chile (PE-104).

Lloque

En la pintura de la procesión del Corpus Christi del Cuzco (Fig. 47), en el siglo XVII, algunos de los indígenas que participaban en el cuidado de las preciosas carrozas que portan las estatuas de la Virgen visten túnicas especiales.⁴⁸ De color negro y bordadas con una mezcla de componentes heráldicos españoles e incas, los finos hilos de pelo de camélido negro brillan al sol y revelan una característica especial. Como si fuera una «espina de pez» —un tipo de tejido de sarga europeo que forma patrones en zigzag— o como «la espina dorsal de un pez», según la definición de Bertonio en el primer diccionario aimara de 1612, la tela capta la luz del sol y relumbra.⁴⁹ Este efecto resplandeciente se debe a un componente simple, es decir, al hilado de las hebras utilizadas para tejer la tela de la túnica, pero este fenómeno tiene un significado cultural considerable.⁵⁰

Cuando una persona crea un hilo, sujeta las fibras sin hilar mientras gira el huso, torciéndolas en el proceso para hacer el hilo. El hilo conserva la dirección de la torsión, que suele seguir patrones culturales. En la sierra sur de los Andes, las hilanderas tienden a torcer el hilo en una dirección —a menudo denominada «Z»—, que se aprecia observando la línea central de la letra Z y se denomina «derecha». A continuación, doblan los hilos y tuercen dos juntos en la dirección opuesta, llamada «S» o izquierda. Aunque la tendencia general en la región andina del sur es hilar primero en la dirección Z, ocasionalmente, y para fines especiales, se puede hilar en la dirección opuesta. Esta oposición a la norma se denomina *lloque* o hilo hilado a la izquierda y el uso de este «hilo lloque» tiene una intención particular. (Figs. 46a, b)⁵¹

Al tejer grupos de hilos *lloque* —es decir, hilados a la izquierda— junto a grupos de otros hilados a la derecha, se produce el efecto visual del diseño en espiga, incluso cuando no se teje ningún patrón en la tela. La razón por la que un hilo que es torcido en una dirección, al ser colocado junto a otro hilo torcido en dirección contraria, puede originar este espejismo visual, tiene que ver con la refracción especial de la luz cuando esta incide sobre el hilo. Y cuando el hilo es negro, se asocia con la magia.

Guaman Poma, un versado nativo peruano, escribió su carta de más de cuatrocientas páginas al rey de España hacia finales del siglo XVI y principios del XVII, en la que describe la vida del pueblo del Perú bajo el dominio español.⁵² Entre los capítulos que narran la sucesión de soberanos y soberanas incas, y las diversas actividades relacionadas con la vida, la muerte y la religión en la región del Cuzco, incluye uno sobre hechicería. Allí señala que si uno quería herir a su enemigo tomaba un hilo negro torcido hacia la izquierda (en otras palabras, *lloque*) con un hilo blanco y lo extendía en el bosque. Cuando el enemigo pasara por dicho lugar, moriría. Trescientos años más tarde, un etnólogo que estudiaba los aspectos de la magia práctica en una región de la sierra peruana, indicó que el «mago debía llevar una prenda negra, compuesta de hilos torcidos hacia la izquierda».⁵³

Este hilo «hilado a la izquierda» —en oposición al tradicional hilo «hilado a la derecha»— fue un componente sutil pero poderoso de muchos aspectos de la vida surandina. Y cuando pensamos en los feligreses que tenían el privilegio de acompañar las andas que llevaban las estatuas de la Virgen y otros santos, y que elegían vestir sus túnicas negras de *lloque* —aunque fueran camufladas con banderas coloniales y águilas de los Habsburgo bordadas a lo largo de sus bordes—, podemos imaginar el doble significado de estas prendas procesionales. (Figs. 48a, b)

46a

46b

- ▲ Figs. 46a. Túnica negra con lloque en toda la pieza. Perú, siglo XVI (?). MNAAHP RT-3768. Foto: Daniel Giannoni.
46b. Detalle.
Se puede ver el efecto de lloque en los hilos que parecen zig zag.
[Foto: autor].



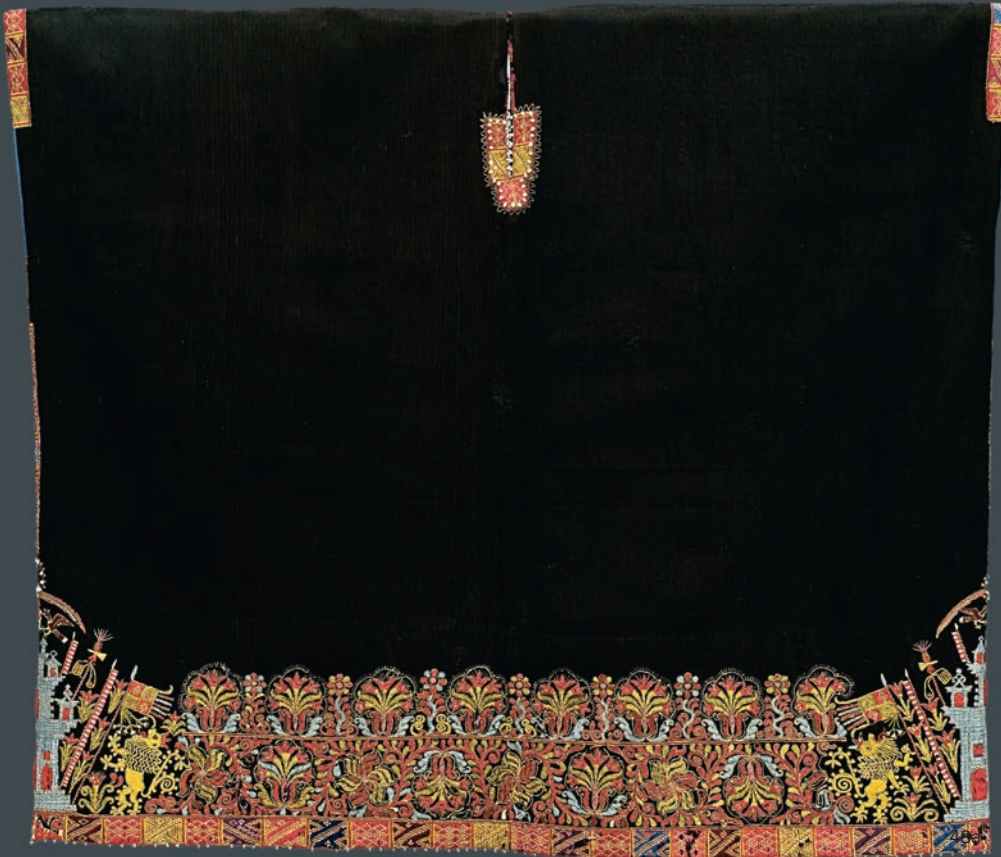
Coda

El término «extraordinario» no hace justicia a los textiles que aquí se presentan brevemente. Toda una vida dedicada al estudio y examen de la enorme variedad, diversidad, ingenio y creatividad de los pobladores andinos —incluidos los agricultores que cultivaban las fibras, los pastores que cuidaban la fuente primaria de pelos sedosos, las hilanderas, los tintoreros, las tejedoras y costureras, entre otros— no puede agotar las diversas vías para comprender e investigar el desarrollo de esta increíble expresión artística, y las formas creativas en las que el arte y la cultura fueron conceptualizados y plasmados materialmente.



◀ Fig. 47. Detalle: Las cofradías de Santa Rosa y La Linda. 1675-1680. Pintura, óleo sobre lienzo. 408 x 335 cm. Arzobispado del Cusco.

▲ Figs. 48a. Túnica procesional de hombre (uncu). Artista no identificado. Cusco, Perú. Finales del siglo XVII y principios del XVIII. Vestimenta exterior. Tejido llano de fibra de camélido con bordados de hilos de seda, metal, y cuentas de vidrio. 77,5 x 91,4 cm. Art Museum Council Fund, LACMA M.2007.68. 48b. Detalle.







Prendas e identidad.

El ser *y* el vestir



PRENDAS E IDENTIDAD. EL SER Y EL VESTIR

Las prendas son nuestra segunda piel, nos protegen de las inclemencias del tiempo. Su forma, estilo, color y materiales surgen de los entornos culturales y físicos de sus orígenes. En esta sección vislumbramos el poder y la belleza de las artes textiles utilizadas para producir diversas prendas, desde las telas más humildes y sencillas hasta aquellas otras que muestran notables logros técnicos. La calidad de las fibras seleccionadas, la finura del hilo, los detalles de los procesos de tejido y bordado, el tamaño relativo y los elementos constructivos expresan un compromiso y significado social.

Algunos rasgos presentes en las prendas se formulan sobre principios más o menos universales, mientras que otros sirven para distinguir grupos culturales, filiaciones regionales y posición social. En casi todas las culturas prehispánicas la elaboración de prendas está ligada al proceso del tejido que permite obtener telas rectangulares de cuatro orillos, que son unidas mediante una costura para crear una túnica, un manto u otro tipo de vestimenta, los cuales encarnan el género y el estatus, e identifican a los miembros de cultos, familias o grupos sociales particulares, todo ello a partir de los aspectos físicos de su forma y diseño.

El estudio de la indumentaria también puede incluir su identificación en otros soportes como cerámica y piedra, así como en figurillas humanas hechas con recursos vegetales y textiles. Por citar algunos ejemplos, destacan los trabajos del etnólogo sueco Gösta Montell y de Anita G. Cook con respecto a las estatuillas líticas Huari encontradas en Pikillacta, al igual que las investigaciones sobre las “muñequitas” Nasca y Chancay.

Nuestro conocimiento de las prendas confeccionadas hasta el periodo Inca surge, principalmente, de la recuperación de entierros y contextos en los que los individuos eran envueltos y preparados para una vida que llegaba a su término y, quizás, para el comienzo de otra. El descubrimiento de las tumbas de Paracas proporcionó valiosa información sobre una diversidad de prendas, en gran parte masculinas, procedentes de fardos de personas de cierta relevancia social que habitaron los valles aledaños a esa península entre los 400 a. C. y 100 d. C.

Ann H. Peters realiza un minucioso análisis de un conjunto de túnicas masculinas provenientes tanto del cementerio Wari Kayan como de otros sitios Paracas, que corresponden a las tradiciones tardías de esta cultura, Topará y Nasca temprano, donde se manifiesta una evolución en el estilo del bordado. Este constituye un importante referente para identificar

a los diferentes grupos o comunidades de la sociedad Paracas que intervinieron en la elaboración de textiles destinados al ritual mortuario.

Si bien las prendas Paracas sobresalieron por el dominio del color en sus prolijos bordados, anillados, trenzados y anudados, casi cuatro siglos después, Wari se distingue por la finura de sus tapices. Amy Oakland resalta varios aspectos tecnológicos e iconográficos que caracterizan a las túnicas Wari (que, en su mayoría, también fueron halladas en contextos funerarios), incluyendo no solo las influencias recibidas de algunas culturas precedentes, sino la trascendencia que Wari tuvo en otras en el proceso de su dinámica expansiva, lo que da cuenta de los distintos niveles de interacción sociopolítica que se alcanzaron en el complejo periodo que denominamos Horizonte Medio.

Fueron los incas quienes heredaron lo mejor de la tecnología textil de las tierras altas para tejer finas prendas con patrón de urdimbre y trama. A pesar de la existencia de numerosos tejidos que, según los cronistas, se encontraban depositados en grandes almacenes a lo largo de todo el imperio, es muy poco lo que hoy se conserva debido a su destrucción sistemática por los mismos incas. Entre las escasas piezas que se han preservado hay una que destaca por la variedad de *tocapus* que cubren la totalidad de la prenda: la famosa



túnica de Dumbarton Oaks. Andrew James Hamilton nos documenta en detalle acerca de su forma de elaboración, su significado, su posible destinatario y sus artífices tejedores.

Además del estudio de las túnicas masculinas y con la finalidad de completar el panorama relativo a las prendas, Ann Pollard Rowe y Gabriel Prieto nos describen las vestimentas que acompañaban a un importante grupo de personas sacrificadas, sobre todo niños, en el sitio Pampa La Cruz (en Huanchaco), lugar muy próximo al mar, como parte de un ritual celebrado por los Chimú, sociedad que se desarrolló durante el Intermedio Tardío en la costa peruana. Las mujeres portaban largos vestidos con tres aberturas horizontales; en cuanto a los niños, estos nos ofrecen evidencias del tipo de prendas que llevaban, lo cual es un aporte para un tema que, en general, es poco tratado: la indumentaria infantil prehispánica.

Los largos vestidos, con abertura horizontal para el cuello y los brazos, pertenecen a la tradición del vestir femenino en toda la costa desde tiempos remotos. Como señalan algunos cronistas del siglo XVI,¹ en Piura y Lambayeque, las capullanas,² mujeres de la etnia tallán que eran mandonas, curaquesas o cacicas de las pachacas o señoríos de esa región, lucían una larga túnica de color negro. Esta prenda siguió siendo usada por las mujeres norteñas que vivían en zonas rurales hasta

el siglo XIX; luego sería cambiada por una blusa blanca, pero manteniendo un faldón negro, en alusión a la vestimenta de la cual derivaba.

Para que nos hagamos una idea de la antigüedad de estos atuendos, vemos que, entre las representaciones más tempranas de la indumentaria de las mujeres de élite se remonta hacia los 3000 a.C. durante el periodo Arcaico en la costa central, en Miraya, un sitio de la civilización Caral se descubrió una figurina femenina de barro crudo policromado. La estatuilla estaba ataviada con un largo vestido rojo que tenía un panel azul frontal con delicados motivos en blanco y abertura horizontal en el cuello.

A partir de documentos de la época colonial como el monumental manuscrito de principios del siglo XVII de Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, que refiere la historia de los incas y las desigualdades que prevalecían en la sociedad andina bajo el dominio español, sabemos cómo eran las prendas de vestir de los pueblos de las tierras altas de los Andes. Incluso, se describen los colores y, a veces, los patrones de la tela. En esa perspectiva, Elena Phipps nos comparte un interesante ensayo sobre la manta femenina de los siglos XVI–XVII y sus antecedentes, en el que se examinan diversos ejemplos de vestidos y mantas, adjuntándose hermosas ilustraciones. En su trabajo, la especialista

considera dos tradiciones regionales distintas, la costeña y la altoandina, cada una con sus particularidades.

En la Amazonía peruana aún perviven prendas que mantienen el mismo patrón constructivo y de orientación de la urdimbre y trama para diferenciar las prendas masculinas de las femeninas, al igual que las prendas prehispánicas: la abertura del cuello y las mangas es vertical en las cushmas masculinas y horizontal en las femeninas. La longitud de las vestimentas y los diseños varían de acuerdo a la comunidad de origen. María Elena del Solar nos ilustra sobre ello en su estudio sobre las cushmas amazónicas.

◀ Páginas 70, 71:
Detalle. Tela llana bordada con Ser Oculado sobre fondo rojo. Borde de la Falda 42 del fardo 94 de Paracas Necrópolis, Estilo Linear, 150 a.C.- 250 b.C. MNAHP 94-42.

◀ Páginas 72, 73:
Detalle. Túnica Tapiz Wari; Tapiz Festival Wari. 14,8 x 111,8 cm. Dumbarton Oaks 501.PT.



Formas de túnicas en la transición Paracas-Nasca

Ann Peters

La descripción y el análisis de los estilos textiles andinos se han centrado principalmente en las técnicas y las formas de decoración. Esta información es muy útil para los arqueólogos, pues a menudo tratamos con materiales fragmentarios. Pero la mayoría de los textiles andinos que examinamos fueron originalmente usados o llevados, y las formas de prendas son un elemento clave de la expresión de la identidad social en la vestimenta. Las formas de prendas y su combinación en un conjunto o sistema de prendas son una clave para comprender su significado simbólico. Una vez definidos los rasgos de la evaluación de determinados tipos de prendas, pueden ser identificadas incluso en un textil fragmentario.

Este ensayo incide sobre todo en las prendas personales que posiblemente vestía un individuo o, a veces, vestía un fardo funerario. Las formas de mantos han sido las más analizadas por investigadores anteriores.¹ Los elementos del tocado, las faldas envolventes y los taparrabos tienen una infinidad de formas y una historia compleja que han sido examinadas en otros estudios,² y se mencionarán aquí solo como partes de un atuendo a juego o conjunto de prendas. Nos centraremos en las túnicas, prendas diseñadas para adaptarse al cuerpo o simbolizarlo, y que han sido ampliamente documentadas por las tumbas masculinas. Las túnicas, faldas envolventes, taparrabos y tocados complejos y variables se presentan como símbolos de la identidad masculina, tanto en el fardo funerario como en la imaginería de la época (Fig. 1). Estas piezas contrastan con el vestido envolvente, el manto corto y ciertos tocados y fajas, simbólicos de la identidad femenina.³

Las formas de prendas masculinas fueron clasificadas por primera vez por Rebeca Carrión Cachot en su tesis de Historia de la Universidad de San Marcos y el artículo

◀ Fig. 1. Detalle. Wari Kayan tumba 421, Sp. 81, Paracas. Túnica abierta denominada 'unkuña', 'poncho', o 'esclavina', tela llana en algodón, bordados en pelo de camélido. 75 cm por 47 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 18694.



▲ Fig. 2. Wari Kayan tumba 292, Sp. 190-17, Paracas. Detalle de manto, franja de tela llana de algodón, bordada en pelo de camélido. 254 por 16 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 904.

consiguiente de 1931,⁴ y las categorías que ella estableció han sido utilizadas desde entonces por los investigadores de Paracas y los museos. En las primeras exposiciones del material de Paracas, los conjuntos de prendas se colocaban sobre maniqués para mostrar cómo era su aspecto cuando se llevaban puestos y cómo podían combinarse prendas a juego para conformar un atuendo deslumbrante.⁵ Más adelante, Anne Paul dibujó réplicas de los modelos de las túnicas que usaba un hombre, junto con una falda o un taparrabos, y comparó estos dibujos con la representación de las formas de prendas en las imágenes bordadas (Fig. 2).⁶ Las categorías de prendas establecidas por investigadores anteriores se complementan aquí con definiciones más específicas de formas y variaciones, con el fin de distinguir mejor los patrones a lo largo del tiempo y el espacio, y, sobre todo, las evidencias respecto a las relaciones sociales.

El equipo de investigación de Julio C. Tello se refirió a las formas de túnicas más conocidas del sitio de Paracas como *unku* o *unkuña* (o *esclavina*, término introducido por Carrión). Los tocados han sido denominados *ñañakas*, los taparrabos *waras* y los mantos pequeños *anakos*. Sin embargo, sus formas específicas no son exactamente equivalentes a las de las prendas incas u otros textiles andinos identificados con esos nombres. Más bien, la terminología refleja el interés de Tello por utilizar expresiones andinas para referirse a lugares, objetos y «culturas» o tradiciones arqueológicamente conocidos. En coincidencia con los movimientos indigenistas de principios del siglo XX, esta postura política destacaba las continuidades históricas y culturales entre las sociedades antiguas y las comunidades peruanas contemporáneas.

Hoy se acepta que existen ciertas continuidades, junto con muchas transformaciones, en el curso de una vasta y compleja historia preincaica, así como durante los periodos inca, colonial y republicano. Utilizo la terminología de Tello/Carrión, al igual que los vocablos referentes a la indumentaria que se reconocen internacionalmente.

La tradición Paracas

Varias formas de prendas de la tradición Paracas están representadas por objetos de procedencia desconocida en las colecciones de los museos, por lo que no sabemos dónde fueron excavadas ni con quién fueron enterradas. Aunque el lugar donde al final fueron depositadas y, mucho después, la excavación, no nos revelen dónde habían sido producidos los artefactos, su estilo, componentes materiales y asociaciones originales aportan evidencias importantes. La mayoría de los textiles se han conservado en un contexto funerario. Cuando es posible, me baso en objetos que se sabe que proceden de una región, sitio o tumba determinados.

A partir de la evidencia cerámica, existen muchas variantes locales de la tradición Paracas. Esta cultura material parece haber sido creada por una red de diversas comunidades, cuyo liderazgo político y ritual local estaba vinculado por relaciones de intercambio continuas en el interior de los valles y entre otros de la costa dedicados al cultivo, centros pesqueros y regiones serranas adyacentes, e involucrado en rutas de viajes y trueques a larga distancia. El desarrollo de la tradición Paracas implicó un contacto recurrente con la esfera de interacción de Chavín.⁷

Las prendas del Horizonte Temprano son escasas, aunque se han recuperado arqueológicamente fragmentos en Cerrillos,⁸ en el valle de Ica, y se identificaron una túnica y un tocado en la tumba de un niño en el valle de Pisco, los cuales fueron recobrados durante el monitoreo de la línea de gas de Camisea.⁹ En el sitio costero de Carhua, en

la bahía de la Independencia,¹⁰ y en el sitio de Coyungo, en el valle bajo de Nasca, se hallaron telas de algodón pintadas con imágenes relacionadas con Chavín en tumbas y entierros.¹¹ Al parecer, se trataba de mantos o textiles arquitectónicos, no de prendas diseñadas para la vestimenta.

Construidas en el periodo Formativo Tardío (tras la disminución de las influencias ligadas a Chavín), las tumbas de pozo y cámara de Cavernas, en la cima de Cerro Colorado, siguen siendo el conjunto más grande de tumbas de la tradición Paracas excavadas arqueológicamente y con preservación textil. Sin embargo, la mayoría de las prendas son fragmentarias y los contextos funerarios adyacentes a menudo se confundieron en las tumbas colectivas. Se han conservado con mayor frecuencia redes, mantos y elementos de tocados, aunque también se han identificado algunas formas de túnicas.

Los textiles de la tradición Paracas se han conservado en dos promontorios rocosos ubicados en la cuenca de Ocucaje del valle bajo de Ica, conocidos como Cerro de la Cruz y Cerro Max Uhle (o Córdoba). Dado que fueron excavados por saqueadores y coleccionistas, se han agrupado objetos selectos, pero sin información acerca de los restos humanos o la disposición física en las tumbas. Mantos, capuchas y otros elementos de tocados aparecen en diversas técnicas. Entre estos se incluyen mantos de algodón pintados con tintes de molusco y paneles rectangulares pintados y colocados sobre una «falsa cabeza» acolchada, en la parte superior del fardo textil que envuelve a un individuo sentado.¹² Las formas y técnicas de las túnicas se describen con más detalle a continuación.

Se han recuperado pocas prendas de la tradición Paracas en la cuenca de Nasca, con la importante excepción de una túnica completa recuperada en Palpa durante el estudio arqueológico regional dirigido por Markus Reindel y Johny Isla.¹³ Queda mucho por entender sobre la relación entre la tradición Paracas y las regiones más al sur, incluyendo la tradición textil de Siguanaco.

A partir de las prendas documentadas de las colecciones de los museos, se observa que la mayoría de las túnicas de la tradición Paracas tardío son rectángulos con una abertura en el cuello y los lados abiertos, confeccionadas con diversas técnicas. Muchas debían de parecer casi cuadradas al ser usadas, aunque en algunos casos las proporciones varían considerablemente. Carrión estudió por primera vez una hermosa túnica de algodón de tejido llano procedente de la cima del Cerro Colorado, en la zona de las tumbas de Cavernas (Fig. 3).¹⁴ Muy corta y ancha, habría cubierto los hombros y los brazos de su portador. Se utilizaron hilos de pelo de camélido para reforzar la abertura del cuello y para las estrechas bandas adosadas a lo largo de los márgenes

▼ Fig. 3. Cerro Colorado, Paracas. Túnica abierta, tela llana en algodón, bandas entrelazadas en pelo de camélido. 24 cm (al pliegue de hombro) por 97 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 2862.





de la prenda, que se unen y prolongan en las esquinas para crear borlas. En contextos de la fase 9 de Ocucaje se han encontrado ejemplos fragmentarios de prendas similares.

Un grupo de túnicas peculiares, coherentes tanto en la forma como en la técnica, fueron creadas en anillado simple de pelo de camélido puro, densamente hilado y torcido, en tonos rojo vivo y oscuro, marrón y blanco crema. Algunas llevan imágenes de un par de hebras enroscadas alrededor de una hilera de cruces andinas (Fig. 4). Probablemente, estas túnicas gruesas y flexibles fueron producidas y usadas en los

altos Andes, aunque la forma es conocida por muchos ejemplos preservados en las tumbas de Ocucaje.

Las túnicas anilladas pueden tener un fleco de mechones de pelo de camélido sin hilar, sujetos con un nudo de medio punto en torno al borde exterior. Algunas representan una criatura sentada parecida a un mono, con una cola en zigzag y apéndices en forma de antenas en la cabeza, flanqueada por serpientes ondu-

lantes que añaden tonalidades amarillas y verdes (Fig. 5). Otras representan cabezas de serpientes entrelazadas y rombos escalonados, imaginería que aparenta ser una metáfora de una estructura textil.¹⁵ Una de las piezas es más ancha y tiene una corta solapa sobre cada hombro, que muestra una imagen de una cabeza radiada con serpientes bicéfalas a los lados, acompañada por ocho figuras de pájaros (Fig. 6).¹⁶ La imaginería recuerda los textiles clasificados que pertenecen a Sigwas, pero esta túnica se atribuye a una tumba de Ocucaje.

Las túnicas abiertas a los lados, los mantos y las capuchas se creaban con un textil de doble tela: la imaginería es producida por dos capas de tejido llano, con colores que contrastan, los cuales pasan de la cara superior a la inferior durante el proceso de tejer. Los tejidos de doble tela de Paracas eran usualmente elaborados con tonos contrastados de beige y marrón o de rojo vivo y marrón rojizo oscuro. Un raro ejemplo de túnica de doble paño documentado arqueológicamente en la cuenca de Nasca fue recuperado en una tumba removida del valle bajo de Palpa (Fig. 7). Su imaginería se asemeja a la doble tela del sitio de Paracas y combina diversos motivos como el felino de perfil, el ave bicéfala y los rayos curvados hacia atrás, colocados entre largas bandas en zigzag compuestas por pequeños cuadrados a manera de damero, de colores alternos.

▲ Fig. 4. Procedencia desconocida, estilo de Ocucaje. Túnica en pelo de camélido, anillado simple. 74 cm (al pliegue de hombro) por 64 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 9819.

► Fig. 5. Procedencia desconocida, estilo de Ocucaje. Túnica abierta en pelo de camélido, anillado simple, flecos. 94 cm (al pliegue de hombro) por 82.6 cm. Cleveland Museum of Art 1940.514. Fotografía: cortesía del CMA.

▲ Fig. 6. Cerro Max Uhle, tumba 62, Ocucaje, Valle de Ica. Túnica abierta en pelo de camélido, anillado simple, flecos. 73.5 cm (al pliegue de hombro) por 99 cm. George Washington University Museum, Textile Museum, 91.898. Fotografía: cortesía del GWUM/TM.

► Fig. 7. Pernil Alto 40-06, tumba saqueada TH2, valle de Palpa. Túnica en algodón, tela doble. 47 cm (al pliegue de hombro) por 55 cm. Museo Regional de Ica 'Adolfo Bermúdez Jenkins', Sitio PAP 424.



Entre los ejemplos mejor conservados se encuentran dos túnicas provenientes de Cateo 99, tumba 2, excavadas en Paracas en 1928. Una túnica contrasta el rojo con el rojo oscuro para crear ocho figuras que representan motivos sobrenaturales con características humanas y animales, y con apéndices serpentiformes, cuatro motivos visibles en cada cara (Fig. 8).¹⁷ La segunda túnica, trabajada en beige y marrón oscuro en un estilo similar, es inusualmente corta y representa solo cuatro figuras: dos motivos sobrenaturales en cada cara (Fig. 9).¹⁸ Una hilera de flecos tejidos a lo largo de los orillos de urdimbre representa felinos de perfil alternando con figuras serpentiformes bicéfalas con brazos. Alrededor de los márgenes de la abertura del cuello y en partes del borde exterior se han cosido bandas rojas con imágenes de patrón de urdimbre de figuras con apéndices serpentiformes de un color diferente (deteriorado). No cabe duda de que este tipo de ribete refleja la influencia de la tradición Topará.

Algunas túnicas de Ocucaje tienen bordes con patrones de urdimbre y flecos en los hombros. Varias piezas que se conocen son solo paneles de los bordes que, desafortunadamente, no conservan evidencias de las telas a la cuales deben haber estado cosidos. Hay pares de paneles del cuello, paneles de los hombros o bandas más largas, muchos de los cuales han sido trabajados en doble o triple telas, donde las urdimbres suplementarias de dos o tres colores se entrelazan con tramas a juego. La imaginería abarca desde motivos relacionados con Chavín hasta versiones de la fase 9 y 10 de Paracas de hebras torcidas o el motivo de la cabeza radiada.¹⁹ Una túnica tiene un panel central elaborado con urdimbre y trama discontinuas que crean una imagen de cabezas de serpientes, que mueven de manera similar a un textil creado en un entrelazado oblicuo entre bandas con una imagen de hebras torcidas



◀ Fig. 8. Cateo 99, tumba 2, Sp. 52, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela doble. 181 cm por 87 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 3551.

▲ Fig. 9. Cateo 99, tumba 2, Sp. 53, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela doble, flecos tejidos en tela doble, bandas tejidas con urdimbres suplementarias. 109 cm por 83 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1226.



10



11

▲ Fig. 10. Wari Kayan tumba 157, Sp. 31, Paracas. Túnica en algodón, tela llana, flecos retorcidos. 60 cm (al pliegue de hombro) por 81 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1033.

▲ Fig. 11. Procedencia desconocida, estilo de Cerro Colorado, Paracas. Túnica en algodón, tela llana con urdimbres cruzados. 68.3 cm (al pliegue de hombro) por 65.4 cm. Cleveland Museum of Art, 2005.17. Fotografía: cortesía del CMA.

a lo largo de sus márgenes laterales (GWU/TM 1959.11.1). Las bandas de triple tela que bordean cada lado fueron tejidas en el mismo telar, pero las tramas que debían unir las al panel central han desaparecido en gran parte y, por eso, no está claro si los márgenes estaban cosidos. En cada hombro se han adosado flecos relativamente cortos de hilos torcidos.²⁰

Las túnicas de algodón con flecos cortos de hilos torcidos en todos los márgenes y flecos más largos alrededor del margen inferior y en las aberturas de los brazos fueron encontradas tanto en las tumbas de Cerro Colorado como en las tumbas contemporáneas de Wari Kayan 199 y 157 (Fig. 10).²¹ Se tejieron dos paneles, que fueron cosidos en la línea central para dejar una abertura para el cuello. Los lados están cosidos debajo de los flecos de los brazos, y las túnicas a menudo fueron colocadas «al revés» en el fardo funerario. Carrión ilustra un modelo de túnica a rayas con flecos en los hombros procedente de las tumbas de Cavernas.²² En las notas sobre la excavación se mencionan dos ejemplos (Caverna V, tumba 19e; Caverna VIII, sp. 13/210) y uno de ellos ha sido reproducido en la publicación del MNAHP asociada a la exposición de Paracas.²³

La técnica de la gasa de urdimbre cruzada fue combinada con el tejido llano para la creación de imágenes en túnicas, tocados, capuchas y mantos, que con frecuencia fueron descubiertos en forma fragmentaria en las tumbas de Cerro Colorado,²⁴ y otros contextos definidos como fases 9 y 10 de Paracas. La túnica que se muestra aquí carece de procedencia, pero está extraordinariamente completa (Fig. 11). La mayoría de estos tejidos son de algodón natural de tonos entre blanco crema y beige, y sus imágenes de cabezas radiadas, serpientes entrelazadas, aves bicéfalas o felinos similares a los Chavín aparecen y desaparecen según las condiciones de luz variables. En algunos casos, las imágenes de la gasa están rodeadas por hileras de ojales hechas con tramas discontinuas.²⁵

Otra fuente de información sobre las formas de prendas es su representación de figuras de apariencia humana. En estilos muy diferentes de la fase 9 de Ocucaje, las figuras sobrenaturales de aspecto humano se encuentran en parejas en dos vasijas, donde se representa un rostro tanto en la parte delantera como en la posterior. Su vestimenta es esquemática, pero en ambos casos se aprecia una imagen de cabeza radiada como panel decorativo en los hombros.²⁶ Una figurina de Paracas tardío de Ocucaje (MRI 431) viste una túnica y tiene una flauta (quena) insertada en una banda del tocado. Figuras más pequeñas aparecen incisas y pintadas en cuencos. La mayoría de las figuras de la imaginería cerámica y textil de la tradición Paracas parecen llevar prendas masculinas, en particular una túnica con una falda envolvente o un taparrabos. Asimismo, se distinguen diversos elementos de los tocados.

Topará y la transición Paracas-Nasca

Después del colapso de la red ritual y política centrada en Chavín, durante el período Formativo Tardío las comunidades de la tradición Paracas emprendieron interacciones intensivas con los pueblos de la tradición Topará en las regiones de Cañete y Yauyos al norte y con otros pueblos de la cuenca de Nasca y más al sur. De estas interacciones surgieron nuevas ocupaciones y prácticas funerarias representadas por la Necrópolis de Wari Kayan en el sitio de Paracas e innovaciones en sitios al sur, incluyendo Ocucaje, la región de Palpa y Cahuachi, donde se ha documentado el desarrollo de la tradición Nasca temprano.²⁷

La gran mayoría de prendas bien conservadas y con información que permite el análisis social e histórico datan de estos periodos y provienen de las excavaciones de Tello en la década de 1920 en Paracas,²⁸ complementadas por las excavaciones de principios del siglo XX en la cuenca de Nasca realizadas por Tello, Farabee y Kroeber.²⁹ Para los textiles de la región de Ica, nos basamos en materiales con un cierto nivel de datos de su procedencia proporcionados por Rubini y Soldi, a través de los catálogos del Museo Americano de Historia Natural, el Museo Textil y Museo de la Universidad George Washington, y el Museo Regional de Ica.

La conservación de un número considerable de prendas personales en tumbas durante más de dos mil años nos ofrece una visión de la diversidad social de esa época y lugar. Muchas diferencias en el diseño de las prendas parecen caracterizar a comunidades sociales distintas, mientras que algunas modalidades muy visibles e inusuales parecen corresponder a atuendos que eran usados en eventos especiales y con fines determinados. Por mi parte, analizo la evolución en el tiempo y el espacio de ciertos tipos de indumentaria, así como las evidencias de su integración en conjuntos de prendas a juego, lo que indica que algunas piezas estaban diseñadas para llevarse juntas.

La evidencia de los conjuntos de prendas es fuerte en lo que respecta a la Necrópolis de Wari Kayan, pues muchas de estas que hacen juego han sido registradas juntas en las tumbas masculinas más complejas.³⁰ Los conjuntos de prendas con un diseño cromático e imaginería a juego se hallaron en tumbas contemporáneas de Paracas tardío (fases 10A y 10B) y Nasca temprano (fases 1A y 1B), aunque hay cambios importantes en las formas de las prendas presentes y en las incluidas en un conjunto. En los contextos de la fase 10A, las túnicas con bordes tejidos se combinan con mantos bordados. Los elementos del tocado pueden ser parte de un atuendo a juego en las vestimentas de estilo proto-Nasca de los fardos de la fase 10B y en las tumbas contemporáneas a la fase Nasca 1. En las tumbas que se consideran contemporáneas de la fase 2 (y en algunas de la 3), ciertas formas de prendas que recurren juntas son similares en cuanto al diseño cromático, pero rara vez coinciden en la imaginería.

Las tumbas de Wari Kayan temprano, contemporáneas de la fase 10 de Paracas y con evidencias de múltiples rituales *post mortem*, tienen uno o más conjuntos de prendas a juego. Una forma de túnica *unku* se compone de dos paneles tejidos con algodón natural o fibras de camélido azul oscuro, cosidos juntos para dejar una abertura para el cuello. Las largas y estrechas bandas de los márgenes inferiores han sido tejidas con extensiones de las mismas urdimbres utilizadas en el cuerpo de la túnica. Alrededor de la abertura del cuello y los márgenes exteriores se han aplicado franjas tejidas por separado. Sus hilos de urdimbre principales y sus tramas son rojos, y las imágenes se representan recurriendo a conjuntos adicionales de urdimbres en colores contrastados (normalmente un azul oscuro, una tonalidad verde y un amarillo intenso) que se alternan en la superficie tejida. Versiones más pequeñas del motivo repetido pueden aparecer bordadas a lo largo de los márgenes interiores de los bordes tejidos.³¹

En una túnica de WK 49 (Figs. 12a, b), el patrón de la urdimbre crea una imagen sobre bandas entrelazadas en el sentido de la torsión en Z, una cabeza radiada yuxtapuesta con una figura felina de perfil en cada extremo. Los remates envueltos de las urdimbres suplementarias de color azul oscuro, verde y amarillo pueden verse en cada extremo de las franjas del cuello, una característica que se imita en los cantos de los ribetes bordados de los mantos a juego de estas tumbas. A lo largo de los márgenes interiores



▲ Figs. 12a. Detalle. Wari Kayan tumba 49, Sp. 27, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bandas tejidas con urdimbres suplementarios, flecos tejidos, flecos retorcidos. 71 cm (con flecos, al pliegue de hombro) por 40 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1729. b. Páginas siguientes: Wari Kayan tumba 49. Túnica abierta.







13



14



15

se han bordado diminutas serpientes de dos cabezas, y, a lo largo de cada hombro, se han adosado unos flecos extensos y gruesos de hilos con cuatro cabos. Aunque esta clase de túnicas no estaba presente en los fardos funerarios abiertos en 1928-1929 y descritos inicialmente por Carrión, es típica de los fardos masculinos de Wari Kayan temprano estudiados después de 1935. En ocasiones, estas túnicas abiertas a los lados cubrían el fardo, como si las vistiera una enorme figura ancestral.³²

Otros dos tipos de túnicas con largos flecos en los hombros aparecen en los fardos masculinos del auge de la transición Paracas-Nasca. Una de ellas está siempre tejida con fibras de algodón en aparentes tonos naturales entre beige y ocre, y los flecos cortos de hilos torcidos a lo largo de todos sus márgenes y los flecos largos de hilos con cuatro cabos en los hombros están hechos con un algodón similar (Fig. 13). Estas túnicas se

tejían en dos paneles, que se unían dejando una abertura para el cuello, y también se cosían para cerrar los lados debajo de las aberturas de los brazos.³³ Siempre se bordaba la abertura del cuello, creando una franja ancha con cuatro motivos visibles en la parte delantera y cuatro en la posterior. La iconografía está trabajada en muchas variantes del estilo de línea ancha, en este caso repitiendo una figura con apéndices serpentiformes en una posición semifrontal y de pie.

▲ Fig. 13. Wari Kayan tumba 157, Sp. 57, Paracas. Túnica abierta, tela llana y flecos retorcidos en algodón, bordados en pelo de camélido; se encontraba vestida sobre el fardo. 92 cm (al pliegue de hombro) por 106 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 3561.

▲ Fig. 14. Wari Kayan tumba 157, Sp. 68, Paracas. Túnica, tela llana y flecos retorcidos en algodón, bordados en pelo de camélido. 56 cm (al pliegue de hombro) por 77 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 3151.

▲ Fig. 15. Wari Kayan tumba 157, Sp. 410-82, Paracas. Túnica, tela llana y flecos retorcidos en algodón, bordados en pelo de camélido. 49 cm (al pliegue de hombro) por 81 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 2546.

Gran parte de la iconografía está vinculada con la que se representa en las cerámicas contemporáneas de Paracas tardío (Fig. 14), especialmente aquellas adscritas al valle bajo de Ica (fase 10b de Ocucaje). En Wari Kayan, todos los ejemplos bordados de este tipo de túnica provienen de dos tumbas masculinas: siete en WK 49 y treinta en WK 157, incluyendo un conjunto de túnica y falda con un motivo geométrico y un diseño cromático relacionado con el diseño inicial de Nasca (Fig. 15). Muchas de las túnicas están muy fragmentadas, lo que sugiere desgaste o exposición antes de su colocación en estas tumbas. Versiones sin bordados de este tipo de túnica han sido recuperadas en tumbas de hombres tempranas de Wari Kayan (WK 114 y WK 199).³⁴

La tercera forma de túnica es casi idéntica en apariencia a las túnicas anteriores con franjas tejidas, pero en este caso las franjas han sido bordadas, con una línea de pequeñas figuras a lo largo del margen interior.³⁵ Esta forma de túnica abierta a los lados puede tener la tela de base tejida de algodón natural o teñido, o de pelo de camélido teñido. Las franjas bordadas tienen una apertura en dos esquinas diagonalmente opuestas, una característica con antecedentes en las franjas tejidas aplicadas. Cuando la túnica se extiende, sus franjas y aperturas se asemejan a un diagrama de hilos con torsión en S. En lugar de los flecos de largas bandas tejidas, estas túnicas cuentan con flecos relativamente cortos de hilos torcidos alrededor de todos los márgenes del

borde, así como largos flecos de camélido policromos de hilos con cuatro cabos en los hombros, lo que sugiere una influencia de los dos tipos anteriormente descritos. Pueden mostrar una amplia gama de imágenes en las modalidades lineal, de línea ancha o de bloques de color tempranos. Las tres formas de túnica con largos flecos en los hombros pueden combinarse con una falda envolvente con imágenes bordadas que hacen juego.



▲ Fig. 16. Wari Kayan tumba 157, Sp. 59, Paracas. Túnica abierta, tela llana en algodón, bordados y flecos retorcidos en pelo de camélido. 103 cm por 77.5 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1742.

Comparemos dos túnicas bordadas con flecos policromos en los hombros procedentes de los dos fardos funerarios más grandes y elaborados de Wari Kayan, los cuales se inscriben en la transición Paracas-Nasca. Ambos ejemplos difieren en las proporciones de las prendas y en otros elementos de estilo. La túnica de algodón con bordado rojo dominante de WK 157 (Fig. 16) representa aves en posición dorsal, tal vez búhos, con versiones grandes y pequeñas organizadas en una cuadrícula diagonal, una variante del estilo lineal que denomino «estilo mosaico». Fue colocada en el fardo con una falda y un manto a juego. En WK 421, una túnica amarilla de pelo de camélido con un bordado donde predomina el verde (Fig. 17) representa felinos en estilo lineal, que también se repiten en cuadrados bordados a lo largo de la tela central. Estos motivos se repiten en diferentes tamaños en las franjas, sus márgenes interiores, y los cuadrados centrales de un manto y una falda envolvente a juego. El conjunto se completa con una banda anillada para el tocado.³⁶

▼ Fig. 17. Wari Kayan tumba 421, Sp. 88, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bordados y flecos retorcidos. 70 cm por 57 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 3331.





18



19

Una extraordinaria túnica de la tumba 49 de Wari Kayan (Fig. 18)³⁷ muestra una imaginería innovadora, así como cambios en la técnica y el diseño de la prenda. La fina tela de algodón beige es de un solo panel, con tramas discontinuas que crean la abertura del cuello, y los lados han sido cosidos. Los bordes relativamente estrechos dejan una apertura en la otra esquina, parecida a un diagrama de Z. Gran parte del margen de la prenda carece de flecos; los flecos cortos de hilos torcidos se limitan al área de los hombros por encima de la costura lateral, y están superpuestos por flecos muy largos de hilos con cuatro cabos. Esta túnica es parte de un conjunto de prendas con formas innovadoras de manto y tocado, que presentan franjas similares en cuanto a la anchura y los acabados de los márgenes. Estas prendas introducen una nueva variante de la figura «sacrificada» (de espaldas, danzando, difunta) con largos cabellos sueltos, bordada sobre un fondo morado oscuro. Dos versiones del motivo se

▲ Fig. 18. Wari Kayan tumba 49, Sp. 42, Paracas. Túnica, tela llana en algodón, bordados y flecos retorcidos en pelo de camélido. 66 cm (al pliegue de hombro) por 83 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1292.

▲ Fig. 19. Procedencia desconocida, estilo proto-Nasca. Túnica, tela llana en algodón, bordados y flecos retorcidos en pelo de camélido. 53 cm (al pliegue de hombro) por 53 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 43457 [anteriormente GEM/VKM 1935.32.85].

alternan en cada borde, en una de las cuales el personaje sostiene dos abanicos.³⁸

Esta forma de túnica tiene un antecedente en la colección de Gotemburgo repatriada al Perú (Fig. 19). La túnica de algodón beige tiene los lados cosidos y franjas de tres bandas estrechas concéntricas alrededor de la abertura del cuello y los márgenes exteriores, y deja aperturas en la forma de la torsión en Z.³⁹ No hay flecos cortos, sino flecos policromos muy largos de hilos con cuatro cabos en cada hombro. Diminutas figuras monocromas de colibríes de cola corta y larga se despliegan en cada uno de los bordes verde, rojo y morado, trabajadas en esos colores y en amarillo dorado. Estas imágenes a pequeña escala se asemejan al estilo elemental de bloques de colores presente en algunas prendas masculinas de las tumbas de Wari Kayan contemporáneas y a las diminutas figuras policromas de los bordes estrechos de muchos tocados femeninos.⁴⁰

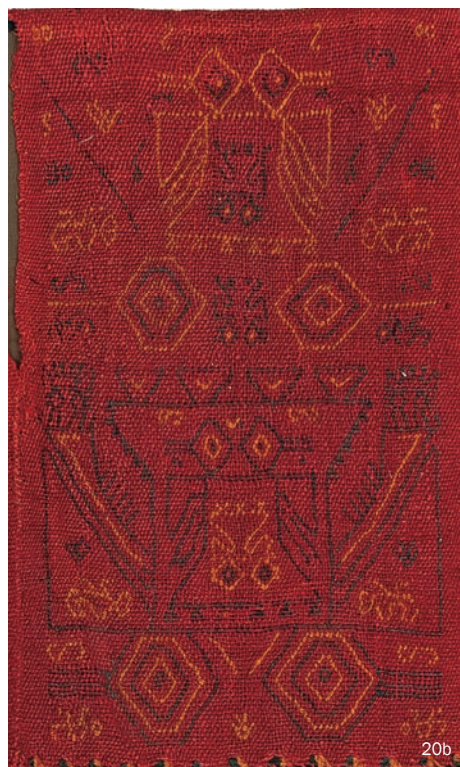
La mayoría de las formas de prendas de la transición Paracas-Nasca están documentadas en el sitio de Paracas, mientras que sabemos poco de las prendas contemporáneas de otras partes de la costa sur. Algunas túnicas de la colección de Gotemburgo parecen representar una historia diferente, relacionada con las comunidades más al sur, quizás del valle bajo de Ica. Una túnica abierta a los lados con bordes tejidos con urdimbres suplementarias (Fig. 20) fue creada con pelo de camélido azul oscuro

con ojales creadas en la trama. Esta técnica de tejido, las proporciones de la prenda y la ausencia de flecos sugieren una fuerte relación con la tradición Paracas. Dicha túnica está acompañada por un manto a juego compuesto por dos paneles de pelo de camélido azul oscuro con ojales en la trama, cosidos en sus márgenes centrales. Sus franjas tejidas con urdimbres suplementarias han sido plegadas para crear la forma de «corchete» típica de los mantos bordados de las tumbas de Wari Kayan. El motivo del pájaro bicéfalo es compartido por los conjuntos de Wari Kayan, recurrente en el estilo lineal sobre un fondo rojo y también está presente en estilos y diseños cromáticos posteriores.

Una túnica bordada de algodón beige (Fig. 21) tiene proporciones sorprendentemente similares y aperturas en las franjas del margen exterior, semejantes a las que se dejan en las bandas tejidas. Las imágenes de una cabeza sin cuerpo rodeada de bandas con serpientes bicéfalas y flecos en los orillos están bordadas con los cuatro colores característicos del diseño de la tradición Topará (también presente en el valle bajo de Ica), pero con similitud al estilo de los frisos modelados del sitio Ánimas.⁴¹ Una hilera de figuras en pequeña escala a lo largo de los márgenes del borde interior aparece solo en las áreas del cuello y los hombros. Tanto esta túnica como el manto a juego que la acompaña no conservan acabados en los bordes ni flecos, una ausencia similar a la de los textiles de Ocucaje documentados para este periodo.⁴²

Una tercera túnica con estas proporciones (Fig. 22) tiene ciertos rasgos característicos de los textiles de estilo Nasca inicial como los hilos grises naturales, un patrón continuo, geométrico y organizado diagonalmente, diminutas figuras bordadas en la tela base y decoración a lo largo de la línea de los hombros. Cada motivo en los óvalos que crean una imagen de tela llana oblicua es una pequeña serpiente de dos cabezas. Dos de estas túnicas formaban parte de un conjunto de prendas con un manto que también pertenecían a la colección de Gotemburgo, mientras que otro manto, con bordes de patrón de urdimbre, hace juego con una vincha tubular anillado. Estos conjuntos de

▼ Fig. 20a. Procedencia desconocida, estilo Paracas tardío. Túnica, pelo de camélido, tela llana con tramas discontinuas, bandas tejidas con urdimbres suplementarias. 70 cm (al pliegue de hombro) por 85 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 45755 [anteriormente GEM/VKM 1935.32.124b]. b. Detalle.





▲ Fig. 21. Procedencia desconocida, estilo Paracas tardío. Túnica abierta, tela llana de algodón, bordados en pelo de camélido. 262 cm por 127 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 45761 [anteriormente GEM/VKM 1935.32.122b].



▲ Fig. 22. Procedencia desconocida, estilo proto-Nasca. Túnica, tela llana de algodón, bordados en pelo de camélido. 59 cm por 41 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 43479 [anteriormente GEM/VKM 1935.32.134].

prendas indican prácticas de recolección basadas en el contexto, las que sugieren que este grupo de prendas procede de un único cementerio, si no es de una sola tumba. Abarcan la misma gama de estilos y épocas que los materiales de Wari Kayan comentados anteriormente, pero reflejan una tradición regional de prendas diferente.

Una nueva forma de túnica aparece por primera vez en las tumbas masculinas de Wari Kayan de la transición Paracas-Nasca y se vuelve predominante en contextos posteriores contemporáneos de Nasca 1A y 1B.⁴³ Inicialmente denominada *unkuña* por el equipo de investigación de Tello,⁴⁴ más tarde fue llamada «ponchito» o «esclavina». Esta categoría de prendas, tal como era utilizada por los investigadores originales, incluía varias formas de túnicas con flecos en los hombros, que se definen y abordan aquí por separado. Si definimos *unkuña* de manera más estricta para incluir solo túnicas con los lados abiertos y sin flecos en los hombros, se han documentado y conservado ciento cuarenta ejemplos bordados en el MNAHP. Las túnicas *unkuñas* sin flecos⁴⁵ y otras con flecos cortos en los márgenes de los bordes aparecen juntas en muchas tumbas masculinas de Wari Kayan, donde pueden ser emparejadas con una falda envolvente o con las formas de prenda verticales con tiras en entrelazado oblicuo que se conocen como *wara* o taparrabos.

Una túnica *unkuña* temprana de WK 157 (Fig. 23) está tejida con algodón beige y tiene bordes rojos, acabado marginal en anillado cruzado y flecos cortos de hilos torcidos. Las imágenes de una figura horizontal con pelo largo y un apéndice serpentiforme en el mentón, asiendo tres lanzas, han sido trabajadas en el estilo de línea ancha en azul oscuro, verde, rojo púrpura y amarillo dorado. Este modelo de túnica también man-

tiene una apertura en las esquinas opuestas de los bordes bordados, en el sentido que corresponde a la torsión en S. Se combina con un manto a juego, cuyas franjas relativamente estrechas aparecen sin flecos.

Algunas túnicas del tipo *unkuña* fueron colocadas cerca de otras con flecos en los hombros y las similitudes en el diseño sugieren que sus creadores fueron los mismos. Por ejemplo, en WK 421 una túnica azul oscuro de camélido con las franjas bordadas tiene flecos en los hombros (Fig. 24a, b). Sus franjas y bandas transversales en estilo Lineal de fondo rojo representan parejas de felinos, con la espalda inclinada en el sentido de la torsión en S y colas entrelazadas que terminan en triángulos escalonados. Una falda envolvente a juego y tres bandas de tela para la cabeza que también se encontraban en esta tumba tienen todas sus franjas con ese motivo.⁴⁶ De las capas exteriores del



◀ Fig. 23. Wari Kayan tumba 157, Sp. 120, Paracas. Túnica, tela llana en algodón, bordados y flecos retorcidos en pelo de camélido. 53 cm (al pliegue de hombros) por 79 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 3118.

fardo, una segunda túnica azul oscuro de camélido con un diseño bordado muy similar (Fig. 25a, b) representa un motivo que se ha visto en los bordes tejidos de una túnica anterior (Fig. 12): bandas entrelazadas en el sentido de la torsión en S colindan con cabezas radiadas y figuras de felinos. Los cortos flecos policromos a lo largo de los márgenes y las diminutas figuras que se alinean en los bordes interiores son típicos de la forma de túnica con flecos en los hombros y son atípicos de las *unkuñas* posteriores.

En tumbas posteriores, un pequeño número de túnicas *unkuñas*, como una túnica azul oscuro de la tumba de Wari Kayan 12 (fardo 382) que muestra pares de ratones andinos sobre un fondo verde (Fig. 26a, b), tiene un panel rectangular añadido a un extremo, bordado por separado.⁴⁷ Esta es presumiblemente la parte posterior, de acuerdo con las túnicas representadas en imágenes pintadas o bordadas,⁴⁸ y aparece también en túnicas rituales específicas que se describen más adelante. Unos flecos finos trabajados con el color de la franja son típicos de las primeras *unkuñas* con flecos del estilo de bloques de colores. Varias tumbas masculinas adscritas a las fases 1A y 1B cuentan con un número considerable de túnicas *unkuñas* colocadas en las capas intermedias del fardo, lo que indica tanto la preponderancia de esta forma de prenda como su importancia en la entrega de ofrendas asociadas al ritual mortuario.

En WK 243, una túnica *unkuña* azul oscuro con bordes rojos (Fig. 27) representa personajes de apariencia humana, en la modalidad de bloques de colores, vistiendo una túnica y una falda con una figura de cóndor como tocado que sujeta con su pico la cabeza cortada que la figura humana sostiene por su larga cabellera. Además, la identidad compartida entre el cóndor y el ser humano se expresa en la falda que es también la cola del ave. Una túnica aparentemente contemporánea con un borde morado de WK 421 (Fig. 1, 28) representa una figura frontal de aspecto humano con una cabeza abovedada y tocado con borlas de plumas, que lleva una túnica con franjas decorativas curvas y un taparrabo con prominentes borlas con flecos, y empuña un cuchillo de doble punta y un bastón con bandas.

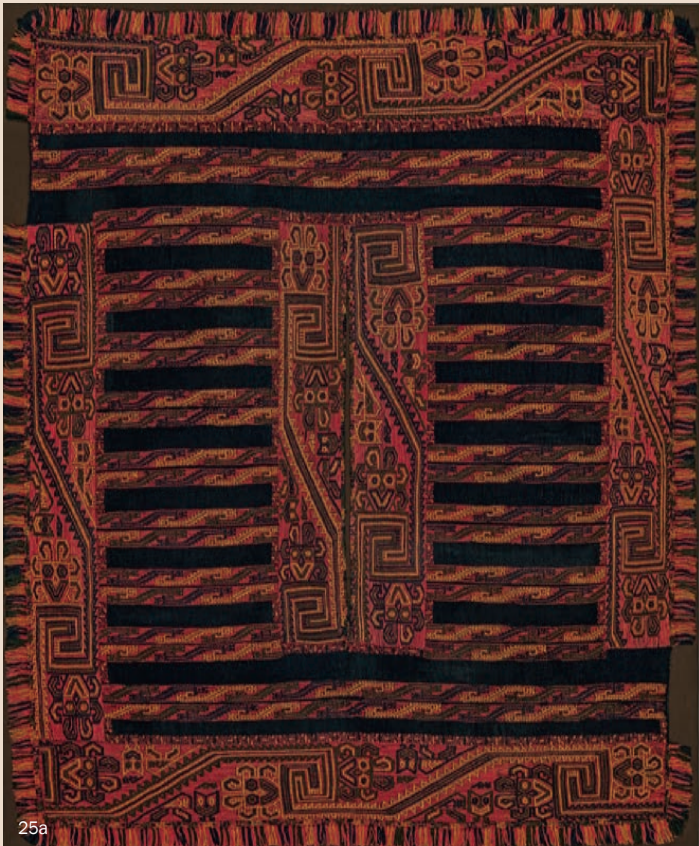
Las túnicas *unkuñas* aparecen tanto con faldas envolventes como con taparrabos en un grupo de tumbas masculinas interrelacionadas que definen la transición a la fase 1B, aunque las formas cambian y la iconografía y acabados de los bordes pueden



24a



24b



25a



25b



26a



26b

◀ Figs. 24a, b. Wari Kayan tumba 421, Sp. 90, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bordados, flecos retorcidos. 74 cm por 61 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1796.

◀ Figs. 25a, b. Wari Kayan tumba 421 Sp. 44, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bordados, flecos retorcidos. 82.5 cm por 68 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 205.

◀ Figs. 26a, b. Wari Kayan tumba 12, Sp. 382-67, Túnica abierta con panel posterior en pelo de camélido, tela llana, bordados, flecos retorcidos. 75.5 cm por 45 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1446.



▲ Fig. 27. Wari Kayan tumba 243, Sp. 23, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bordados. 50 cm por 37.5 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1880.

► Fig. 28. Wari Kayan tumba 421, Sp. 81, Paracas. Túnica abierta denominada 'unkuña', 'poncho', o 'esclavina', tela llana en algodón, bordados en pelo de camélido. 75 cm por 47 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 18694.

ser más complejos. Una túnica puede conformar un conjunto con un taparrabos o una falda, al igual que con un tocado y un manto. Por ejemplo, una túnica *unkuña* de la tumba de Wari Kayan 378 (Fig. 29) tiene una tela de algodón azul muy oscuro y bordes de color rojo claro que representan figuras de felinos con un cuerpo como una vaina que contiene pallares, así como unos flecos anillados en forma de grandes pallares.⁴⁹ El conjunto de prendas incluye un manto trabajado en idéntico estilo y una falda envolvente, inacabado, con flecos tejidos y bordados.⁵⁰ Este motivo aparece de nuevo en una túnica *unkuña* de WK 310, con una combinación de colores y un acabado distinto de las franjas.⁵¹

Una túnica *unkuña* de WK 310 (Fig. 30) tiene una tela base de camélido amarillo y franjas de un tono verde muy oscuro, con un motivo distintivo.⁵² Destaca una figura frontal con rasgos humanos y sobrenaturales, y una cabeza inusualmente grande con el contorno con protuberancias.⁵³ De la parte superior y los lados de la cabeza emanan rayos rectos serpentinos, junto con dos elementos diagonales que parecen plumas y dos serpientes curvas, lo que remite a otras figuras con cabezas radiadas. De una bolsa de malla grande que el personaje lleva a la espalda emerge una cabeza humana, elemento que se ha interpretado como un infante o una cabeza cortada. El personaje porta un pequeño objeto en una mano, tal vez una bolsa. Un gran collar descansa sobre una túnica con flecos y una prenda (o prendas) inusual en la parte



inferior del cuerpo. Esta túnica integra un conjunto a juego con un manto, un tocado corto y un taparrabos.⁵⁴

Túnicas con flecos y formas relacionadas con Nasca

Las túnicas con flecos cortos en los hombros se encuentran esporádicamente en las tumbas de Wari Kayan y parecen proceder del sur. Por ejemplo, una túnica hermosamente conservada (Fig. 31) de la tumba 292 (fardo 190) está tejida con pelo de camélido azul oscuro, tiene los lados cosidos y carece de bordados, solo un ribete rojo en la abertura del cuello.⁵⁵ Unos flecos cortos de color rojo cubren la base de unos largos flecos policromo en los hombros, mientras que alrededor del margen inferior hay unos flecos de hilos torcidos en los que se alternan segmentos rojos con otros azul oscuro, verde y amarillo. La combinación de colores y el diseño de los flecos se asemejan a las prendas adscritas a las tumbas de la transición Paracas-Nasca excavadas cerca de Ocucaje.

Una túnica de algodón procedente de una tumba de Ocucaje de la fase 1 de Nasca presenta proporciones similares, los lados cosidos y unos flecos cortos en los hombros (Fig. 32). Los bordes bordados despliegan un motivo continuo en forma de red de bandas oblicuas entrelazadas; en las aberturas romboidales hay pequeñas figuras de pájaros o peces. A lo largo del borde interior se aprecia una hilera de figuras humanas

◀ Fig. 29. Wari Kayan tumba 378, Sp. 21, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bordados, flecos anillados. 49 cm por 44 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 625.

▲ Fig. 30. Wari Kayan tumba 310, Sp. 44, Paracas. Túnica abierta en pelo de camélido, tela llana, bordados, flecos retorcidos; puesto sobre la cima del fardo. 48.5 cm por 34 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1412.



31



32

▲ Fig. 31. Wari Kayan tumba 292, Sp. 190-4, Paracas. Túnica en pelo de camélido, tela llana, margen anillado, flecos retorcidos; vestido sobre el fardo en la capa exterior. 85 cm (al pliegue de hombros) por 111 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 5986.

▲ Fig. 32. Cerro Max Uhle tumba 64, Ocucaje. Túnica, tela llana de algodón, bordados y flecos retorcidos en pelo de camélido. 46 cm (al pliegue de hombros) por 71 cm. George Washington University Museum, Textile Museum, 91.941. Fotografía: cortesía del GWUM/TM.

► Fig. 33. Procedencia desconocida, estilo Nasca temprano. Túnica, tela llana con flecos en algodón, bordados de anillado cruzado, flecos de anillado simple en pelo de camélido. 72 cm por 42.5 cm. George Washington University Museum, Textile Museum, 1981.19.1. Fotografía: Nobuko Kajitani, cortesía del GWUM/TM.

con cabellos verticales que sostienen un bastón y un par de lanzas. El diseño del

bordado y las puntadas son característicos de Nasca temprano, y se asemejan a los textiles de Cahuachi.⁵⁶ El uso de puntadas corridas y de satén predomina en el bordado de Nasca, y también aparece en la tradición Paracas tardío. Sin embargo, estas técnicas están ausentes en gran medida en las tumbas de Wari Kayan. Su preponderancia en esta túnica es uno de los muchos indicios de que los primeros tejedores y bordadores de Nasca se basaron en los antecedentes de la tradición Paracas, así como en las relaciones con otras regiones.

Las túnicas de Nasca temprano de la región de Nasca suelen tener los lados cosidos, bordados en los bordes del cuello y los hombros, y flecos de hilos torcidos en las aberturas de los brazos y el margen inferior. Un ejemplo de la fase 1 procedente de una tumba infantil situada cerca del sistema de canales subterráneos de Cantayoc está tejido con algodón ocre, y tiene un ribete de anillado cruzado en el cuello y en las aberturas de los brazos que representa un motivo enigmático con cuatro protuberancias laterales, que se interpreta como una posible referencia a una planta o un

sapo.⁵⁷ Unos flecos de algodón de hilos de cuatro cabos a lo largo del borde inferior de la pieza han sido tejidos directamente en los márgenes de los extremos del telar e incorporan pequeñas bolas de fibra de camélido teñidas con los colores del bordado. Los flecos de algodón de hilos torcidos, ligeramente más cortos, adosados a cada abertura del brazo incluyen mechones de fibra de camélido de color rojo. Estos detalles demuestran que la confección en un telar de los componentes de la prenda de algodón y el bordado decorativo con hilos de pelo de camélido tuvieron lugar en el mismo espacio.

Ejemplos más fragmentarios de túnicas con flecos en los hombros y el margen inferior han sido excavados en Cahuachi por Kroeber en 1926⁵⁸ y, más recientemente, por el proyecto CISRAP. No se han documentado tumbas en la región de Nasca con fardos textiles tan grandes como los de algunas tumbas de la Necrópolis de Wari Kayan. No obstante, se han encontrado prendas bastante bien conservadas, incluyendo mantos, tocados, taparrabos y vestidos de mujer en entierros, colocados dentro de una vasija de cerámica o en un fardo textil no asociado a un cuerpo humano.⁵⁹ Este tipo de contexto arqueológico es raro en el sitio de Paracas, pero más común en Cahuachi, lo que señala una diferencia en las prácticas rituales de los dos centros. Las túnicas con los lados cosidos y proporciones generalmente similares siguieron prevaleciendo

en la región de Nasca en el Horizonte Medio, aunque con varios cambios en el diseño decorativo, las técnicas, los materiales y los colores predominantes.⁶⁰

Solo se ha conservado el borde del cuello de una túnica de WK 451, considerada contemporánea de Nasca 1B (Fig. 34).⁶¹ El borde ha sido trabajado en el estilo de anillado cruzado de Nasca temprano sobre una banda tejida con una abertura para el cuello. Se representan siete motivos diferentes de aves y una cabeza cortada, con una figura felina sentada más grande en cada extremo, sobre un fondo verde oscuro. Pero ¿en qué clase de túnica? Una prenda análoga sin procedencia arqueológica (Fig. 33) está tejida con algodón blanco crema, es relativamente corta, con finos flecos de hilos torcidos en las aberturas de los brazos y alrededor del margen inferior.⁶² La franja del cuello de anillado cruzado representa una serie de pájaros en un estilo Nasca temprano, con un pájaro más grande en cada extremo, sobre un fondo rojo. Las aberturas de los brazos presentan franjas similares. Los márgenes interiores están bordados con una hilera de cuadrados, e hileras de rectángulos en anillado cruzado a lo largo de los hombros alternan el rojo y otro color, ahora desaparecido.

Una túnica muy similar con rectángulos a lo largo de la línea de los hombros, pero con brotes de semillas y figuras en sus bordes, bordados con pespuntos en lugar de puntos de bucle cruzado, fue excavada por Kroeber en Cahuachi.⁶³ Otras túnicas con los bordes bordados del cuello y las aberturas de los brazos, así como flecos de longitud media en cada brazo, aparecen en algunas tumbas masculinas de Wari Kayan consideradas contemporáneas de Nasca 2 (y de parte de la fase 3). Una túnica de algodón bastante fragmentaria de WK 319 conserva los bordes bordados de color morado en la abertura del cuello y a lo largo de los ribetes de los hombros, junto con flecos de hilos torcidos policromos. El motivo repetido es un ave marina devorando un pez, una imagen también asociada a otras prendas que reflejan la mano o la influencia de los tejedores de Nasca temprano.

El equipo de investigación de Tello agrupó una serie de prendas bajo el término *anako*. Rompiendo con la práctica habitual que se observa en las prendas bordadas encontradas en las tumbas de Wari Kayan, tanto las túnicas como otras vestimentas tienen franjas continuas bordadas en todos los márgenes, sin aberturas. Entre estas se incluyen una forma de manto pequeño, tocados con bordes estrechos y tela ligera de algodón, y una prenda con fajas entrelazadas oblicuamente en las cuatro esquinas, identificada por Mary Frame como un taparrabos.⁶⁴ Algunas túnicas también corresponden a este grupo,

► Fig. 34. Wari Kayan tumba 451, Sp. 32, Paracas. Franja de cuello, anillado cruzado en pelo de camélido sobre una banda de tela llana. 40 cm por 4 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 77.

▼ Fig. 35. Procedencia desconocida, estilo Nasca temprano. Túnica, tela llana en algodón y pelo de camélido, anillado cruzado, bordados, flecos retorcidos. 114 cm (al pliegue de hombros) por 112 cm (sin flecos). Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 43455 [anteriormente GEM/VKM 1935.32.48].





▲ Fig. 36. Wari Kayan tumba 319, Sp. 23, Paracas. Túnica abierta, pelo de camélido, tela llana, bordados, anillado cruzado, flecos retorcidos. 130 cm por 69 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1264.

► Fig. 37. Wari Kayan tumba 253, Sp. 49, Paracas. Túnica abierta, pelo de camélido, tela llana, anillado cruzado, flecos retorcidos. 80 cm por 63 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 3033.

► Fig. 38. Wari Kayan tumba 217, Sp. 11-12, 12/8803, Paracas. Túnica abierta, dos paneles, cada uno de dos capas cosidas, piel curtida con flecos cortados. 70 cm por 56 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 31095.

por sus franjas continuas y la iconografía asociada.

Una túnica de la colección de Gotemburgo (Fig. 35), tejida con hilos rojos de camélido, tiene franjas continuas a lo largo de todos los márgenes en los que se representa un motivo de insecto en posición dorsal con bandas en el abdomen. Insectos similares aparecen en cerámicas de Nasca temprano y en prendas del tipo anako en las tumbas masculinas de Wari Kayan. Su representación se asocia sobre todo a los textiles contemporáneos de Nasca 2,⁶⁵ aunque hay antecedentes más tempranos. La abertura del cuello está bordeada por un ribete en anillado cruzado, y en las aberturas de los brazos y a lo largo del margen inferior se han adosado flecos de hilos torcidos policromos. Las franjas se han bordado en bandas separadas que han sido cosidas a los márgenes de la tela central, y los lados están cosidos debajo de cada abertura de los brazos.

Otra túnica con flecos en los hombros de WK 319 (Fig. 36) tiene bordes continuos con un fondo amarillo dorado y bordados sobre bandas tejidas, que también repre-

sentan un insecto en posición dorsal con bandas en el abdomen. El panel central y los flecos de hilos torcidos han sido confeccionados con hebras de pelo de camélido de un intenso color marrón, y los flecos de los hombros apenas son ligeramente más largos. Se trata de una túnica abierta a los lados, con una abertura horizontal en el cuello bordeada por un ribete en anillado cruzado. Los paneles delantero y posterior tienen una longitud desigual. La longitud desigual y la abertura horizontal del cuello se repiten en una segunda túnica de este fardo, sin decoración, y confeccionada enteramente con pelo fino de color beige parecido al de la vicuña.

Una túnica de este género que procede de la tumba contemporánea WK 253 (Fig. 37) comparte estas proporciones inusuales y la abertura del cuello. Sin embargo, tiene unos flecos mucho más largos en los hombros y un panel tejido adicional que crea una extensión rectangular en el lado más largo (presumiblemente la espalda). Las fibras de camélido, finamente hiladas y torcidas, han sido teñidas con un añil intenso con matices verdes y morados. Este color, denominado «verde petróleo» por los conservadores textiles del MNAHP, se utiliza a menudo en bordados, pero también en telas finamente hiladas y densamente tejidas, sin decoración adicional, que se encuentran como ofrendas en algunas tumbas de Wari Kayan.

Estas túnicas inusuales se relacionan con un género de prendas que el equipo de investigación de Tello denominó *casulla* y que Carmen Thays⁶⁶ llama tabardo, el cual



prevalece en las elaboradas tumbas masculinas de la transición Paracas-Nasca. Dichas túnicas abiertas se observan a menudo cubriendo la parte superior del fardo funerario de un hombre,⁶⁷ y son diversas en cuanto a sus formas y materiales. Varias se componen de dos paneles separados que deben haber sido anudados o cosidos en los hombros. Uno o ambos paneles pueden ser de cuero, como aquellos de WK 217 (Fig. 38), y cada uno tiene un panel corto con flecos rectangulares cortados y cosidos a un panel más largo con flecos similares.⁶⁸

Otra forma de *casulla* o tabardo está tejida como un solo panel de algodón o camélido azul oscuro, con una abertura horizontal en el cuello y los lados delantero y posterior de una longitud desigual.⁶⁹ El tratamiento de los bordes varía, pero todas las piezas terminadas están decoradas con líneas de pequeñas plumas amarillas, a modo de contornos o círculos. El ejemplo más conocido, de la capa exterior de WK 451 (Fig. 40), tiene un borde con plumas y flecos de plumas dobles en los hombros, así como una extensión en forma de fleco rectangular en la espalda con una línea extra de plumas.⁷⁰ A lo largo de la base de la parte delantera corta, un panel adicional de tejido de algodón marrón está bordeado por flecos rectangulares tejidos como si imitara aquellos paneles de cuero.

En una tercera variante, el panel posterior puede estar tejido con algodón y cubierto de hileras de diminutas plumas amarillas, como en la tumba de Wari Kayan 90 (fardo 400, fase 1A; Fig. 39) y las tumbas posteriores WK 310 (fase 1B) y WK 319 (fase 2B). Un ejemplo extraordinario, aunque muy deteriorado, de la tumba 190 (fardo 290) combinaba un panel frontal de tejido de algodón con motivos pintados que se asemejaban



◀ Fig. 39. Wari Kayan tumba 90, Sp. 400-4, Paracas. Túnica panel posterior, tela llana en algodón, hileras de plumas. 120 cm x 111 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 1621.

▲ Fig. 40. Wari Kayan tumba 451, Sp. 2, Paracas. Túnica abierta, tela llana en pelo de camélido, anillado cruzado, hileras de plumas amarillas, tela llana con flecos tejidos en algodón. 172 cm por 63 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 25826.

► Figs. 41a, b, c. Wari Kayan tumba 292, Sp. 190-17, Paracas. Manto, franja de tela llana de algodón, bordada en pelo de camélido. 254 por 16 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 904.

a un par de osos andinos de anteojos, los cuales sostenían una cabeza cortada, cada uno bajo un felino (todos con apéndices cefálicos que derivan en cabezas cortadas), y un panel posterior de algodón tejido cubierto de hileras de plumas de alas de cóndor.⁷¹

Un manto pintado colocado más hacia el interior de este fardo (MNAHP RT 5906) representa veintiuna figuras diferentes con rasgos humanos y sobrenaturales, cuyas diversas prendas incluyen túnicas largas con flecos en la base y los hombros, túnicas cortas con bordes (una con una extensión que se prolonga sobre la espalda) y túnicas con hileras de flecos o plumas.⁷² Aunque son raras en Wari Kayan, las prendas de algodón pintado demuestran la continuidad entre la tradición textil de Paracas y las prácticas de Nasca temprano, así como las innovaciones en cuanto a pigmentos y técnicas. Si bien muchas convenciones en la representación conectan este manto con la imaginería pintada de la tradición Nasca, algunos de los motivos corresponden a personajes representados en las prendas bordadas de las tumbas de Wari Kayan.

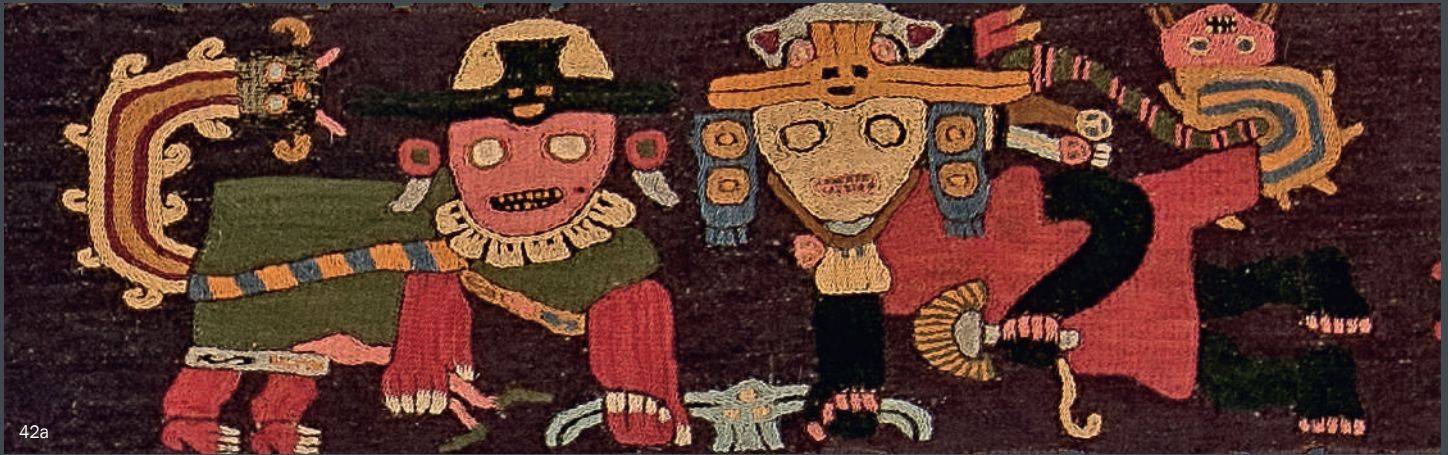
Las imágenes que contrastan las formas de prendas

Diez figuras diferentes con atributos humanos y sobrenaturales están representadas en un manto bordado (Fig. 41a, b, c) depositado en la tumba 292 (fardo 190), muy por debajo de la túnica que vestía el fardo (Ver Fig. 31). Cada personaje lleva una túnica y tocado distintivos, y en algunos casos se aprecian taparrabos. La figura con tocado de red y el cuello con conchas blancas viste una larga túnica a rayas con flecos en la base, representados en tres dimensiones con hilos torcidos, y porta un abanico y tres lanzas: es idéntica a un motivo bordado en un taparrabos de WK 91. Otra figura tiene la cabeza abovedada y un tocado de plumas, y lleva un taparrabos con prominentes borlas de flecos. Este motivo lo hemos encontrado en los bordes de una túnica *unkuña* (Ver Figs. 1, 28).

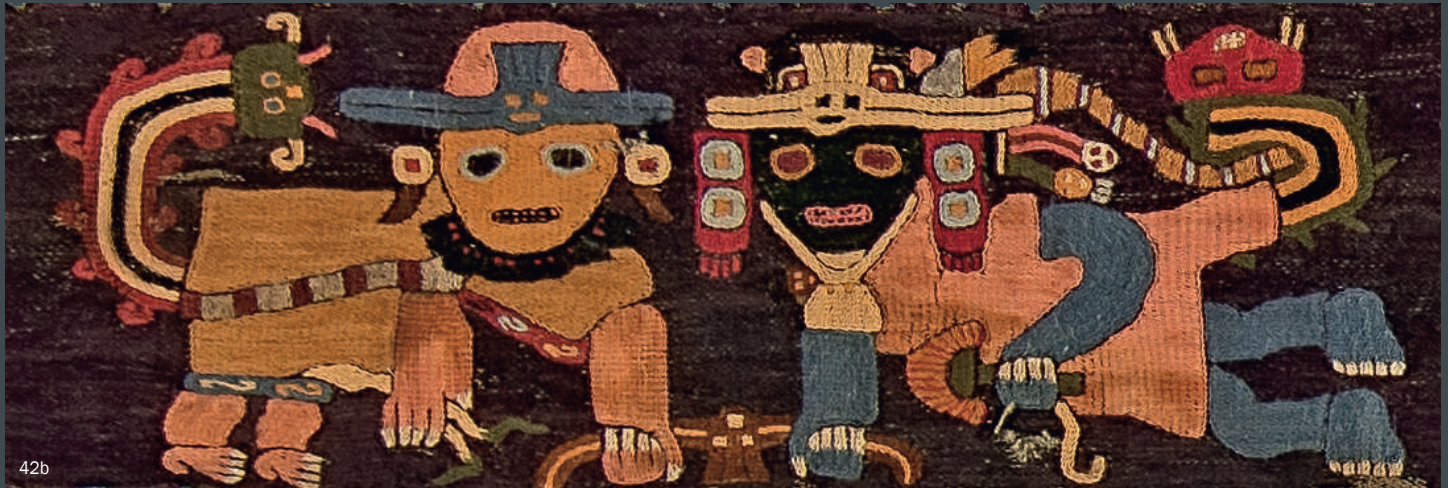
La figura con un rostro que se asemeja a una máscara y del que emanan cabezas diminutas luce una túnica a juego con el tocado que cuelga detrás de su cuerpo de perfil. Está estrechamente relacionada con las figuras de las que emergen serpientes verticales y horizontales como si fueran plumas (o cabellos), con tocados colgantes, que aparecen en los estilos de tipo lineal, línea ancha y bloque de colores elemental. Asimismo, la figura que lleva un cóndor, cuya cabeza asoma sobre la suya, y con las alas y la cola detrás de su cuerpo, se ha visto en forma de perfil sobre una túnica *unkuña* de (Ver Fig. 27), con el cóndor que aferra con su pico la cabeza cortada que el personaje sostiene con ambas manos. La figura con tocado de piel de zorro, y cada una de las otras, han aparecido en otras prendas, incluyendo un manto de la tumba Wari Kayan 243 que contrasta cuatro motivos diferentes caracterizados por sus atuendos masculinos y elaborados tocados.

Los motivos representados en el manto de la tumba 292 (fardo 190) coinciden parcialmente con las ocho figuras de rasgos guerreros y sobrenaturales contrastadas en el famoso «manto blanco» del Museo de Antropología y Arqueología de la Universidad de San Marcos.⁷³ Las figuras tienen atributos análogos a los de varias de las veintiuna figuras pintadas en el manto de la tumba de Wari Kayan 190 (fardo 290). Ocho figuras con atuendos distintivos y combinaciones de rasgos humanos, aviarios, felinos y marinos han sido diferenciadas en un manto enteramente cubierto de bordados, que fue colocado sobre la capa exterior de WK 253. Este género de mantos en los que se repite un conjunto de figuras contrastadas revela que las distinciones en las formas de vestimentas masculinas eran un aspecto importante del discurso ritual, que vinculaba





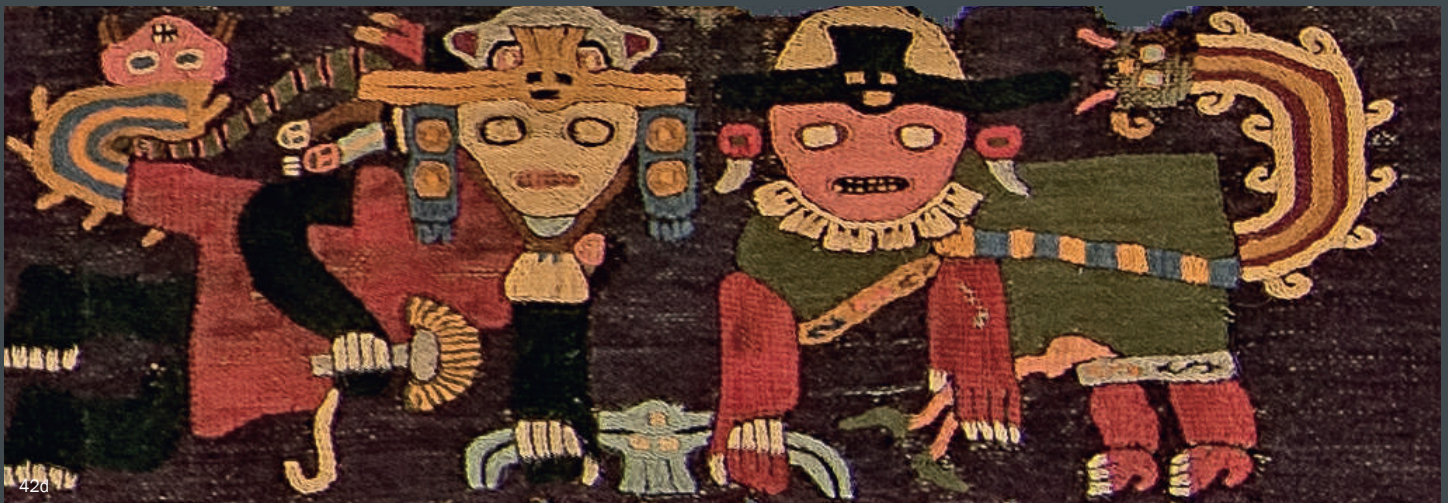
42a



42b



42c



42d

los temas míticos con roles sociales identificables y con las comunidades históricas y contemporáneas en las cuales dichas prendas eran usadas.

Las figuras están unidas por un simbolismo de identidades de género masculino ligado a las armas, los componentes del cuerpo humano, los atuendos rituales y las características sobrenaturales. Entre sus túnicas distintivas hay varias que pueden reconocerse dentro del género de la *casulla* o el tabardo, las túnicas de piel con dos hileras de flecos rectangulares, así como las túnicas tejidas con líneas y círculos hechos con plumas. Esta diversidad representada en las formas de las prendas no expresa tanto la evolución en el tiempo como su importancia contemporánea: todas estas formas variadas fueron depositadas en tumbas contemporáneas de la fase Nasca 1 y todas están representadas en las figuras contrastadas de este manto. No solo cada figura lleva un atuendo diferente, sino que cada una aparece recurriendo a convenciones de representación distintas, lo que sugiere que los estilos de imaginería, así como las formas de prendas, pueden corresponder a diferentes comunidades productoras de textiles vinculadas con el ritual mortuorio de la Necrópolis de Wari Kayan.

Las figuras bordadas en una banda tejida de algodón de la sección central de un manto de la colección de Gotemburgo (Figs. 42a, b, c, d) representan atuendos de género y roles de liderazgo complementarios. Cada una de las parejas de personajes masculinos y femeninos representadas sobre un fondo morado oscuro bordeado por triángulos tiene rasgos que aluden a un poder ritual y sobrenatural. Estas figuras sujetan juntas una diadema y ambas ostentan diademas y discos de oro laminado, los de él adosados a una banda del tocado y los de ella a una simple borla, tal vez de cabellos. Él lleva un tocado felino y un collar de conchas sobre una larga túnica con una extensión rectangular que se prolonga en la espalda y deriva hacia un apéndice serpentiforme. Ella luce un gorro y un vestido con los bordes bordados, plegado sobre el pecho, bajo un manto corto de tela a juego pero con bordes diferentes, que desemboca en un apéndice serpentiforme. Él sujeta un abanico con una mano y un cordón trenzado con la otra, mientras que ella coge un tubérculo y tiene patas de mono.⁷⁴ Estas figuras en pareja constituyen la primera representación registrada de identidades de género contrastadas en el discurso ritual de Nasca temprano, reconocible principalmente por las formas de las prendas.

Esperamos haber honrado aquí el legado de Rebeca Carrión y las contribuciones de Anne Paul ilustrando las formas de túnicas de las tradiciones Paracas tardío, Topará y Nasca temprano, y aportando propuestas sobre cómo pueden significar la identidad de género, así como referirse a las diferentes comunidades que produjeron y usaron las prendas. Los textiles y atuendos proporcionan información valiosa sobre la diversidad social y los cambios a lo largo del tiempo, incluidos los complejos procesos históricos y las interacciones a través de las fronteras culturales.

Los conjuntos de prendas a juego y sus representaciones nos permiten identificar formas que debían llevarse en conjunto desde la perspectiva de sus creadores y usuarios. A su vez, la asociación de diversos tipos de prendas en una sola tumba significa que todas ellas circulaban en el mismo momento y lugar, y que eran entregadas como ofrendas para conformar el fardo de un individuo en particular, aun cuando algunas hubieran sido confeccionadas años atrás o en una comunidad lejana. La representación de la indumentaria y los atavíos –ya sea con imágenes bordadas o incisas o pintadas sobre madera, piedra, hueso, ceramios y textiles– demuestra que estas formas de prendas tenían significados emblemáticos para la gente de aquella época.

◀ Figs. 42a, b, c, d. Procedencia desconocida, estilo Nasca temprano. Manto, franja de tela llana de algodón, bordada en pelo de camélido. 223 cm por 12.5 cm Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Registro Textil 45752 [anteriormente GEM/VKM 1935.32.132].



Túnicas de tapiz Wari: Técnica, Contexto y Conexiones

Amy **Oakland**

Guerreros poderosos, vestiduras deslumbrantes: los hombres de Wari vestidos para la batalla (Fig. 1) sorprendían a cualquier oponente. Sin embargo, ningún andino pasaría por alto la brillantez técnica del tejido de las túnicas de tapiz Wari. Con un impresionante estilo propio de las montañas, el tapiz entrelazado Wari (Fig. 2) representaba el poder conectado con esa cultura. Aquellas prendas fueron usadas por los hombres de la élite durante el Horizonte Medio (600-1000 d. C.). Los líderes, guerreros, diplomáticos y comerciantes Wari se expandieron desde su capital cerca de Ayacucho en la sierra sur para influir en la mayor parte de la sierra y la costa peruanas.

Los tejedores crearon túnicas Wari en telares anchos y verticales, de más de dos metros de ancho y poco más de un metro y medio de alto. El telar necesitaba un marco fijo cerca de una pared para mantener los hilos de urdimbre en tensión constante. Los tejedores entrelazaban hilos de trama multicolores horizontalmente a lo ancho del telar, lo que originaba imágenes en esa posición que luego adoptarían una forma vertical con la túnica masculina terminada. Los hilos de la trama se compactaban firmemente y los extremos se cortaban y ocultaban para producir una tela de dos caras de igual calidad. Los telares de tapices de las tierras altas, así como la técnica y las condiciones del taller, contrastaban totalmente con el estilo de tapiz con hendiduras tejido en telares de cintura estrechos. Estas túnicas de tapiz entrelazado Wari requerían patrocinio, tejedores expertos e inmensos recursos en fibra e hilo.

Durante el Horizonte Tardío (1425-1534 d. C.), los hombres de la realeza inca vestían tapices entrelazados, conocidos como cumbi, los mejores textiles incas. Una túnica inca incompleta (Fig. 3) constituye una evidencia valiosa del método de tapiz inca.¹ A

◀ Fig. 1. Placa de Plata Guerrero Wari, 25,7 x 19,7 x 2,5 cm. Museo de Bellas Artes, Houston, Texas. Donación de Alfred C. Glassell, Jr. 2001.1174.



- ▲ Fig. 2. Túnica Tapiz Wari con dos bandas, 186 x 99 cm. Museo de Arte, Lima. 2011.26.1.
- ▲ Fig. 3. Túnica Inca con banda de diamantes, 188 x 76,2 cm. Museo de Bellas Artes, Houston, Texas. Donación de Alfred C. Glassell, Jr. 2001.1184.
- ▶ Fig. 4. Túnica Tapiz Wari con dos bandas, 104 x 118 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-03565.
- ▶ Fig. 5. Fragmento de Túnica de Tapiz de Recuay. 36 x 94 cm. Museos de Bellas Artes de San Francisco 1992.13a.
- ▶ Fig. 6. Túnica Tapiz Wari con dos bandas, 106,5 x 106,4 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-01495.

diseño dejando espacio para terminar sin aguja, a diferencia de los tejedores incas que debieron usar agujas para completar la labor. Los hilos cortados se entrelazaron y se quitó el cordón del telar del otro borde dejando bucles que se encadenaron. Los paneles se unieron alineando los bordes encadenados en el centro y los bordes entrelazados en los lados. Los bordadores cubrieron las costuras con hilos que combinaban con los colores adyacentes. El proceso fue apropiado, dejando urdimbre adicional para terminar de tejer y un excedente de hilo cortado adicional.

Un patrón de tapiz Wari (Fig. 4) presenta una imagen denominada «criatura de perfil» que debe representar a un ser mitológico o cosmológico importante.⁵ El diseño de cuatro partes comienza en una esquina que se voltea horizontalmente y nuevamente hacia abajo para crear una figura de dos cabezas, un cuerpo esquelético y cuatro apéndices rizados. Se tejen rayas lisas en colores sólidos: rojo, marrón, dorado, naranja y rara vez blanco. Una túnica de Paracas en el museo nacional MNAHP de Lima (Fig. 6) repite imágenes de tapiz entre franjas de color naranja. Los patrones de criaturas Wari pueden haberse desarrollado a partir de túnicas de tapiz anteriores del norte de Recuay tejidas en tapices entrelazados con un diseño de criatura central.

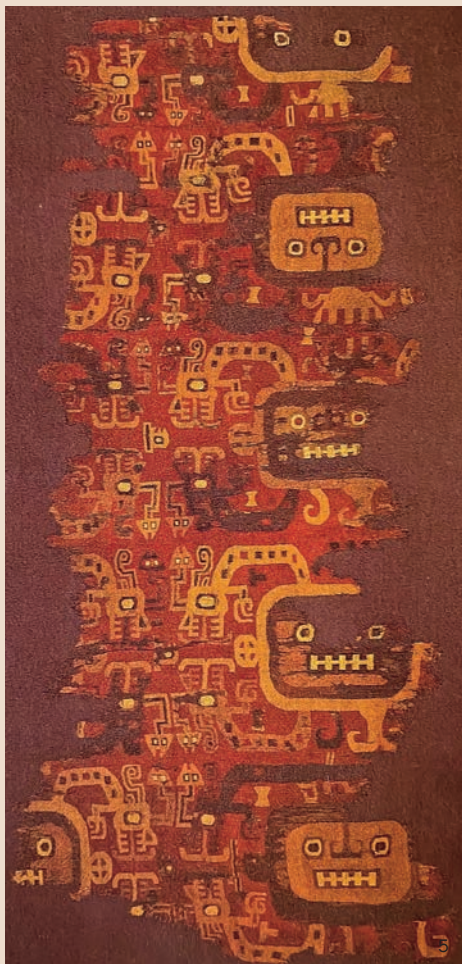
diferencia de las túnicas Wari anteriores, las túnicas incas se completaron en un solo panel con todos los orillos terminados. Para permitir la apertura del cuello sin cortar hilos, los tejedores estiraron una cuerda que dividía los hilos de urdimbre e incluso marcaba el centro con un pequeño hilo rojo. La túnica fue descubierta doblada en dieciseisavos y almacenada en Pimilla, Ocucaje, y pudo haber sido tejida en el valle de Ica donde fue encontrada. Los señores incas en el Cusco esperaban tributos en tela desde Quito en el norte hasta Acarí en el sur y todas las túnicas tejidas en dimensiones y patrones específicos. Esta túnica real inca puede haber sido destinada a la élite gobernante en el Cusco, pero la túnica nunca fue enviada a ese destino.²

El tapiz inca representa milenios de conocimiento heredado en lo que concierne a la cría de camélidos, las técnicas de teñido y la estructura de tapiz entrelazado de las tierras altas tejida con los cuatro orillos terminados. Aunque separados por cientos de años, los tapices entrelazados Wari deben haber influido en los tapices incas. Más de trescientas túnicas Wari están documentadas en colecciones públicas y privadas, y la mayoría provienen del sur del Perú, la región de contacto con Wari temprano y posibles centros de producción de tapices.³

Túnicas de tapiz Recuay y Wari

Las túnicas de tapiz Wari se tejen en dos paneles, cada uno tejido por separado y cada uno cortado del telar.⁴ Los hilos de urdimbre se extendían más allá del

Las túnicas de tapiz Wari comparten características con Recuay y Tiwanaku durante el periodo Intermedio Temprano (300-700 d. C.).⁶ Las túnicas de Recuay (Fig. 5) combinan dos paneles con orillos completos y la imagen de Recuay debe haber inspirado las túnicas de las criaturas Wari. Un diseño común de Recuay presenta una cara central con cuatro apéndices que terminan en dragones, el símbolo del «animal luna» que debió representar el mismo ícono importante en la cosmología andina. Aunque los grupos de las tierras altas tejen con fibra de camélido, la mayoría de las túnicas Wari estaban tejidas con urdimbre de algodón. Los hilanderos andinos utilizaban el huso de caída que produce el hilo hilado en Z, pero al menos dos túnicas de criaturas contienen hilo de algodón hilado en S, probablemente hilado y tejido por Moche u otros grupos de la costa norte.⁷



Las tradiciones andinas del hilado siguen siendo distintas de las costumbres del norte y el sur. Durante el Horizonte Medio se intercambiaron patrones y técnicas de tejido entre las regiones, pero los hilanderos rara vez cambiaban el estilo de hilado. Todos los sureños hilan con husos que producen hilo en la dirección Z. Por el contrario, la gente de la costa norte ha hilado hilo de algodón de manera diferente durante milenios utilizando un huso sostenido horizontalmente que produce hilo hilado en S. Estas diferencias identifican a los hilanderos Moche que debieron tejer algunas túnicas de tapiz Wari durante el Horizonte Medio.⁸

Túnicas de Tiwanaku y Wari

Tihuanacoide fue el nombre que se le dio al tapiz Wari antes del descubrimiento de la capital Wari cerca de Ayacucho. El arqueólogo Max Uhle describió los textiles que excavó en Pachacamac y Chimu Capac como del estilo de Tiahuanaco.⁹ Las túnicas Wari a menudo reproducen figuras aladas, corriendo o arrodilladas y portando bastones, talladas en esculturas de piedra de Tiwanaku.¹⁰ Los tejedores de Pucara y Tiwanaku temprano crearon tapices antes de Wari en el estilo entrelazado de las tierras altas, como el ejemplo excepcional conocido como la túnica Gateway (Fig. 7), atribuido a cualquiera de las culturas del siglo IV o principios del V, según la datación por radiocarbono.¹¹ En la túnica, como en la escultura de Tiwanaku, un rostro rayado figura en el centro debajo del cuello. Los diseños en los hombros están dispuestos lateralmente de manera muy similar a los paneles de los hombros de tapiz que se aprecian en otras túnicas de Tiwanaku temprano.¹² En la túnica del tapiz Gateway, filas de figuras humanas agarran diferentes objetos como en el diseño de Tiwanaku, pero los pies arqueados se parecen más a las imágenes bordadas de Paracas. Considerando la datación temprana, el tapiz podría representar la interacción entre la costa sur y las tierras altas con el Tiwanaku temprano y la cuenca del Titicaca antes de la expansión de Wari hacia Nasca. Los colores azul oscuro y verde identifican tintes de índigo utilizados a menudo en los tapices de Tiwanaku y rara vez en los de Wari.

Los colonos de Wari se trasladaron desde Ayacucho hacia el drenaje del río Nasca al menos a partir del siglo VII, estableciendo puestos de avanzada en Ica, Palpa, Viscas, Nasca, Taruga, Las Trancas, Cahuachi y el valle del Ingenio, donde se han descubierto tapices de esa cultura.¹³ En 1915, como director del Museo Nacional MNAHP en Lima, Julio C. Tello donó a la institución un gran fragmento de tapiz Wari (Fig. 9) excavado en Mojaró Chico, en el valle de Nasca. Falta la espalda de la túnica de Tello, pero debió parecerse a la pintura «Tejido Tihuanacoide» (Fig. 8) exhibida en el Museo Tiwanaku y plasmada por Arthur Posnansky, quien afirmó que se derivaba del tapiz de Tello.¹⁴ El diseño del tapiz sugiere un collar de colgantes de garras con huesos o conchas blancas alrededor del área del cuello de la túnica. Filas de figuras humanas y pájaros con apariencia humana se encuentran debajo con cuerpos de frente y cara y pies de perfil. Las figuras sostienen un bastón delante y todas miran hacia el centro. El humano viste una túnica roja con un cuello blanco y negro que puede representar un collar de conchas. En el tejido los participantes parece que actúan en una ceremonia, uno frente al otro. La túnica de Tello está relacionada con una serie de túnicas de tapiz Wari que presentan figuras humanas y de pájaros, así como músicos que sostienen tambores y zampoñas.¹⁵ Los tapices con cuellos de concha representan las imágenes pictóricas más complejas tejidas en forma de túnica Wari.





▲ Fig. 7. Túnica de Tapiz de Tiwanaku temprano; Túnica de Portada. 337-414 d.C. 121,9 x 188,6 cm. Colección privada.

Una excepcional túnica Wari con cuello de concha (Fig. 11), el Tapiz de Fiestas descubierto en Nasca, presenta una amplia gama de personajes. Jaguares con un collar rojo se enfrentan entre sí a través de la abertura del cuello. La túnica puede representar un festival real con los usuarios de túnicas con cuello de concha de pie en el centro, rodeados de músicos y bailarines en la parte inferior. Ann Rowe identificó a los hombres con camisas rojas que tocan zampoñas y a las mujeres que tocan tambores. Junius Bird y Milica Skinner notaron una variedad de urdimbres en una túnica Wari de diferentes tipos de fibras y determinaron que habían sido seleccionadas al azar para cada panel. Las túnicas Wari generalmente tienen urdimbre de algodón blanco, pero esta túnica con cuello de concha lleva hilos en un arreglo en forma de bloques, con algodón de dos colores mezclado con alpaca blanca, marrón rojiza y marrón, que están urdidos en una secuencia regular y paralela a los bloques del diseño del tapiz. Mientras los tejedores de Wari creaban figuras de tapiz en la urdimbre corta en la posición horizontal, que será vertical cuando se use la túnica, estas urdimbres de colores dispuestas en bloques deben haber guiado el progreso de los tejedores. Tres de las cuatro túnicas

▼ Fig. 8. Tejido Tihuanacoide, Dibujo de Túnica Tello de figura 8. Arturo Posnansky 1957, Lámina XCVIIIa.

▶ Fig. 9. Fragmento grande de Túnica Tapiz Wari; Textil Tello. 97,5 x 124,8 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-01083.

▼ Fig. 10. Bolsa Tapiz Wari; encontrada por Max Uhle en Cahuachi, valle de Nasca. 10,5 x 18 cm. Phoebe Apperson Hearst Museo de Antropología, 4-8786. Cortesía de PAHMA y los Regentes de la Universidad de California.

▶ Fig. 11. Túnica Tapiz Wari; Tapiz Festival Wari. 14,8 x 111,8 cm. Dumbarton Oaks 501.PT.

▶ Fig. 12. Túnica Tapiz Wari; Collar de concha. 205,8 x 114,6 cm. The Textile Museum Collection, Washington, D.C.91.351. Adquirido por George Hewitt Meyers en 1941.

con cuello de concha conocidas fueron urdidas de la misma manera con hilos de dos colores que siguen el patrón del diseño. Esta similitud en la técnica sugiere un taller particular en el valle de Nasca, donde pueden haber sido tejidas y usadas.

El tapiz con cuello de concha (Fig. 9) descubierto en Palpa, en el valle de Nasca, se parece al tejido de Tello, pero aquí las figuras de los músicos aparecen como bloques de diseño apilados. Diferentes tejedores completaron los dos paneles con distintas escalas y bloques reorganizados. Uno tejió un pico verde sobre el hombro y el otro cambió la cabeza del hombre por su collar. Se requiere mucho tiempo y habilidad, y estas túnicas fueron tejidas para ser usadas. Los errores de tejido podían corregirse y cualquiera notaría cambios en el rostro del hombre. Los extraños cambios se apreciaron de alguna manera porque el tejido fue completado, usado y protegido durante siglos.

Estas túnicas pueden haber sido trajes para un evento en la misma región y en diferentes periodos de tiempo. Serían prendas confeccionadas para los participantes de un festival en un centro ceremonial como Cahuachi en el valle de Nasca, donde Max Uhle excavó una pequeña bolsa (Fig. 10) tejida con la misma imagen de jaguar.¹⁶ Una túnica Nasca-Wari relacionada con este hallazgo (Fig. 13) fue tejida con figuras de cabezas de pájaros abajo, según diseños textiles de Nasca que tal vez serían utilizados por tejedores de Wari en la costa sur. Mary Frame señaló que los textiles de Nasca disfrutaron de un renacimiento durante el periodo del dominio Wari.¹⁷ Este textil híbrido Nasca-Wari posiblemente represente a los tejedores de Nasca que continúan tejiendo prendas festivas relacionadas con Wari para el consumo local, como es el caso de esta túnica Wari de élite.





Los tejedores de Wari y de la costa norte

Se identifican pocas túnicas Wari confeccionadas por tejedores Moche, a diferencia del valle de Nasca donde las culturas Wari y Nasca interactuaron, y la gente de Nasca, sin duda, tejió túnicas Wari entrelazadas al estilo de las tierras altas. En comparación con el sur, las condiciones climáticas eran diferentes de la costa norte y, aun cuando se han recuperado menos textiles arqueológicos, sí participaron tejedores Moche con Wari. Excavaciones en las huacas de Moche han permitido identificar textiles Moche y Moche-Wari en la Huaca del Sol.¹⁸ Aunque no se encontraron túnicas de tapiz Wari en Moche, se recuperaron fragmentos de textiles con teñido por reserva asociados a Wari. Asimismo, túnicas masculinas con mangas tejidas en estructuras costeñas tradicionales que circularon, usaron y enterraron junto a tapices Wari en Ancón y Chimú Capac, y túnicas Wari con tapices entrelazados que fueron descubiertas en El Castillo, en el valle de Huarmey, junto con textiles Moche y Moche-Wari.¹⁹ Una de las túnicas con imágenes de músicos (Fig. 14) analizadas por Ann Rowe parece haber sido confeccionada por tejedores Moche con hilo de urdimbre de algodón hilado en S y un diseño único de damero.²⁰ Las figuras del tapiz sostienen instrumentos musicales

como si fueran túnicas con cuello de concha, e incluyen mujeres tamborileras y hombres tocando zampoñas, silbatos y trompetas. La prenda de damero está tejida con la técnica de tapiz entrelazado de las tierras altas, pero los hilos y el patrón difieren según los tipos de cuello de concha.

En cuanto al patrón, la túnica Wari de damero es distinta del estilo Wari. Los tejedores añadieron diversos instrumentos. Las mujeres tocan tambores y los hombres soplan zampoñas, trompetas, cuernos y silbatos con cabeza de venado. El diseño general del patrón se diferencia por los bloques de franjas rojas y doradas que aparecen en los bloques de tapiz.

Yoshitaro Amano descubrió otra túnica de tapiz Wari relacionada con aquella (Fig. 16), tejida con hilos de urdimbre de algodón hilado en S, en Campanario, en el valle de Huarmey, en la costa centro-norte del Perú.²¹ El habitual fondo liso y sólido de esta prenda se tejió con finas líneas doradas claras y oscuras que llenan el espacio entre dos bandas del tapiz y los estrechos bordes laterales. La túnica se abrió a lo largo de los lados, pero cuando se dobló el patrón del tapiz repetía cuatro figuras con cabezas de animales mirando hacia la línea central de la túnica y sosteniendo bastones.

▼ Fig. 13. Túnica Tapiz Wari; Estilo Nasca-Wari. Colección Privada.

Otra túnica Wari elaborada por tejedores Moche (Fig. 15) comparte el diseño, imá-

genes y detalles de construcción con el tapiz Amano, también tejido con hilo de urdimbre de algodón hilado en S y con rayas estrechas en el fondo. El tapiz se conserva como un lado de la túnica cortado a lo largo del borde del hombro. En cuatro bandas, seis figuras con cabezas de pájaros que sostienen bastones se arrodillan o corren en la misma dirección, hacia la derecha o la izquierda. Las líneas rojas y doradas entre las bandas del tapiz son diferentes del estilo clásico Wari.

Los sacrificadores de las túnicas Wari

El arte, tanto de Tiwanaku como de Wari, incluye una imagen del «sacrificador» pintada sobre cerámica, tallada en madera y piedra, y tejida en textiles. Tres sacrificadores diferentes fueron tejidos en las bandas del tapiz de una túnica Wari roja (Fig. 17) que ahora se encuentra en el MNAHP. Una figura lleva entrañas humanas y un corazón. El diseño de la túnica repite el tapiz en seis bandas verticales con bandas rojas lisas entre ellas. Se añadió un cuadrado bordado debajo del cuello. Descubierta en Trancas, en el valle de Nasca, la túnica roja conserva





◀ Fig. 14. Túnica Tapiz Wari; tipo el tablero de damas. 106,05 x 267,97 cm. The Textile Museum Collection, Washington, D.C.1962.30.1.

◀ Fig. 15. Túnica Tapiz Wari, 106.5 x 107.0 cm. Museo de Universidad de George Washington y el Museo Textil 1964.39.1A. Intercambio de museos con Joe and Emily Lowe Art Gallery, Universidad de Miami.

▼ Fig. 16. Túnica Tapiz Wari, 213,4 x 113,3 cm. Museo Amano R0206.





dos grandes fragmentos que evidencian que las mangas fueron cortadas en algún momento. Los hilos cubren el borde cortado y las manchas alrededor del cuello y las aberturas de los brazos indican que la túnica fue usada después de quitarle las mangas. Una túnica de esta calidad con seis bandas de tapiz e imágenes de sacrificadores ciertamente fue creada para un ritual específico y un individuo Wari importante.

Otras dos túnicas Wari de tapiz de seis bandas entre bandas rojas lisas comparten una iconografía tan cercana que Susan Bergh sugirió que posiblemente «funcionaban como un par».²² Una túnica (Fig. 18) se ha conservado en un solo panel con tres extremos de trama completos y uno cortado, ahora cubiertos con puntadas sobrehiladas bordadas. Doce repeticiones de figuras debieron haber aparecido originalmente en la túnica, con seis a cada lado del pliegue del hombro.²³

Este único panel de túnica Wari con tres bandas de tapiz fue tejido para ser combinado con un segundo panel, como la túnica Wari de Trancas. Los bordes de estos tapices especialmente finos fueron tejidos con medias figuras que completan

las imágenes cuando se unen los paneles, un detalle excepcional incluido en estos tipos de túnica Wari. Debido a que solo han sobrevivido once repeticiones del patrón, probablemente se cortó una fila horizontal desde la parte inferior y se cubrió. Luego se cortó la abertura del cuello para adaptarla a la prenda rebajada, tal vez para un usuario diferente.

La pareja, una túnica roja completa de seis bandas (Fig. 19), llegó al Museo de Arte de Lima como la túnica exterior de una momia con cabeza, peluca y tocado falsos. Ambas túnicas representan al sacrificador como un camélido humano con colmillos cruzados y orejas puntiagudas. El sacrificador agarra un bastón con ambos brazos humanos y cada figura hace que cuelgue la imagen de una figura humana desnuda al frente. Ambas túnicas parecen haber sido terminadas y luego alteradas cortando una fila de figuras a lo largo de un orillo de trama. El cuello se cortó para acomodar el número impar de figuras del tapiz. Cada uno de los textiles se fue desgastando y dañando, y luego se colocó en sus entierros finales. Sin duda, la mayoría de las túnicas de tapiz Wari sobrevivieron a sus portadores originales. Ellas fueron almacenadas para usarlas en ceremonias y se transmitieron de generación en generación.²⁴

Los tejedores de Wari crearon muchos ejemplos de túnicas de tapiz con diseños que combinan pequeños elementos como escalonados (*fret/fret*), rostros humanos con es-



calonados (*face/fret*) y cruces y símbolos de U. Estos tipos de túnica Wari se encuentran a lo largo de la costa de norte a sur.²⁵ Los mismos diseños fueron pintados en cerámica como patrones de camisas para las figuras de efigie en arcilla que Patricia Knobloch ha conectado con individuos particulares, tal vez un «guerrero supremo» o «agentes» que distribuyeron los símbolos en cerámicas y túnicas por toda la esfera Wari.²⁶ Cada túnica Wari fue tejida con una técnica exquisita con hilo de alpaca finamente hilado y teñido en innumerables combinaciones. Estos tipos waris con elementos emparejados probablemente se produjeron en talleres Wari de las tierras altas, así como en centros regionales de la costa.

Muchos tapices de este estilo se han conservado con evidencia de desgaste, especialmente alrededor del cuello y brazos, como se observa en el tapiz *fret-fret* (Fig. 20) descubierto en la costa central. La túnica mantiene colores brillantes de alpaca, incluidas secciones de color azul verdoso claro distribuidas en ambos paneles. El

◀ Fig. 17. Detalle de Túnica Tapiz Wari con seis bandas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-19246.

◀ Fig. 18. Mitad de Túnica Tapiz Wari con seis bandas, 208,0 x 57,1 cm. Museo Metropolitano de Arte 30.16.1. Donación de George D. Pratt, 1930.

◀ Fig. 19. Túnica Tapiz Wari con seis bandas, 104,0 x 114,0 cm. Museo de Arte, Lima IV-2.1 0107.



▲ Fig. 20. Túnica Tapiz Wari, 104.0 x 108.0 cm. The Textile Museum Collection, Washington, D.C., 91.301. Adquirido por George Hewitt Meyers en 1938.

▲ Fig. 21. Túnica Tapiz Wari, 105,0 x 104,7 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. RT-01805.

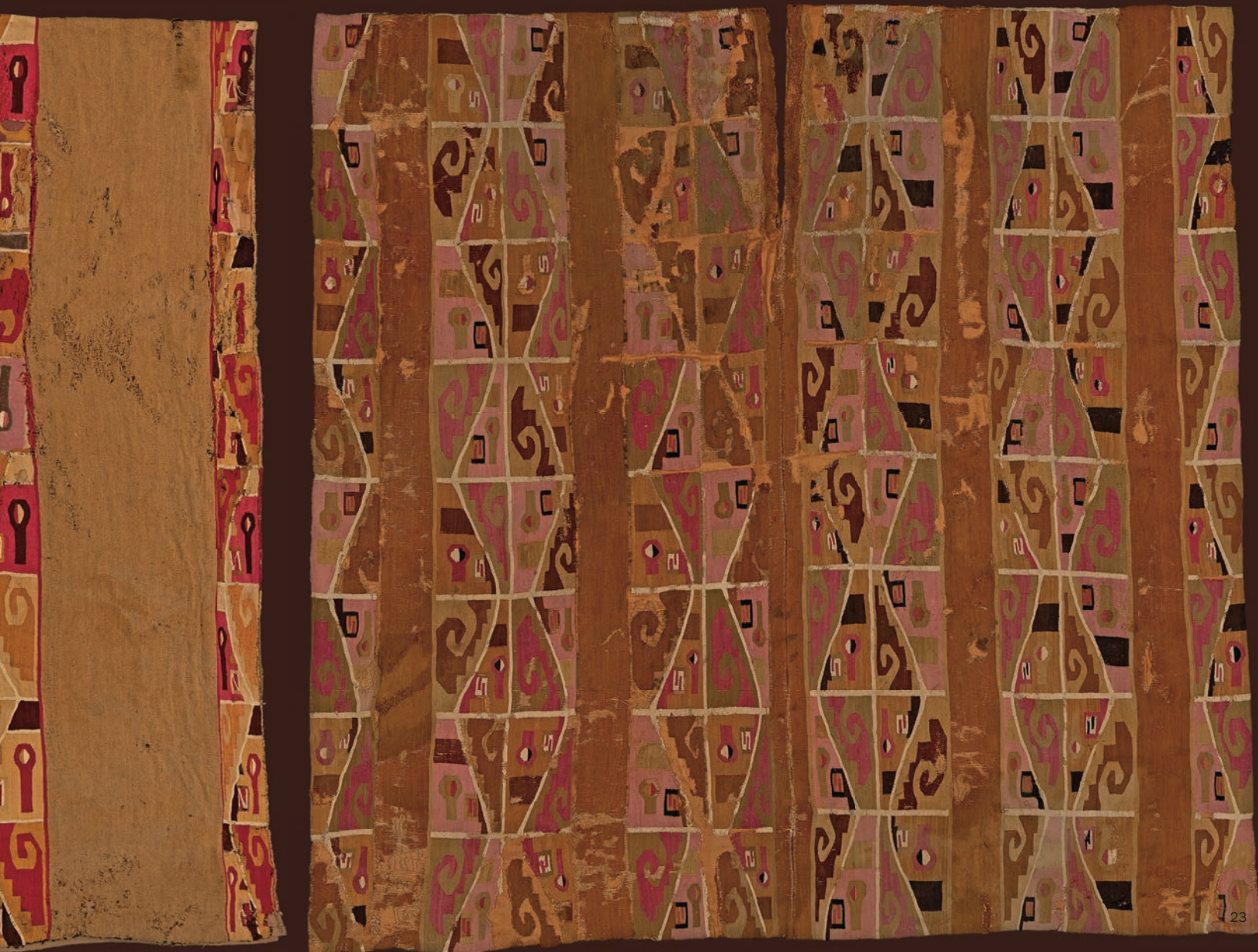
► Fig. 22. Túnica Tapiz Wari, 103 x 108,7 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, RT-005773.

► Fig. 23. Túnica Tapiz Wari, 105,4 x 104,6 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, RT-0895.

patrón general es el mismo con iguales colores y contornos blancos alrededor de cada sección, pero los paneles no coinciden uniformemente en la parte inferior y los elementos individuales difieren en escala, lo que sugiere que podrían haber estado involucrados al menos dos tejedores diferentes.

El estilo de tapiz Wari que combina dos figuras con escalonado *fret/fret* ofreció a los tejedores posibilidades de diseño dentro de un patrón muy restringido. Los tejedores de una túnica descubierta en Paracas (Fig. 21) crearon una composición vibrante con muy pocos colores. En este tapiz eligieron alpaca blanca para enfatizar las puntas redondeadas de cada símbolo, lo que produjo un patrón de puntos general.

La túnica Wari de Nasca que se encuentra en el MNAHP de Lima (Fig. 22) fue tejida con diseños de *face/fret* en dos bandas de tapiz y bordes angostos sobre un fondo dorado oscuro. Otra túnica Wari análoga de cuatro bandas (Fig. 23) encontrada en Paracas está tejida con motivos de *face/fret* en los mismos colores. Tanto la túnica de Nasca como la de Paracas repiten motivos en ocho filas horizontales y comparten contornos escalonados a lo largo de líneas diagonales blancas. Ambas fueron tejidas con hilos de trama en colores naturales de camélido e hilos teñidos de rojo y dorado. Los contornos escalonados son inusuales y podrían identificar a los tejedores que trabajaban juntos en un taller costero similar.



Max Uhle excavó dos túnicas Wari con motivos compuestos en Chimu Capac, en el valle de Supe. Yoshitaro Amano recuperó un fragmento en Campanario, en Huarmey, tejido con hilos de algodón hilados en S.²⁷ En El Brujo, en la costa norte, los arqueólogos excavaron una túnica *fret/fret* de Wari, y se recuperaron fragmentos de túnica *fret/fret* de Wari en La Real, en el valle de Majes, cerca de Arequipa.²⁸

En 1986, Ann Rowe publicó un análisis de cuatro túnicas de tapiz Wari junto con material asociado de dos grupos de entierros excavados a principios de la década de 1960 en la hacienda Monte Grande, en el drenaje del río Nasca.²⁹ El hacendado José Enrique de la Borda registró las excavaciones y donó los textiles de Monte Grande y el material asociado que incluía dos túnicas de tapiz Wari al Museo Regional de Ica. Una segunda excavación en el mismo lugar recuperó textiles similares y dos túnicas de tapiz Wari. Un tapiz (Fig. 24) del segundo grupo, que ahora se encuentra en el Museo de Brooklyn, repite motivos de *face/fret* en dos bandas de tapiz entre franjas de color rojo intenso. El tapiz fue ejecutado con estricta precisión con hilos de alpaca azul y líneas diagonales. El mismo estilo de tejido exigente y líneas blancas alrededor de todos los bloques del patrón puede ser un sello distintivo de este estilo de tejido de Monte Grande, evidente en una segunda túnica de tapiz Wari ahora abierta a los lados (Fig. 25). Los colores varían mucho entre las dos túnicas y este segundo tapiz fue tejido

- ▼ Fig. 24. Túnica Tapiz Wari, 96,5 x 107 cm.
El Museo de Brooklyn 86.224.144.
Donación de la Fundación Ernest Erickson.

- ▼ Fig. 25. Túnica Tapiz Wari, 102,0 x 108,0 cm.
The Textile Museum Collection, Washington,
D.C. 1962.28.1.

- ▶ Fig. 26. Cultura Wari. Menil Collection.
Parte de una camisa o túnica reconstruida a
partir de fragmentos. ca. 600-1200.
Fibra de camélido y algodón (98,4 x 108 cm).
Acceso. # X 2038. Menil Collection, Houston.
Fotógrafo: James Craven.

con urdimbre de fibra de camélido y con tramas en colores naturales de camélido, y teñido de rojo intenso. La simple colocación de colores repetidos dentro de una línea diagonal ha permitido a los tejedores crear una apariencia completamente diferente usando el mismo diseño de *face/fret*, una característica de estos estilos compuestos que hace que cada tapiz sea único.

El primer grupo de textiles de Monte Grande, que ahora está en el Museo de Ica, incluye túnicas de tapiz Wari tejidas en estilos completamente diferentes. Motivos compuestos fueron tejidos en la tercera túnica (Fig. 27), caras y grecas combinadas con símbolos de U que terminan en cabezas de animales. Las caras están orientadas hacia los lados y los escalonados apenas son visibles a su costado. La túnica repite patrones en cuatro bandas anchas en un inusual color amarillo verdoso entre rayas lisas de color marrón oscuro, produciendo un diseño de túnica simple pero muy original.



Una cuarta túnica Wari de Monte Grande originalmente cubría un gran fardo de momia con una cabeza falsa, una peluca y dos plumas plateadas.³⁰ El complejo diseño de esta túnica Wari repite la imagen de la criatura en grandes bloques dentro de dos anchas bandas de tapiz con bandas laterales y rayas sólidas de color marrón oscuro y negro. La imagen básica se repite en cuatro pares, pero se agregan mazorcas de maíz y cabezas de pájaros y animales a los lados y un motivo de rombo en el cuerpo. La cerámica y el material asociado sugieren un periodo de entierro final tardío o posterior al Horizonte Medio. Las túnicas Wari pueden haber sido tejidas en periodos anteriores, continuaron en uso, fueron almacenadas como reliquias familiares y finalmente enterradas, incluso después de la caída de Wari (Fig. 26).

En Catalina Huanca se recuperaron túnicas de tapiz Wari junto con textiles del norte y el sur.

▼ Fig. 27. Túnica Tapiz Wari excavada en Monte Grande, Nasca. Museo Regional de Ica DB 40 (3300).





Costa central, Huaca Catalina Huanca

Recientemente, Miguel Cornejo excavó la tumba CF 016 en el Montículo 6 de Catalina Huanca, con un fardo funerario de un hombre de entre 30 y 55 años, enterrado con veintidós textiles que han sido analizados y que incluyen bandas estrechas y dos túnicas de tapiz Wari tejidas con el mismo patrón de la criatura.³¹ Una túnica (Fig. 28) cubría la cabeza y el cuerpo flexionado del hombre, lo que indica que pudo haber sido la túnica que usaba habitualmente. La segunda túnica (Fig. 29) era la última prenda exterior que envolvía el fardo. Carmen Thays señaló que ambas túnicas estaban tejidas con los mismos tipos de hilos de algodón y alpaca en colores rojo, rosado, negro y dorado, entre franjas lisas de color marrón anaranjado.³² Los patrones varían en el número de repeticiones de bloques y las bandas del tapiz se tejieron en diferentes anchos. Una túnica repite tres bloques completos de criaturas, mientras que la túnica colocada en el exterior del fardo repite cuatro imágenes que a su vez se replican en bandas más anchas. Los tapices probablemente eran prendas reales de Wari que el usuario vestía regularmente durante su vida. Debido a que el entierro incluía varias hondas, los excavadores sugirieron que el hombre había sido un guerrero o un pastor, sin duda relacionado con Wari de alguna manera.³³ La ofrenda de una botella de Pachacamac con decoración estilo Lima y un plato de Lima revelaban que su familia quería recordar lazos con la costa central donde fue enterrado.

Dos túnicas de tapiz Wari con el mismo diseño deben significar una fuerte identidad Wari para el hombre enterrado, pero otras prendas colocadas en el fardo funerario señalan conexiones múltiples y diferentes. En un sentido grupal, la vestimenta del hombre representa una interacción generalizada entre las regiones costeñas y las tierras altas. En el entierro se había colocado una túnica distinta (Fig. 30) tejida en estilo costeño, junto con bandas estrechas con diseños costeños, un tejido a rayas de urdimbre de las tierras altas y un tocado de la costa norte. La túnica cos-

▲ Fig. 28. Túnica Tapiz Wari de dos bandas excavada en Montículo 6, Catalina Huanca CF16-31., 103,0 x 107,0 cm. Museo Puruchuco.

▲ Fig. 29. Túnica Tapiz Wari de dos bandas excavada en Montículo 6, Catalina Huanca, 97,0 x 106,0 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú CF16-47.

▶ Fig. 30. Túnica corta Tapiz de estilo Nasca-Wari excavada en Montículo 6, Catalina Huanca CF 16-35, 38,0 x 99,0 cm. Museo Puruchuco.

▶ Fig. 31. Túnica corta Tapiz de estilo Nasca-Wari, 54.6 x 109.9 cm. Museo Metropolitano de Arte 29.146.23. Donación de George D. Pratt en 1929.

▶ Fig. 32. Tocado triangular Moche-Wari excavada en Montículo 6, Catalina Huanca CF16-28, 49,5 x 39,0 cm. Museo Puruchuco.

▶ Fig. 33. Detalle Fig. 32.

teña corta tejida en estilo Nasca-Wari tiene el mismo ancho de las túnicas de tapiz Wari; sin embargo, la reducción en el largo de la prenda es propia del estilo de la túnica costeña habitual que se usaría con un taparrabos visible. Además, el método de tejido es diferente, con dos paneles de tapiz tejidos en un telar de cintura con la urdimbre colocada verticalmente según se desgasta, y rayas y patrones en zigzag alineados horizontalmente.

Una túnica Nasca-Wari más elaborada (Fig. 31) se compara en técnica, color y patrón con la túnica de Catalina Huanca. Cada túnica fue tejida en un telar de cintura con patrón de líneas horizontales en zigzag blancas contra bandas horizontales negras. Pero en la túnica de mayores dimensiones dos grandes y atrevidos diseños de bagre están delineados con negro y miran hacia el centro. Estas dos túnicas probablemente fueron tejidas en la costa sur para los individuos locales de Nasca durante el periodo del dominio Wari.



Tocado Moche-Wari

En los preparativos finales para el funeral del hombre de Catalina Huanca, los familiares cubrieron el bulto de la momia con una de las túnicas de tapiz Wari, con bandas estrechas de tapiz alrededor del cuello, incluyendo una tela de algodón doblada con un borde de tapiz (Fig. 32). La tela había sido cuidadosamente doblada de modo que solo el tapiz mirara hacia el exterior. Carmen Thays notó que la tela de algodón estaba tejida con los hilos del norte hilados en forma de S y que la tela estaba doblada para crear un tocado triangular. Observó que el tipo de hilo distinto, característico del norte, y la estructura con hilos simples en S emparejados se diferenciaban de la mayoría de los otros textiles analizados en las excavaciones de Catalina Huanca.³⁴

El borde decorado repite una figura humana con los brazos levantados y las piernas y los pies extendidos a cada lado (Fig. 33). Esta figura particular conocida como el Dios del Cielo se convirtió en una imagen común de los entierros durante el Horizonte Medio tardío.³⁵ En su forma más simple, como en este borde de tapiz, la figura mira hacia adelante con los brazos y las piernas extendidos. Una banda cruza la cintura con lazos colgando a cada lado. Los textiles superpuestos en este entierro del Montículo 6 de Catalina Huanca pueden relacionarse con diferentes periodos. Sus túnicas podrían datar de una fase anterior del Horizonte Medio, mientras que el tocado puede vincularse con una etapa posterior.

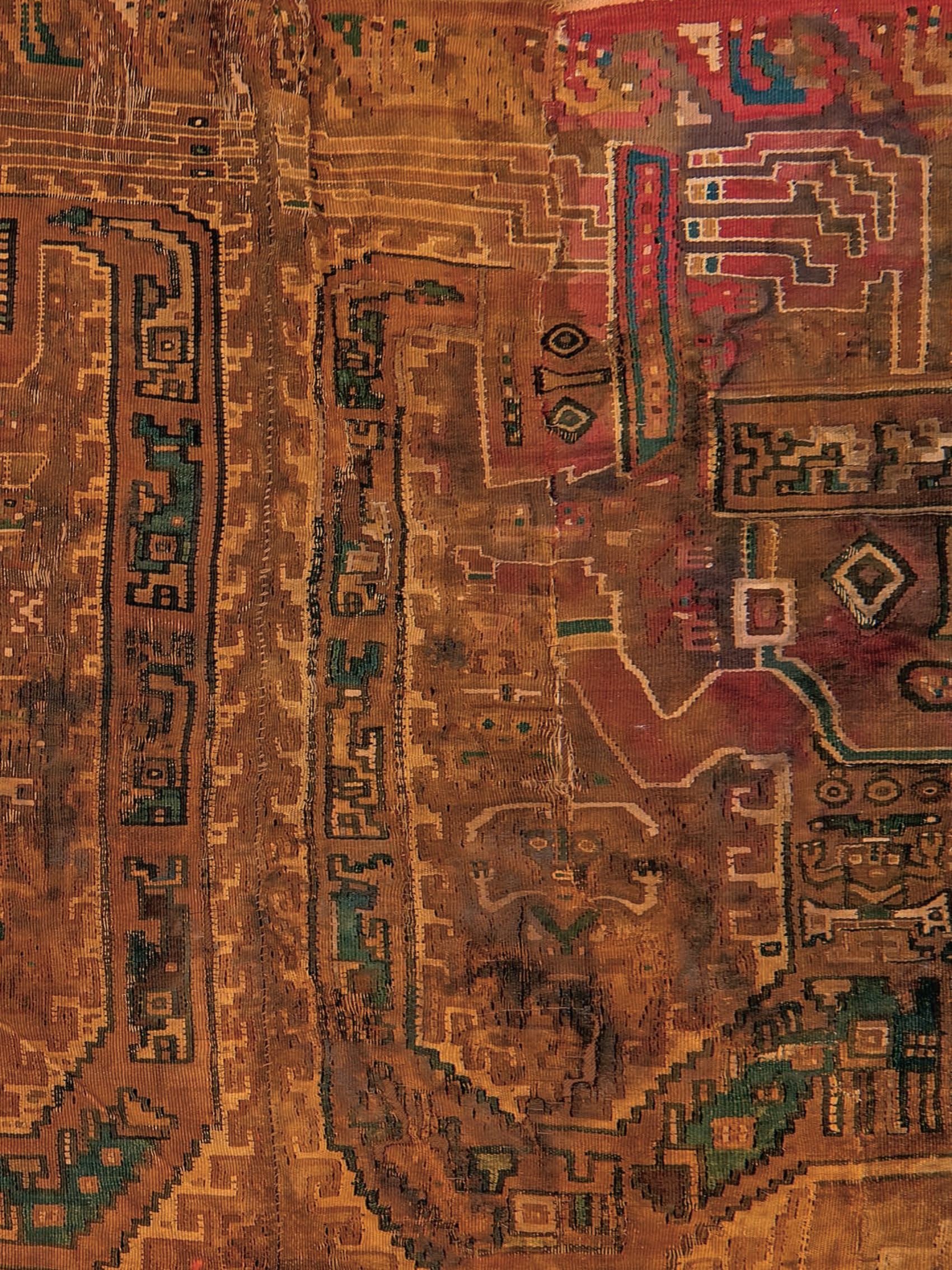


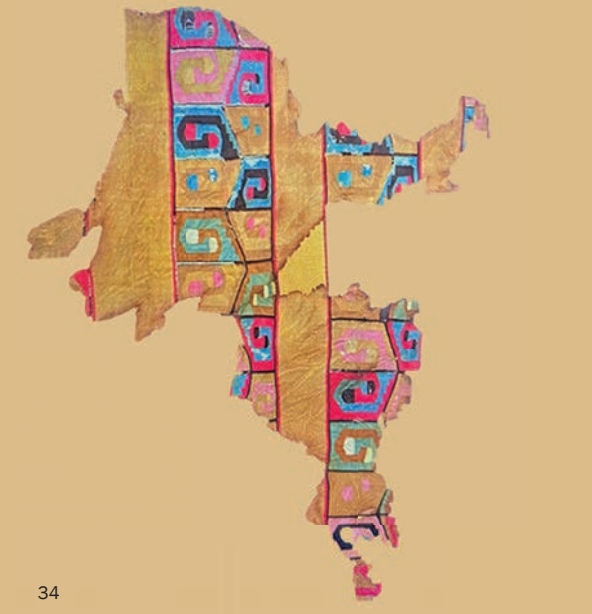
El Dios del Cielo y El Brujo

En 1995 los excavadores de Huaca Cao, en el valle de Chicama, descubrieron una túnica Wari quemada (Fig. 34) tejida con colores brillantes en bandas de tapiz sobre un fondo amarillo. La túnica fue hallada en una tumba quemada, con un teñido por reserva propio de Wari y tela de algodón Moche, debajo del fardo funerario recién preparado de un hombre envuelto con camisas con mangas y hechas de algodón.³⁶ Una placa rectangular (Fig. 35) decoraba las nuevas camisas de algodón, una de ellas









34



35

- ▲ Fig. 34. Fragmento de Túnica Tapiz Wari excavada en El Brujo, valle de Chicama. Complejo Arqueológico El Brujo. 1995.1.204.
- ▲ Fig. 35. Panel de tapiz excavado en El Brujo, valle de Chicama cosida sobre una túnica con mangas Moche, Complejo Arqueológico El Brujo. 1995.1.065.

con la figura del Dios del Cielo con sus brazos y piernas estirados hacia los lados. Este entierro del Horizonte Medio representa dos periodos. Las camisas de algodón datan del siglo XI, pero la túnica de tapiz Wari quemada debe de haber sido tejida siglos antes. Estas prendas proporcionaron un nuevo símbolo para llevar al más allá a la gente de Huaca Cao y Catalina Huanca, y de Chimu Capac en el valle de Supe, donde en 1904 Max Uhle excavó más de cien textiles pintados, muchos de ellos con este mismo Dios del Cielo.³⁷ El Dios del Cielo debe ser la personificación de las estrellas más brillantes de la constelación de Orión, con cuatro estrellas como las manos y pies extendidos, tres estrellas para el cinturón y una hilera de estrellas que parecen gotear del cinturón entre las piernas. La figura proporcionó a los antepasados una conexión con el dios del cielo nocturno asociado con la muerte, la fertilidad, la regeneración y el renacimiento, un símbolo apropiado para acompañar a los muertos.

En el siglo X, la influencia de Wari estaba disminuyendo y sus tejedores ya no continuaron ejecutando las laboriosas túnicas de tapiz que dependían de rituales y festivales, así como del patrocinio de la élite. Los tejedores recurrieron a símbolos y métodos de producción locales. En el norte, los artesanos de Moche tardío crearon elaboradas camisas con mangas de estilo local, las cuales se han descubierto en muchos de los entierros de la costa central y el norte, y que datan del siglo X.³⁸

Estas túnicas masculinas con mangas se produjeron con varias técnicas, incluida la técnica de urdimbre y trama discontinuas (Fig. 36), una estructura de tejido conocida por los textiles de la costa sur de periodos anteriores. Este tejido con mangas, de algodón hilado en S y alpaca teñida de rojo con cochinilla, fue confeccionado en un telar de cintura, en seis paneles individuales para el cuerpo y con los bordes estrechos separados.³⁹ En este ejemplo en rojo y blanco, el borde inferior repite otra imagen de la costa norte, el Animal de la Luna, una pareidolia lunar de esa región y a la que se ha identificado como un dragón en la cara de la luna llena.⁴⁰ El dragón es visto como un animal con una cabeza y hocico largos, la boca abierta y una cola que se envuelve detrás de su cuerpo y a lo largo del borde de la luna.



36



37

Los arqueólogos de la Huaca Pucllana descubrieron algunos textiles de estilo norteño como camisas con mangas con hilos en S, almacenados y enterrados junto con pertenencias de la élite y algunas prendas personales de los tejedores locales.⁴¹

En la costa central se excavaron ejemplos espectaculares de túnicas Moche-Wari en la Huaca Pucllana, en Lima. Los arqueólogos descubrieron el fardo funerario del «sacerdote», un hombre importante que fue enterrado con siete túnicas de diferente estructura y procedencia muy diversa, entre ellas una túnica roja, un fino tapiz de Nasca y dos túnicas Moche-Wari tejidas en telares de cintura. Los arqueólogos de la Huaca Pucllana consideran el Uncu 2 (Fig. 37) como la prenda principal del individuo. Hilda Ayala señaló que se trataba de una estructura tejida con técnica de urdimbre y trama discontinuas, y de algodón hilado en S, como en el norte.⁴² La imagen principal de la túnica repite las figuras del Dios del Cielo en la parte superior. Se agregaron bandas de tapiz en las mangas y la parte inferior. La otra túnica con mangas (Fig. 38) se colocó como la prenda más externa del fardo funerario. Tejidas con fibra de camélido y urdimbre de algodón hilado en S en un tapiz con hendiduras, las imágenes del Dios del Cielo cubren toda la túnica, que cuenta con bordes muy elaborados en la parte inferior y en el contorno de las mangas. El entierro del sacerdote fue datado entre principios del siglo IX y mediados del X.⁴³ En lugar de tapices entrelazados de las tierras altas, se añadieron nuevos símbolos siguiendo la antigua tradición de los tapices costeños. Pero la influencia de Wari había cambiado los patrones de entierro para siempre y los textiles elaborados continuaron honrando a los vivos y recordando a los muertos.



38

- ◀ Fig. 36. Túnica con mangas Moche-Wari, tejido discontinuo trama y urdimbre y bandas de tapiz. Algodón y fibra de camélido. 87 x 147.3 cm. Museo Metropolitano de Arte 1987.394.706. Legado de Jane Costello Goldberg de la colección de Arnold I. Goldberg.
- ▲ Fig. 37. Túnica con mangas Moche-Wari; tejido discontinuo trama y urdimbre y bandas de tapiz, algodón y fibra de camélido. 84 x 119 cm. Huaca Pucllana Unku 2, E303.
- ▲ Fig. 38. Túnica con mangas Moche-Wari; tapiz, algodón y fibra de camélido. 87 x 115 cm. Huaca Pucllana, Unku 3 E304. Ver detalle de la figura, págs. 120-121.





Vestidos para el sacrificio: Atuendos de entierros Chimú en Huanchaco

Ann Pollard **Rowe**
Gabriel **Prieto**

Cuando los españoles llegaron a los Andes, en el siglo XVI, escribieron en varias ocasiones que la mayoría de los dioses de esas poblaciones e incluso los cuerpos momificados de sus antepasados estaban envueltos en finos textiles (Fig. 1). Más aún, se cree que los frisos de barro que decoran las plataformas funerarias de los palacios de Chan Chan emulan textiles que “envuelven” las plataformas y sus contenidos mortuorios.

Los textiles que aquí vamos a describir no son necesariamente más complejos que otros conocidos para la sociedad Chimú en el aspecto tecnológico. Su riqueza reside en haber sido hallados en un contexto único que nos permite explorar cómo fueron vestidos por personas en épocas prehispánicas, en el marco de una ceremonia muy importante dentro de la sociedad Chimú del Periodo Intermedio Tardío (1100-1450 d. C.), en la costa norte peruana (Fig. 2). Esto nos da la posibilidad de hacer algunas sugerencias sobre su uso y su relación con cuestiones de género.

En trabajos previos sobre textiles chimú, Ann Rowe₁ pudo definir cómo identificarlos analizando las características técnicas encontradas en ejemplos con procedencia confiable de sitios de la costa norte peruana, en comparación con los de la costa central. Luego los organizó en cuatro grupos estilísticos de probable importancia cronológica, utilizando ejemplos de conjuntos de prendas combinadas (Figs. 5-9). Pero la mayor parte de las pruebas tomadas en consideración resultaron ser prendas masculinas, y algunas eran de tela sin estructura, de modo que no era posible entender cómo se llevaban en el cuerpo.

Si bien no había fechas absolutas disponibles por análisis de radiocarbono para los ejemplos que estudió, parecía razonable que dataran después de una gran inunda-

◀ Fig. 1. Detalle Vestido pintado de la adolescente PLC-275-E1. Tejido llano en algodón. 156 x 134 cm.



5b



5a



5c

seriadas justo antes de los primeros ejemplos previamente identificados (el estilo del lote Bird, Fig. 5a, b, c)⁵ y esta atribución se correlaciona bastante estrechamente con las fechas de radiocarbono del sitio y la fase Chimú Medio.

Lamentablemente, esta excavación no nos da todas las respuestas. Ninguna de las tumbas en el sitio incluía cerámica, lo que nos permitiría establecer una conexión cronológica entre esta y los textiles. Tampoco es probable que sean una muestra representativa de la sociedad Chimú, pero contribuyen considerablemente a nuestra comprensión de la vestimenta en esa cultura.

La sociedad Chimú

Los chimú son una de las varias sociedades prehispánicas olvidadas que merecen más atención académica, aun cuando se cuenta con estudios importantes sobre ellos.⁶ Su significativo progreso en el desarrollo de grandes proyectos de irrigación en tierras áridas y la construcción de centros administrativos casi estandarizados en todo el territorio conquistado marcaron una nueva forma de gobierno, sin precedentes en la costa norte del Perú.⁷

Las escasas referencias disponibles registradas por los españoles en los siglos XVI y XVII sobre aquella zona describían un mito incompleto de un hombre llamado Taycanamo y su corte, quienes vinieron del mar en balsas y desembarcaron cerca de la actual ubicación de Chan Chan, el asentamiento político, religioso y económico más importante de esta sociedad.⁸ Taycanamo tuvo nueve descendientes que expandieron progresivamente el



▲ Fig. 6. Panel de taparrabo en estilo *tocado de media luna dentada*, fase 2 de los identificados por Rowe. Tejido tapiz ranurado, con urdimbre de algodón y trama de pelo de camélido. 59,6 x 105,7 cm. The Art Institute of Chicago, 1955.1730.

► Fig. 7. Túnica de estilo *pelicano*, fase 3 de las identificadas por Rowe, probablemente de la época de mayor extensión del Imperio Chimú. Tejido liso, brocado y gasa, algodón. 59 x 116 cm. The George Washington University Museum, The Textile Museum, 1969.39.2. Museum Purchase. Photography by Breton Littlehales.

► Fig. 8. Túnica de estilo *tocado de media luna simple*, fase 4 de las identificadas por Rowe, probablemente de la época del Imperio Inca. Tejido de tapiz ranurado, con urdimbre de algodón y trama de algodón y pelo de camélido. 61 x 172 cm. Dumbarton Oaks, Harvard University, Washington, DC, B-503.

► Fig. 9. Túnica de estilo *tocado de media luna simple*, fase 4 de las identificadas por Rowe. Tejido llano, algodón, brocado de pelo de camélido. 82 x 125 cm. La longitud mayor refleja influencia inca. Museo Quai Branly, 71.1867.5.39. Colectada a fines del siglo XVIII por Ruiz y Pavon.

dominio político y territorial de los Chimú hasta mediados del siglo XV, cuando los incas se apoderaron de su territorio después de un largo conflicto.⁹

La ciudad de Chan Chan es uno de los asentamientos prehispánicos más vastos de toda la América precolombina. Pero su riqueza no solo estuvo en los suntuosos palacios de sus reyes y reinas, sino también en los talleres de producción metalúrgica y textil ubicados en los denominados barrios populares, entre las grandes paredes que cercaban los palacios y otras estructuras de élite.¹⁰ Gracias a nuevas investigaciones hemos podido definir que esta población no solo fue productora artesanal, pues sus niños y niñas también fueron destinados a masivos sacrificios que podrían remontarse hasta el inicio mismo de la sociedad Chimú en el valle de Moche.

Los sacrificios humanos Chimú en Huanchaco

El reciente descubrimiento de al menos cuatro sitios de sacrificio al norte de Chan Chan revela que fueron enterrados cientos de niños, adolescentes, algunos adultos y camélidos jóvenes. Esto sugiere que los ceremoniales y la religión de dicha sociedad pueden haberse centrado no solo en la figura de los gobernantes divinos, sino que también tenían un intrincado calendario ritual que tal vez exigía una presentación de ofrendas sacrificiales más continua y activa de lo que se pensaba anteriormente.¹¹ El hecho de que estos lugares de sacrificio se encontraran en las afueras de la ciudad de Chan Chan y preferentemente en su extremo norte implica que hubo una intencionalidad en su emplazamiento, quizá en busca del mar como una frontera sagrada entre lo mundano y lo divino.

Hasta 2011 solo había evidencia limitada de prácticas de sacrificio Chimú, que incluía ofrendas humanas en mausoleos reales, víctimas de conflictos armados y poblaciones sacrificadas en el marco de la política expansiva de la sociedad Chimú.¹² En la actualidad, se conocen cuatro sitios de sacrificios masivos, situados en las zonas denominadas Huanchaquito-Las Llamas, Pampa La Cruz, Iglesia Colonial y El Pollo (Fig. 3).

El sitio sacrificial de Pampa La Cruz

Este sitio está ubicado en el extremo sur del pueblo de Huanchaco, en el lado izquierdo (sur) de la quebrada de Río Seco. El sector principal del sitio se encuentra en la cima de un acantilado con vista al mar. Pampa La Cruz (PLC) se halla a 5.6 km al norte de Chan Chan y a 2.6 km del sitio de sacrificio de niños de Huanchaquito-Las Llamas. Durante la ocupación Chimú (1100-1450 d. C.), se construyeron dos plataformas arquitectónicas sobre estructuras previas de ocupaciones más antiguas. Una de ellas (Montículo 1) se erigió en el extremo oeste de la parte alta de PLC y era una estructura rectangular orientada hacia el norte de aproximadamente 1500 m² y unos 2.5 metros



7



8

de altura (Fig. 2). A unos 700 metros al noreste, se alza el Montículo 2, que también fue una plataforma escalonada rectangular de unos 920 m² y con una altura promedio de 2.5 a 3 metros.

Las excavaciones en PLC han permitido documentar al menos seis eventos sacrificiales, los cuales se iniciaron alrededor de 1050-1100 d. C. El último pudo ocurrir poco después de 1500 d. C. Los dos primeros sucedieron en 1050-1180 y 1180-1220 d. C. El tercer evento, según un sólido corpus de fechados radiocarbónicos, sugiere un rango entre 1220-1300 d. C. y quizá fue uno de los más importantes que se realizaron en PLC. Esto se debe a que, por primera y única vez, se sacrificaron niños y adultos con finos textiles, vestuarios con plumas, tocados y adornos personales, algo que no se produjo en los dos primeros y que no se ha vuelto a registrar en lo que concierne a los siguientes tres eventos.



9

Contextos sacrificiales Chimú durante el Evento 3 (1200-1300 d. C.)

Se han identificado ciento veintiséis individuos sacrificados con motivo de este evento (noventa en y alrededor del Montículo 1, y treintaiséis en el Montículo 2). La amplia distribución de las fechas en el área excavada sugiere que durante este tiempo hubo una intensificación significativa del sacrificio de niños en PLC. En este evento también se sacrificaron numerosos camélidos, así como se hicieron múltiples ofrendas de conchas completas de *Spondylus*, objetos metálicos, semillas de ishpingo (*Nectandra* sp.), un mono y un textil pintado (Fig. 10).

Se encontraron al menos dos filas de entierros, al igual que un grupo de once individuos (PLC 267, 268, 269, 271, 273, 274, 275-E1, 275-E2, 277, 278 y 279). Muchos otros entierros más ricos de este tipo se ubicaron en el sector sur y central del Montículo 1, pero fueron saqueados durante el periodo colonial por buscadores de tesoros. Todos estos individuos fueron enterrados con vestimentas decoradas, incluyendo tocados de plumas y adornos, por lo que es posible que fueran miembros de la élite chimú. Todos ellos (excepto PLC-269 y PLC-279) se enterraron sentados y mirando al norte. Otra similitud notable es que todos (excepto PLC-278) tenían una modificación craneal occipital, lo que indica que podrían ser del norte del valle de Moche. Solo dos individuos muestran una evidencia clara de lesiones letales (PLC-271 y PLC 279). Casi todos (excepto PLC 268, PLC-269 y PLC 273) fueron enterrados con textiles pintados, prendas de plumas o tocados extravagantes.

▼ Fig. 10. Textil pintado representando personajes antropo y zoomorfos en estilo Chimú sosteniendo copas, lanzas y rodeados de posibles estructuras arquitectónicas ortogonales. Fue ofrendado en la zona al oeste del Montículo 1 en Pampa La Cruz, durante evento 3. Tejido llano de algodón, 166 x 160 cm.

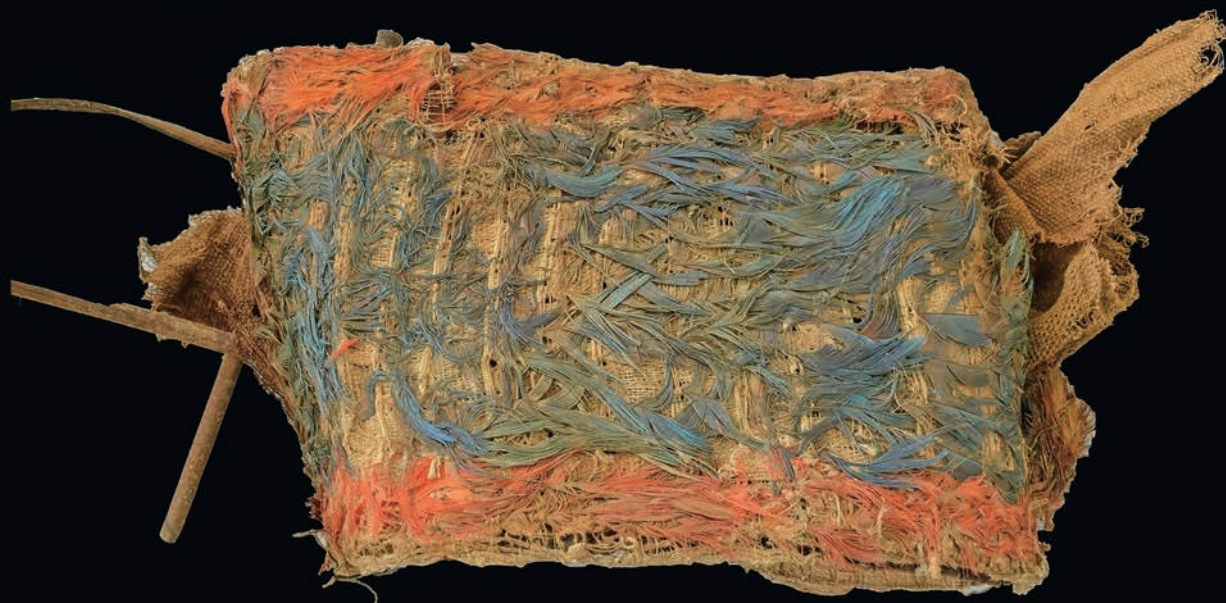
Los atuendos/trajes especiales

PLC- 267

Este entierro era el de un niño de unos once años y del que solo se conservó (parcialmente) el tocado, que consistía en un cilindro en forma de corona y de unos 16

cm de alto. Estaba cubierto de plumas azules, con los bordes superior e inferior de plumas rojas, y tres penachos de plumas que sobresalen en la parte superior (Fig. 11). Dos cordones de algodón de 31 cm de largo a cada lado estaban dispuestos para ser amarrados debajo de la barbilla. Las plumas del cilindro fueron cosidas a una tela de base de algodón, de la misma manera que el trabajo de plumas Chimú reportado anteriormente,¹³ pero orientadas hacia los lados. Es decir, las plumas se unieron primero doblando cada pluma sobre una cuerda y usando una segunda cuerda para atar un nudo simple más abajo, alrededor de la pluma doblada. Así los hilos de las plumas podían ser cosidos a una tela base con el patrón deseado, en este caso mediante un solo nudo. Estudios en curso de Prieto proponen que los guacamayos que proveyeron las plumas pudieron haber sido criados en las inmediaciones de Chan Chan. Desafortunadamente, la estructura de soporte debajo de la tela del cilindro no se ha conservado. Las plumas de los penachos están sujetas a mangos cilíndricos de madera, aparentemente con pegamento. Las coronas cilíndricas





halladas en los entierros masculinos de Pampa La Cruz son un claro antecedente de los ejemplos posteriores (Fig. 12).

El tocado cilíndrico estaba sostenido sobre la cabeza del niño por un turbante compuesto por dos tejidos fragmentarios de algodón, con patrón de urdimbres teñidas en técnica ikat de formas geométricas, uno con zigzags (Fig. 13) y el otro con daderos. El tinte usado era de color marrón y había algunas áreas pintadas de azul. Un fragmento del turbante estaba tejido con algodón hilado en S y con una trama de tono marrón oscuro. Constaba de dos paneles de 60 cm de ancho cada uno y el fragmento más grande tenía 160 cm de largo, por lo que el original debió ser de mayor tamaño, aunque relativamente delgado.

El segundo fragmento del turbante también mostraba hilos hilados en S y una trama marrón, pero la urdimbre estaba emparejada, lo cual es una configuración típica del tejido Chimú para las telas de algodón. El ejemplo más grande medía 112 x 24 cm. Estas finas telas tejidas de manera holgada son buenas envolturas para la cabeza,

▲ Fig. 11. Tocado y penachos de plumas del PLC-267. Altura de tocado: 16 cm.

▼ Fig. 12. Corona de plumas en miniatura, probablemente de la época de mayor extensión del imperio Chimú, justo antes de la conquista Inca. Plata con diminutas plumas adheridas y lazos de fibra vegetal. 16 x 8 cm. Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo, U 2649.

ya que se pueden estirar fácilmente en diagonal. Este hallazgo explica el propósito de otros textiles delgados encontrados sin contexto, especialmente aquellos con patrones teñidos urdimbre en técnica ikat (Fig. 14).¹⁴

PLC-271

Este entierro es el de un niño (sexo confirmado por estudios proteómicos) de doce años, que llevaba un taparrabo (Fig. 15a, b) y lo tenía puesto, a diferencia de la prenda superior que describiremos más adelante. En el momento del hallazgo estaba completamente desintegrado por delante, pero se conservaron el lazo y la parte trasera. Este taparrabo era el único de los que se estudiaron con sus pliegues y lazos en su posición original, en el laboratorio, en 2019. Era tan grande que reveló algo sobre los taparrabos más largos usados por la sociedad Chimú (Fig. 5c). Estaba hecho de tela de algodón sin decorar en forma de T, con dos paneles cosidos a lo largo y una banda de lazo horizontal más estrecha en la parte superior. Solo un borde de la banda de lazo

fue cosido a la parte del cuerpo, lo que coincide con el estilo más antiguo de taparrabos chimú conocido anteriormente.¹⁵ La banda de lazo estaba tejida más finamente que los paneles del cuerpo. En la parte posterior de este último, se efectuó la costura del lazo.

El enigma sobre los taparrabos chimú previos es que eran inmensamente largos y no estaba claro cómo se llevaba esa longitud extra.¹⁶ En este caso, se pudo apreciar que había sido doblado en forma de abanico hacia arriba y hacia abajo varias veces debajo del lazo (hacia el interior de la banda), aunque no fue posible comprobar dónde estaban los otros extremos de los pliegues debido a la desintegración de la parte delantera. El panel habría pasado entonces entre las piernas y presumiblemente por debajo de la banda de sujeción, con el extremo colgando hacia



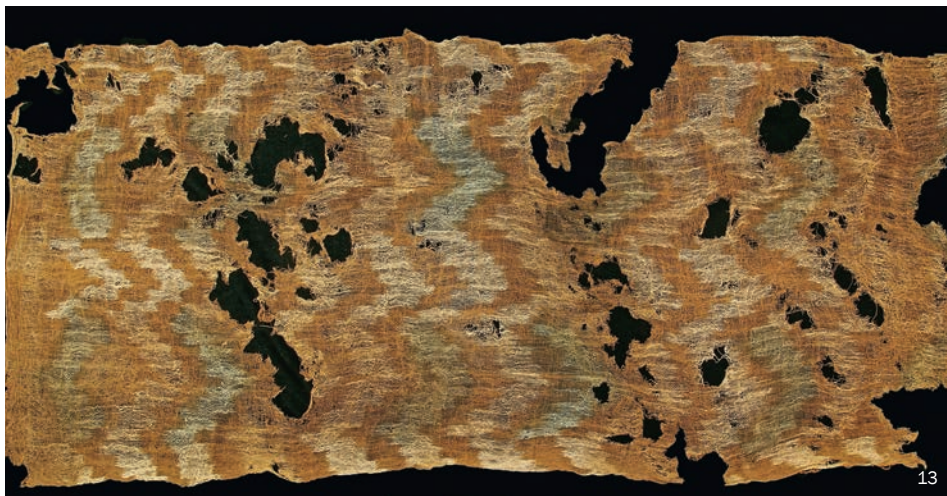
adelante, pero la posición del extremo del panel no se ha conservado. Sin embargo, en los taparrabos del lote Bird (Figura 5c), el extremo inferior está decorado y seguramente se habría exhibido cuando se llevara puesto. La banda de lazo del taparrabo de PLC-271 estaba enrollada firmemente alrededor de la cintura cinco veces y con los extremos atados hacia atrás con un nudo cuadrado. Otros dos nudos de lazo son visibles en el frente, pero estaban demasiado degradados para ser analizados. Esta evidencia de envoltura no debe interpretarse como la única forma en que se llevaban los taparrabos chimú, pero el plegado en abanico es sin duda la forma más obvia de absorber el exceso de longitud.

Aunque la mayoría de los seis entierros examinados aquí no mostraba evidencia de lesiones como consecuencia de violencia ritual, este niño había sido golpeado una o dos veces en la frente con suficiente fuerza como para causarle una severa fractura en el cráneo en el lado derecho, lo que provocó su muerte.¹⁷ Después de su deceso, se le colocó en la cabeza un elaborado turbante de algodón blanco y, en los pliegues de este, en la parte posterior de la cabeza, se sujetó un impresionante penacho de plumas de colores (Fig. 16). El turbante había sido confeccionado con dos paneles de telar cosidos entre sí, tejidos con hilos hilados en S, pero la trama de uno de ellos tenía hilos hilados en Z. El número de hilos era un tanto reducido, de 6 a 8 por cm, y

◀ Fig. 13. Textil de tejido llano, de algodón, teñido con urdimbres en técnica ikat que fue parte del turbante que sostenía el tocado del PLC-271. 160 x 65.5 cm. Se muestra con la urdimbre horizontal, tal como se usaba.

◀ Fig. 14. Textil de tejido llano de algodón para un turbante, teñido con urdimbres en técnica ikat, probablemente de estilo chimú, 268 x 118 cm. Neusteter Textile Collection at the Denver Art Museum: Gift of the Hendershott Family, 2009.795.1. Photography courtesy Denver Art Museum.

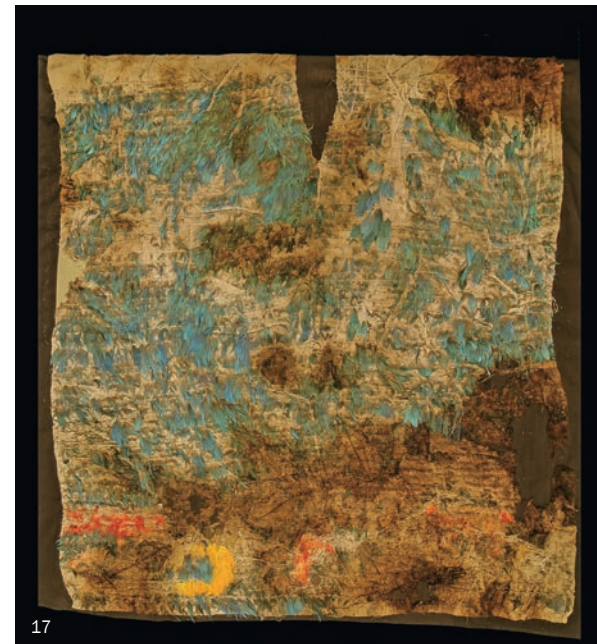
▼ Figs. 15. Taparrabo del niño de la tumba PLC-271. a: nudos al frente b: nudos atrás.





16

▲ Fig. 16. Penacho de plumas, PLC-271. Nótese la técnica de construcción usando fibras vegetales y el proceso de amarre de las plumas (11). Véase las fibras vegetales sostenidas por amarres de cordones de algodón y reforzadas con una resina de color negro.



17

formaba un tejido relativamente ligero y elástico. El penacho había sido construido de manera diferente de los otros que se hallaron en el sitio. La base parece ser una fibra vegetal más o menos rígida, probablemente de hoja de palma, sobre todo hilada en Z y retorcida en S, de dos cabos, aunque en ocasiones al revés. Las plumas estaban unidas verticalmente a las partes superiores de unos cordones algo gruesos. Los haces verticales de hilos con plumas convergían en la parte inferior, donde habían sido metidos en los pliegues del penacho. El cabello del niño estaba cortado a la altura del cuello.

Además, se puso un tabardo de algodón sobre la espalda del niño (Fig. 17). Había sido decorado con plumas azules y un borde inferior marcado por una franja horizontal roja, debajo de la cual había una hilera de círculos alternos rojos y amarillos. Estaba muy degradado, por lo que debió ser montado sobre una tela moderna con los bordes doblados hacia abajo. El tabardo medía unos 87 cm de largo doblado por el hombro y estaba hecho de dos paneles de telar, de 41 y 38 cm de ancho. Los hilos eran de algodón hilado en S, con doce pares de hilos de urdimbre y siete hilos de trama por centímetro, un rasgo típico de los tejidos Chimú. Estudios en curso muestran que las plumas provenían de guacamayos y cada una había sido cosida a la tela base con dos

▶ Fig. 17. Tabardo PLC 271 tras su conservación. Nótese que en la parte inferior tenía una banda de plumas de color rojo y diseños circulares alternando plumas rojas y amarillas (como montado). 87 x 79 cm.

▶ Fig. 18. Vista general del contexto funerario PLC-274 (al sur) y PLC-275-E1 y E2 durante el proceso de excavación. La fotografía de PLC-274 muestra el corte de pelo de la mujer y el tabardo de plumas sobre el vestido pintado. Nótese además la proximidad entre PLC 274 y los dos cuerpos de PLC-275, sugiriendo algún tipo de relación entre ellos.

puntadas. Es interesante señalar que estos adornos solo pudieron haberse añadido después de la muerte y sobre el cuerpo, pero es probable que los haya tenido puestos para una performance, quizá una danza? previa al momento del sacrificio. Luego este fue envuelto completamente con una delicada tela de algodón.

PLC-274

Este entierro era el de una mujer adulta, de 19 a 24 años. Sus cabellos, que le llegaban hasta ligeramente debajo de la altura de los omóplatos, estaban sueltos y no llevaban ningún tocado (Fig. 18). Su atuendo era un vestido holgado de algodón, pintado con hileras que quizá pretendían representar una ola del océano (Fig. 19). Huanchaco sigue siendo hoy un pueblo de pescadores y sus antecesores chimú solían llevar un tocado que se representaba con una forma similar (Fig. 20).¹⁸ Las repeticiones cromáticas aparecen en diagonal, una configuración peculiar de los textiles peruanos prehispánicos en general. Toda el área del fondo del textil está pintada de color marrón oscuro (probablemente con un tinte que contiene tanino) y algunas áreas de diseño se dejaron sin pintar, mientras que otras muestran un marrón más claro, un marrón más oscuro o un tono azul. Los motivos más oscuros están claramente delineados; los demás son menos evidentes. Las áreas de tela sin teñir no están delineadas.

Los vestidos prehispánicos de las mujeres costeñas eran voluminosos y a menudo no estaban decorados, por lo que rara vez se conservan intactos, a menos que fueran excavados por un arqueólogo. Un par de tumbas cercanas (PLC-275-E1 y E2) incluían vestidos pintados similares. Todos los vestidos se componen de dos paneles de telar, con un ancho promedio de 75 cm cada uno y una longitud de urdimbre de entre cinco y seis metros. Eran cosidos a lo largo de dos de los orillos de la trama para formar un gran rectángulo. Luego, esta tela se orientaba horizontalmente y se doblaba verticalmente (de manera paralela a la trama) dos veces en espiral, conformando casi cuatro capas de tela, dos a cada lado del cuerpo, de modo que la prenda terminada mide aproximadamente 1,40 x 1,50 m². A lo largo del orillo de trama superior, todas las capas se cosían juntas en cada hombro, sobrehiladas, con los orillos volteados hacia abajo, dejando una abertura horizontal en el cuello y las sobaqueras. Los orillos de urdimbre quedaron sin coser. La mujer llevaba la faldilla exterior

▼ Fig. 19. Vestido del PLC-274 tras el proceso de conservación. Tejido llano, con hilos de urdimbre pareadas, de algodón. 145 x 140 cm.





▲ Fig. 20. Panel tejido en tapiz ranurado, posiblemente de un taparrabo, que muestra a pescadores con gorros en forma de olas marinas, similar al diseño del vestido pintado de PLC-274 (ver figura 19). Estilo de *tocado de media luna simple*, época inca. Urdimbre de algodón con trama de algodón y pelo de camélido. 62 x 108 cm. The Brooklyn Museum 86.334.138.

► Fig. 21. Detalle del borde inferior del taparrabo de PLC-269, encontrado extendido sobre los cuerpos de las mujeres de PLC-275. Tejido llano y tapiz ranurado de algodón.

► Fig. 22a. Manto de bandas completo. Tejido llano de algodón con trama y urdimbre suplementarias, 148 cm de altura y 158 cm de ancho PLC-275-E2.

► Fig. 22b. Detalle de manto de bandas, muestra el pliegue a la altura de los hombros.

► Fig. 23a. Manto listado, ligero, debajo del graficado en la figura 22, también con pliegue en los hombros. Tejido llano de algodón. PLC-275-E2.

► Fig. 23b. Detalle de una esquina del manto listado, con diseño en brocado con bandas horizontales a manera de volutas en diferentes colores.

de la conquista española, donde se afirma que los vestidos largos de las mujeres se arrastraban por el suelo.¹⁹ De ahí que la longitud registrada en el vestido que reseñamos podría confirmar esta observación hecha a inicios del siglo XVI. La urdimbre horizontal y la decoración pintada son típicas de los vestidos de las mujeres tanto de la costa norte como de la costa central durante el Período Intermedio Tardío, aunque los detalles de su conformación varían. Estos son los primeros vestidos decorados completos chimú que se hallaron arqueológicamente y que se describen en forma impresa.

La mujer llevaba sobre el vestido un tabardo cubierto de plumas azules y sostenía en su regazo un cuenco de calabaza con dos conchas enteras de *Spondylus*. El tabardo mide 78 cm de largo y los paneles del telar tienen 44 y 33 cm de ancho (Fig. 18). El tejido es el habitual entrelazado llano de urdimbre emparejada.

PLC-275-E1 y -E2

El entierro PLC-275, encontrado inmediatamente al norte de PLC-274, contenía dos cuerpos: E1, una niña de unos catorce años (sexo confirmado mediante análisis proteómico), y E2, una mujer de entre 19 y 21 años, con prendas similares. Ambas estaban una frente a la otra y la mayor miraba al sur, hacia la más joven, que a su vez apuntaba al norte. Cuando se hallaron los fardos, los dos estaban cubiertos con una simple tela de algodón, dando la impresión de constituir un solo entierro. Sin embargo, al retirarse dicho tejido, se descubrió que eran dos fardos separados (Fig. 18).

Encima de PLC-275 se registró un adulto de sexo masculino (PLC-269), colocado en posición extendida y boca abajo. Vestía un taparrabo de algodón, decorado en su parte inferior con espirales escalonados de color blanco sobre un fondo negro, en un tejido de tapiz ranurado (Fig. 21). PLC-269 parece haber sido una ofrenda humana a las mujeres enterradas (también como ofrendas) de PLC-275.

PLC-275-E1 tenía la cara cubierta con una tela de algodón de tejido llano, con hilos simples hilados en S y con hilos de urdimbre emparejados. La superficie interior había

adelante, debido a lo cual esta se abría hacia el lado izquierdo. La pintura se detiene no muy debajo de la superposición. Las capas de tela preservaban su modestia, además de brindar calidez. La ubicación del orillo interior es variable entre los tres vestidos.

Con una longitud de 1,50 m, los vestidos eran claramente más largos que la altura de las mujeres hasta el hombro. Tenemos un relato sobre la vestimenta femenina en el valle de Jequetepeque del tiempo

sido manchada con pigmento rojo, el cual fue identificado como cinabrio tras los estudios analíticos, pues había estado en contacto con la cara de la mujer. Su cabello estaba mal conservado, aunque el peinado de la mujer de PLC-275-E2 era similar al de 274, sin pañuelo en la cabeza.

La envoltura exterior de cada entierro era un gran manto hecho con tiras de tela de algodón (que alternaban tonos marrón, marrón claro y azul) y con bandas de trama suplementaria. Las tiras laterales mostraban un color marrón oscuro contrastante (Fig. 22a). PLC-275-E1 tenía dos de esos mantos, mientras que E2 solo uno. El ejemplo más completo, que corresponde a E-2, posee diez tiras, por lo que mide aproximadamente 2,5 m de ancho y 1 m de largo. Uno de los mantos de PLC-275-E1 cuenta con siete tiras conservadas, incluida una de las tiras del borde, por lo que el ancho está incompleto. Cada manto estaba doblado de manera paralela a la trama y colocado sobre la espalda de cada mujer (Fig. 22b).

Las tiras oscilan entre unos 17 y 28 cm de ancho, sin intentar aplanarlas. Las más próximas a los lados resultan más estrechas y las tiras con cuadros de trama suplementaria son más anchas que la media. Todas están tejidas con algodón y tienen un entrelazado llano con predominio de urdimbre pareada. Las franjas más externas son de color marrón oscuro, con un patrón de urdimbre flotante suplementario de un tono marrón más claro (por encima de 4 y por debajo de 4) en franjas separadas. Las tiras con cuadros son de color blanquecino. La trama flotante suplementaria es de color marrón (por encima de 4 y por debajo de 4) en cuatro tiras, antes de realizar la pasada opuesta para formar los cuadros. El tejido no es particularmente fino y los mantos habrían servido como una envoltura cálida en climas fríos.

Debajo de este pesado manto colocado sobre ambos cuerpos había uno mucho más liviano, de aproximadamente 210 x 140 cm. Está hecho con tres paneles de telar, cosidos a lo largo, cada uno de 44-46 cm de ancho, y doblados por la mitad en sentido transversal y cubiertos sobre los hombros con el pliegue de estos últimos (Fig. 23a). La tela es de hilado sencillo en S, sin pares de urdimbre, de color marrón claro. Tiene pares de franjas de urdimbre y trama de color marrón oscuro, con patrón de trama suplementaria en hilo de pelo de camélido en un área escalonada en cada esquina. La trama suplementaria se encuentra paralela a la trama llana entre las áreas de diseño y flota a través de las áreas de diseño de la parte frontal, formando un diseño en espiral en bandas horizontales (Fig. 23b). Se utilizó una variedad de colores para teñir la fibra de camélido, que probablemente se han degradado con el paso de los años, como rojo, amarillo, verde, marrón y negro, sin establecer una repetición regular. Los diseños de los dos mantos son similares, pero el de PLC-275-E2 es un poco más complejo que el de PLC-275-E1. Hay manchas de cinabrio cerca del cuello, que posiblemente se deben a la pintura facial observada en el cráneo y el tejido sobre la cara.

En la costa se han descubierto diferentes versiones de ambos estilos de manto, por lo general en forma fragmentaria,²⁰ que antes muy raramen-



- ▼ Fig. 24. Detalle del vestido pintado de la adolescente PLC-275-E1 . Tejido llano en algodón. 156 x 134 cm.
- Fig. 25. Recreación de posible forma en que los vestidos fueron usados por las mujeres. PLC-275.E1.

te habían sido reportadas *in situ*. Nos preguntamos si el estilo compuesto de tiras estrechas podría haber sido un estilo femenino. Aunque estas piezas difieren de los ejemplos fragmentarios con los que estamos más familiarizados, el hallazgo deja entrever la probabilidad de que el estilo de las tiras haya sido una tendencia femenina, algo que deberá ser corroborado en el futuro con pruebas adicionales. El estilo del brocado en las esquinas resulta más sorprendente en ese contexto.²¹ En este caso, se ha comprobado que dicha técnica también era empleada en el valle de Chicama, en Huaca Cao, en un contexto Lambayeque.²² De hecho, es interesante que coexistieran estos dos estilos distintos.

Debajo de los mantos había un tabardo de algodón decorado con plumas polícromas. En el tabardo asociado con PLC-275-E1 las plumas estaban en malas condiciones. En un lado había sobre todo plumas azules y en el otro un patrón de plumas rojas sobre un fondo azul, visible cerca de la hendidura del cuello. El tejido del fondo presentaba una urdimbre y trama emparejadas, una alternativa menos común que los hilos de urdimbre emparejados más habituales. Había lazos a la altura de los hombros, tanto en la abertura del cuello como en las sobaqueras. El largo medía 95 cm y el ancho 82 cm. El tabardo de PLC-275-E-2 también estaba en mal estado, pero cuenta con bandas verticales de plumas azules, rojas y amarillas en un lado. El ancho tiene 80 cm y la pieza es ligeramente más larga que la que se halló con PLC-275-E1. Es importante destacar que los tabardos fueron encontrados con ambos sexos.

Las dos mujeres llevaban, bajo los tabardos, un vestido de algodón pintado y confeccionado de la misma manera que el vestido femenino de PLC-274, pero con diseños pintados más complejos (Figs. 24, 25). Nuevamente, el fondo está pintado de color marrón oscuro y el diseño aparece con tintes de una tonalidad marrón o azul más clara o con el color crema de la tela sin teñir. El patrón consiste en una figura de una deidad con un tocado semilunar, característico del arte Chimú, encerrada en una caja cuadrada delimitada por volutas que simulan agua, posiblemente el mar. Las puntas dobles en su cabeza pueden sugerir que se trata de una mujer.

La mujer de PLC-275-E2 llevaba un vestido similar, pero se encontraba en peores condiciones. También estaba ataviada con un vestido ligeramente más pequeño (163

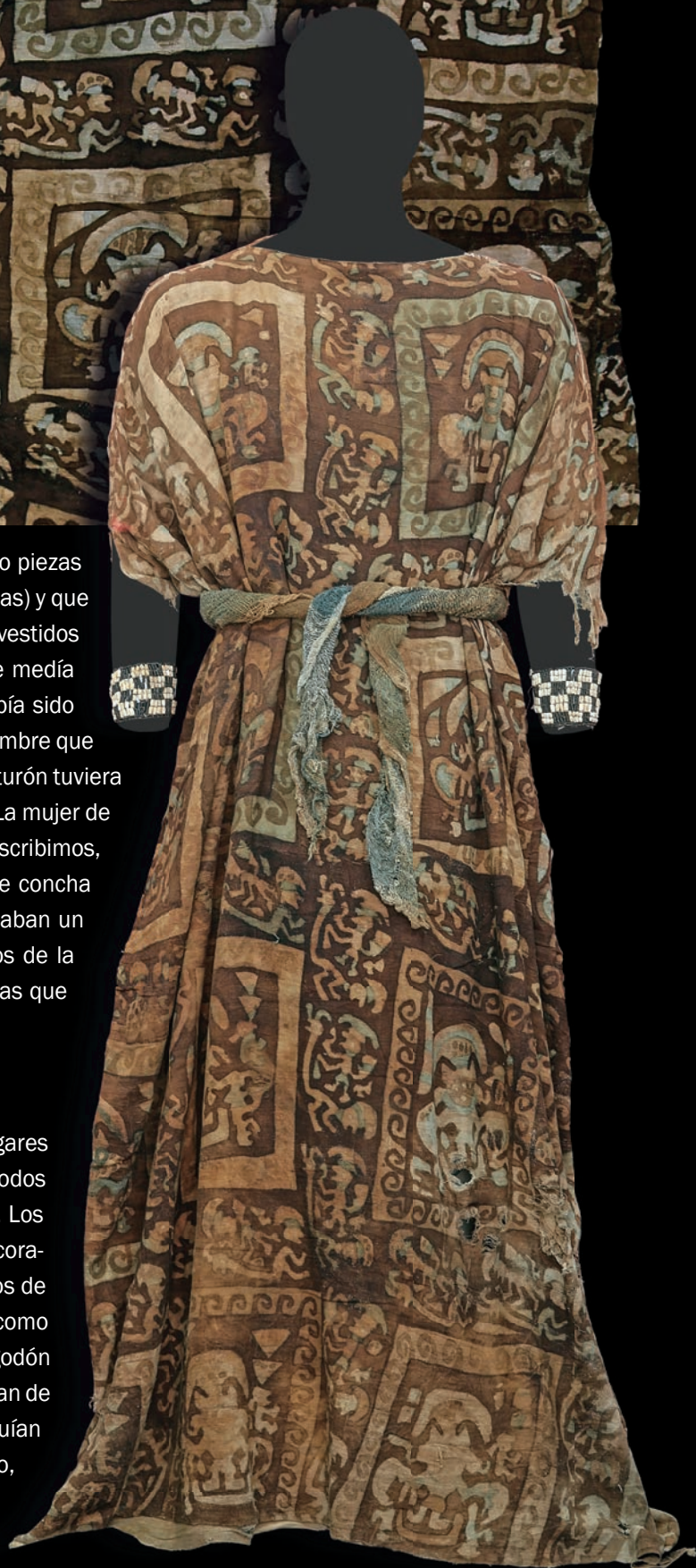




x 118,5 cm), de algodón marrón y sin adornos, elaborado con cinco piezas de tela de tamaño irregular (tal vez prendas más antiguas reutilizadas) y que presumiblemente proporcionaban un calor extra. Cada uno de los vestidos estaba atado a la cintura con un cuadrado de algodón ligero, que medía unos 110 x 90 cm, enrollado en diagonal (Fig. 25). El cinturón había sido confeccionado con dos paneles de telar cosidos, con franjas de urdimbre que alternaban los colores marrón y azul. Es poco probable que este cinturón tuviera utilidad en la vida práctica, pero puede haber facilitado el entierro. La mujer de PLC-274 no tenía ese tipo de cinturón. En cuanto al entierro que describimos, cada una de las mujeres lucía un par de brazaletes de cuentas de concha blanca y cerámica negra. Los de la más joven (PLC-275-E1) mostraban un diseño en damero con cuadros blancos y negros, mientras que los de la mayor (PLC-275-E2) contaban con un patrón de volutas escalonadas que alternaban el blanco y el negro.²³

PLC-278

Se trata de un niño de unos ocho años, con ropa que en otros lugares se consideraba masculina, y que poseía los adornos más ricos de todos los entierros excavados, desde una perspectiva moderna (Fig. 26). Los adornos con cuentas de concha y cerámica, así como los textiles decorados, coincidían con los brazaletes de las dos mujeres que acabamos de mencionar y, por lo tanto, debieron ser muy contemporáneos, tal como ha sido confirmado por la datación de los textiles de hilos de algodón ligados a estos entierros. Todas las prendas asociadas a PLC-278 eran de talla adulta, lo que puede indicar que esos textiles también constituían ofrendas de sacrificio, al igual que el niño. En el momento del entierro, el niño fue vestido con un tabardo decorado con plumas. Asimismo, se le puso un tocado cilíndrico en la cabeza, dos orejeras y un





pectoral de cuentas sobre el pecho. Un taparrabo y dos camisas se encontraron doblados junto al cuerpo.

El tocado cilíndrico, de unos 12 cm de altura, estaba decorado con una banda de cuentas blancas y negras (como los brazaletes femeninos) que colgaban en el centro, con los bordes superior e inferior de plumas, que por desgracia se hallaban mal conservadas (Fig. 26). No obstante, se observaron diseños escalonados y volutas con plumas de color azul sobre un fondo de plumas amarillas (Fig. 27). El tocado remataba en tres penachos con esculturas de madera que representaban cabezas humanas adornadas con plumas diminutas. Además, estas cabezas tenían algunas plumas que no se preservaron, así como copos de algodón teñidos de color azul y decorados con cuentas de cerámica también diminutas. Las plumas que engalanaban el tocado de PLC-278 parecían haber sido pegadas en vez de cosidas.

El tocado se mantenía en su lugar mediante un turbante de algodón blanco, que también se había envuelto para sostener dos grandes orejeras de madera decoradas con piezas de concha. El turbante estaba tejido con hilos simples de algodón hilado en S, sin pares de urdimbre, lo que hacía que la tela fuera más fácil de ser estirada en diagonal y ceñida alrededor de la cabeza. Es posible que el tejido que se ajustó en torno al primer turbante para asegurar las orejeras fuera una tela separada del turbante propiamente dicho. Las orejeras tenían incrustaciones de un mosaico de nácar y, en el centro, una escultura de ave marina en relieve hecha de concha de *Conus fergusonii*.

El niño también había sido enterrado con dos grandes túnicas brocadas y un amplio taparrabo sin adornos, todo cuidadosamente doblado y colocado junto al cuerpo, y un tabardo decorado con plumas azules y rojas. El taparrabo (Fig. 28) constaba de dos paneles, de 39 y 43 cm de ancho, cosidos entre sí, y de 214 cm de largo. Además, llevaba una banda de lazo de 18 cm de ancho y 3,72 m de longitud, cosida a los paneles a lo largo de uno de los bordes laterales, igual que el taparrabo del entierro PLC-271.

Las túnicas con mangas son más grandes que las del estilo del lote de Bird. Una de las túnicas (65 x 138,5 cm, incluyendo las mangas) (Fig. 29) está decorada con patrones de damero en hilos de trama suplementaria, como los que

se encuentran en las mantas de tiras en PLC-275-E1 y E2. La otra (88,5 x 135,5 cm, incluyendo las mangas) (Fig. 30a) tiene patrones en hilos de fibra de camélido de trama suplementaria, como los mantos más finos de PLC-275 E1 y E2. Desafortunadamente, los hilos de la trama suplementaria de pelo de camélido están en su mayoría muy mal conservados y son difíciles de ver, pero aún se puede rastrear el diseño (Fig. 30b). En ambas túnicas, los patrones figuran en bandas horizontales, una ubicada en el borde inferior y la otra justo debajo de la abertura del cuello, una opción de diseño que no se advierte en túnicas posteriores. Sin embargo, a diferencia de estas últimas, no se agregaron bandas con flecos en los bordes.

El entierro también contenía un tabardo de plumas, que el niño llevaba puesto al morir. Es una pieza inusual porque los bordes inferiores de las mangas no están cosidos entre sí. Al igual que los otros tabardos descritos en este capítulo, carece de costuras laterales. Dobladas, las mangas miden 15 x 15 cm. La altura total de la prenda plegada es de 81 cm y el ancho, incluidas las mangas, tiene aproximadamente 1 m. Tenía plumas rojas, amarillas y azules, pero la mayoría se habían deteriorado, debido a lo cual el diseño no pudo ser reconstruido. No obstante, se logró apreciar algunos patrones en forma de S, con una mitad del diseño con plumas de color amarillo y la otra mitad con plumas de color rojo.

Adicionalmente, se hallaron tres mantos de algodón sin decorar, cada uno hecho con tres paneles cosidos a lo largo. Cada panel mide 48-49 cm de ancho y 208-254 cm de largo. Fueron doblados por la mitad, en sentido perpendicular a las costuras, y colocados sobre los hombros del niño, con el más grande encima.

El espectacular pectoral de cuentas estaba puesto sobre el manto superior y en torno al cuello del niño. Fue elaborado de manera similar a los brazaletes de las mujeres del entierro PLC-275, pero su forma es más elaborada. El diseño consta de motivos escalonados con voluta, los que se explayan en la parte central del pectoral con cuentas de concha blanca, mientras que a los lados, y de forma vertical, se observan peces hechos con cuentas de color rojo, morado y verde. El trabajo empieza en un extremo con las cuentas añadidas verticalmente, como en los brazaletes mencionados. Luego hay una sección donde aquellas se alinean alternadamente, lo que debe facilitar la transición, y, en el frente, las cuentas aparecen en posición vertical desde el interior de la abertura del cuello. Todo está construido según una disposición inteligente y ordenada. A diferencia de los brazaletes, el pectoral tiene un respaldo de tela y un fino soporte de esterilla de petate (Figs. 26 y 27).

La evidencia de todos los entierros de Pampa La Cruz permite suponer que los turbantes podrían haber sido una prenda chimú tan masculina como los taparrabos. Todos los hombres y niños (hasta la fecha identificados con estudios bioarqueológicos y proteómicos) los llevaban. La mayoría no estaban decorados.

Debate en torno al contexto, la función y el significado de los tejidos y el arte plumario

La proximidad espacial de los contextos funerarios que hemos examinado, su contemporaneidad absoluta y la similitud entre ellos es un claro indicador de su tratamiento especial. Los complejos textiles, tocados y adornos que detallamos consolidan la propuesta de que sus usuarios deben haber sido personas singulares. Pero ¿quiénes fueron esos niños?

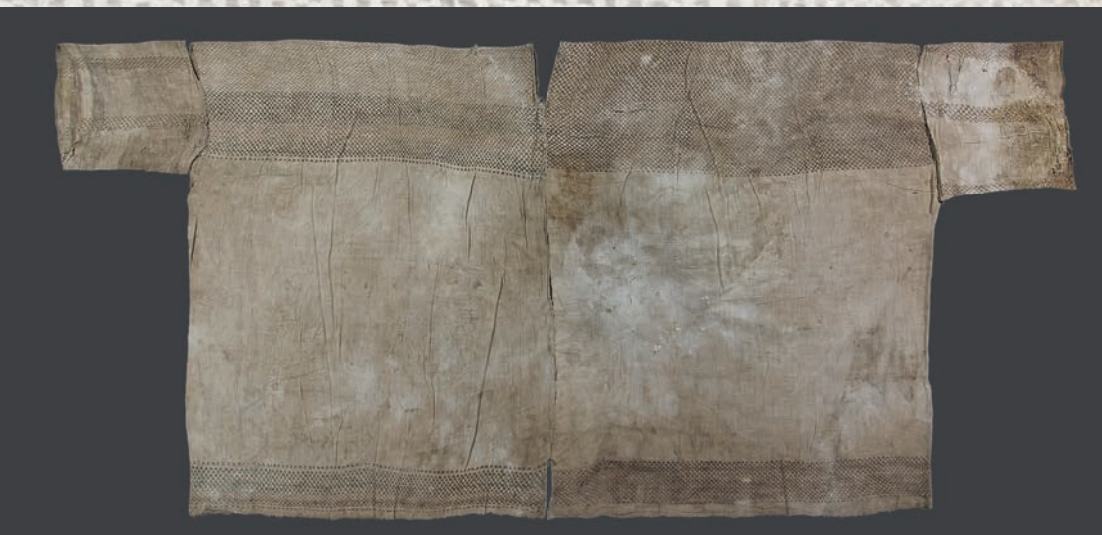
Es posible que hayan pertenecido a las élites de la costa norte en el periodo Intermedio Tardío, no necesariamente de la misma ciudad de Chan Chan, pero sí a las que estaban afiliadas o incorporadas al poder político chimú. Esto último se plantea porque, si bien es cierto que los tejidos comparten una tecnología propia de la costa norte, los diseños decorativos observados tienen mayor familiaridad con estilos cultivados más al norte. Es decir, podría tratarse de tejidos manufacturados en los valles de Chicama, Jequetepeque o Lambayeque, que previamente estuvieron bajo el dominio de la sociedad Lambayeque, la cual fue integrada a los territorios chimú alrededor de 1200-1300 d. C., época en la que se realizó el evento de sacrificio 3 en Pampa La Cruz. Futuros estudios isotópicos ayudarán a confirmar o rechazar esta hipótesis.



◀ Fig. 26. Reconstrucción de como debió vestir el niño del PLC-278, con túnica, tocado, orejeras y pectoral de cuentas.

▲ Fig. 27. Detalle de tocado del PLC-278, mostrando el dibujo y la técnica de las plumas.

▲ Fig. 28. Taparrabo encontrado con PLC 278. Tejido llano de algodón, sin decoración. 214 x 82 con lazo de 372 x 18 cm.



▲ Fig. 29. Túnica encontrada con PLC 278, tejido llano, con trama suplementaria, todo de algodón. 65 x 138,5 cm.

► Fig. 30a. Otra túnica encontrada con PLC-278. Tejido llano de algodón, con trama suplementaria en fibra de pelo de camélido. 88.5 x 138.5 cm.

► Fig. 30b. Detalle de la túnica en figura 30a, con trama suplementaria en fibra de pelo de camélido.

Los tres niños (PLC 267, 271 y 278) y la adolescente (PLC 275-E1) pudieron ser miembros directos de la élite, mientras que las mujeres adultas (PLC-274 y PLC 275-E2) fueron posiblemente una suerte de acompañantes o criadas vinculadas a ellos, en particular a la adolescente de PLC-275-E1, por su cercanía en las circunstancias del entierro. Ella vestía casi igual que la mujer de PLC-275-E2, pero había una diferencia: esta última tenía el vestido pintado más raído y desgastado (seguramente por el uso), así como un tejido menos. Además, su tabardo de

plumas con un diseño de bandas verticales nos recuerda los tabardos de los sirvientes portadores o cargadores de andas representados en madera en el arte chimú.²⁴ Cabe señalar que sobre el entierro PLC-275 fue ofrendado un hombre adulto (PLC-269) que vestía un taparrabo con un diseño de volutas escalonadas, idéntico al de los brazaletes de la mujer de PLC-275-E2. Asimismo, la mujer de PLC-274 tenía un vestido pintado sin cinturón y solo un tabardo de plumas azules sobre aquel, y carecía de todos los demás textiles que acompañaban a las mujeres de PLC-275. Llevaba en su regazo un contenedor simple de calabaza con dos conchas de *Spondylus*, mientras que, en el caso de las dos mujeres de PLC-275, cada una guardaba un paquete de cinco conchas de *Spondylus* y varias sartas de semillas exóticas.

Vista en ese contexto, la mujer de PLC-275-E2 parece ser una suerte de ofrenda a la adolescente de PLC-275. En cuanto a la mujer de PLC-274, tal vez fuera una ofrenda al conjunto de mujeres de PLC-275. Y si acaso no hubo la intención de realizar tales ofrendas, se puede establecer claramente una jerarquía entre las mujeres sacrificadas por la calidad y cantidad de las prendas y objetos con que fueron enterradas.

Es relevante constatar que ninguna de aquellas mujeres contaba con un tocado como el de los niños de PLC-267, PLC-271 y PLC-278. En cuanto a la edad, estos niños tenían aproximadamente entre ocho y once años. Es decir, eran menores que la adolescente y las dos mujeres descritas antes. Especialmente, PLC-271 estuvo en el lugar más alto de la plataforma, mientras que PLC-267 fue ubicado inmediatamente al noroeste y PLC-278 en un emplazamiento más bajo que los anteriores y hacia el oeste de PLC-267. Si nos guiamos por los ajuares funerarios, entonces la relación altura-estatus no se aplica aquí, pues, entre los entierros de los niños, los textiles más elaborados y los adornos más complejos corresponden al de PLC-278. Este niño es el único que no presenta una modificación craneana, como ocurre con los otros individuos (incluyendo a las mujeres adultas). Por ello, existe la posibilidad de que haya sido de la localidad, quizá de la ciudad de Chan Chan.

Aquel niño también es el único que tenía dos camisas y un taparrabo que, por sus dimensiones, eran de adultos. Asimismo, si se repara en el diámetro del tubo de las orejeras, es indudable que estas debieron pertenecer a alguien mayor. Cuando fueron aseguradas con el turbante en el momento del entierro, los lóbulos del niño aún no habían sido horadados. Este debía de contar apenas ocho años y, por lo que sabemos, en la sociedad Inca los jóvenes nobles se horadaban las orejas a los catorce o quince

años. En todo caso, las orejeras y el pectoral a lo mejor denotaban el alto estatus del niño dentro de la sociedad Chimú.

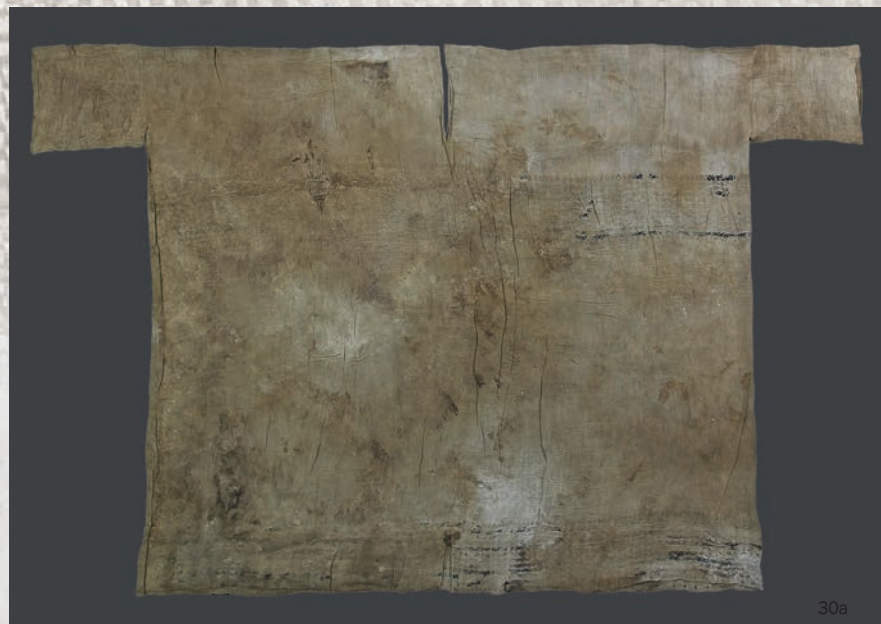
La única coincidencia que se advierte entre los seis individuos es que todos llevaban atada a cada palma de sus manos una valva de concha de *Spondylus*.

La complejidad de los textiles hallados se manifiesta en la forma en que fueron vestidos. Las tres mujeres tenían puesto el tabardo de plumas sobre un vestido pintado, mientras que solo los niños de sexo masculino lucían tocados en sus cabezas (PLC-267, PLC-271 y PLC-278).

El niño de mayor estatus (PLC-278) no llevaba puesto el taparrabo sino el tabardo. El turbante envolvía su cabeza, que ostentaba el tocado, y también destacaban las orejeras y el pectoral. El infante de PLC-271 vestía solo un taparrabo, pero el tabardo de plumas estaba sobrepuesto encima de su espalda. El tocado de plumas de su cabeza había sido colocado al revés al ser enterrado. Finalmente, el niño de PLC-267 llevaba puesto un taparrabo y el tocado cilíndrico de plumas. Asimismo, es significativo que, en lo que concierne a los tabardos y los tocados, haya predominado el uso de plumas azules. ¿Tendría este color alguna relación con la luna, el mar y el cielo, tal como lo asocian hoy en día los habitantes del pueblo de Huanchaco en sus tradiciones locales?²⁵

Aunque hay una gran distancia espacial y temporal, en la actualidad existe una serie de danzas en la región de Huamachuco, en la sierra de La Libertad (en Cochorco, Purumarca, Curgos y Chaquilbamba), donde los niños y, especialmente, las adolescentes y mujeres jóvenes, se visten con tabardos similares, decorados con plumas multicolores, entre las que prevalecen el amarillo, el verde y el rojo. Las danzas hacen alusión a las aves hembras que le cantan a un ave macho (por lo general un niño), canciones que se refieren a temas amorosos, de reproducción y fecundidad.²⁶ Estas celebraciones se llevan a cabo en épocas de cosecha, las cuales coinciden con el solsticio de invierno austral en esta parte de los Andes.

Si pudiéramos establecer una correspondencia, sería interesante resaltar que los entierros más elaborados son los de niños varones, aunque los de mujeres contienen textiles que también resultan complejos. No es seguro que haya una conexión entre los contextos de Pampa La Cruz y las danzas tradicionales de Huamachuco, pero tal vez los individuos enterrados hayan desarrollado una performance, quizá algún tipo de danza o acto escénico, antes del sacrificio y el entierro. La regularidad en el uso de los vestidos y tabardos sugiere esta eventualidad, más aún si estos últimos parecen ser exclusivos —al menos por el contexto arqueológico— de los sacrificios humanos. La diversidad de los tocados y vestidos pintados puede responder a celebraciones específicas, si bien el hecho de que todos los individuos enterrados hayan tenido conchas de *Spondylus* en cada mano permite intuir que se trataba de ofrendas a la diosa del mar, que, según Carol Mackey, era una de las deidades más importantes de los chimú. Por último, diremos que es posible que estos entierros hayan sellado alianzas políticas, donde los textiles jugaban roles importantes, y que, en su conjunto, fueran el resultado de las prácticas expansionistas chimú entre los años 1200 y 1300 de nuestra era.





La túnica real inca

Andrew James **Hamilton**

Los incas se alzaron con el poder hacia 1400 y, desde su capital, Cusco, en el Perú actual, instauraron el mayor imperio indígena de la historia de América. Llamado Tawantinsuyu, que significa la unión de cuatro partes, se extendía desde la frontera de Colombia y Ecuador hasta el centro de Chile y Argentina. Sin embargo, en 1531, el imperio fue invadido por las fuerzas españolas lideradas por Francisco Pizarro y finalmente conquistado en 1532.

Al igual que sus antepasados, los incas eran expertos tejedores. Pero el nivel más alto de los textiles incas —las prendas reales— no está bien documentado en el registro arqueológico. De hecho, se sabe más de ellos por fuentes de la época colonial —incluyendo descripciones textuales, imágenes en tres manuscritos ilustrados y representaciones pictóricas— que por los tejidos existentes. Por supuesto, todas estas fuentes se remontan a décadas —si no siglos— posteriores a la confección de esas prendas. Ciertamente, solo un textil que ha perdurado en el mundo parece haber sido una vestimenta real inca: una túnica con un diseño complejo de la colección de la Biblioteca y Museo de Investigación Dumbarton Oaks de Washington, D. C., en Estados Unidos (Figs. 1a, b).



La prenda rectangular, de tejido de tapiz, habría sido denominada *uncu*, término general para referirse a la túnica de un hombre en quechua. Y, aun cuando se conoce muy poco en concreto sobre este tejido de quinientos años de antigüedad, se ha convertido en la obra de arte andino más famosa del planeta, tanto así que su imagen incluso se ha estampado en bufandas y chaques que vende la marca de alpaca Kuna. La túnica fue adquirida por primera vez por el diplomático estadounidense, filántropo y fundador de Dumbarton Oaks, Robert Woods Bliss, en algún momento antes de 1954.¹ Nunca se ha sabido con exactitud la fecha en que la compró. En la década siguiente a su aparición en la colección Bliss, se reconoció que coincidía con las túnicas dibujadas por Felipe Guaman Poma de Ayala en el manuscrito que escribió hacia 1600.² A finales de la década de 1970, el antropólogo John Rowe observó que, aunque Guaman Poma dibujó a varias élites incas vistiendo prendas con un número diverso de los motivos llamados *tocapus*, solo mostró a gobernantes incas con túnicas completamente cubiertas por ellos (Fig. 2).³ Esta evidencia sugiere que la túnica de Dumbarton Oaks es una vestimenta real. Es el único objeto real inca, de cualquier material, que perdura en todo el mundo.

Pero como los estudiosos han tenido tan poca información sobre el *uncu* —no está claro, arqueológicamente, donde fue hallado, ni siquiera si se trata de un artefacto arqueológico—, de manera un tanto contradictoria, este objeto singular se ha abordado más a menudo como ejemplo de un tipo en particular. Esto sería impensable en el caso de un artefacto real europeo, para el cual la investigación sobre linajes, sucesiones y herencias prevalecería casi con toda seguridad en los estudios especializados. En cambio —lo que resulta sorprendente—, la cuestión de para quién se confeccionó la túnica nunca ha sido objeto de una investigación sustentada.

En lugar de ello, la inmensa fama de la túnica se ha acrecentado gracias a las investigaciones que interpretan sus *tocapus* como un sistema de escritura glífica perdido hace mucho tiempo, a pesar de que, en el periodo colonial, tanto autores españoles como indígenas afirmaron repetidamente que los incas nunca desarrollaron la escritura y nunca indicaron que los *tocapus* funcionaran de ese modo. No obstante, en 1970, esa ilusoria propuesta hizo que la túnica apareciera en *The New York Times* y en la revista *Time*, que incluso publicó una imaginativa traducción de

una parte de la tela.⁴ Desde entonces, los argumentos a favor o en contra del poder de los *tocapus* para transmitir un lenguaje han dominado los estudios sobre el tema.⁵

Estas líneas de investigación plantean dos grandes problemas. En primer lugar, el deseo de presentar el *uncu* como un texto glífico revela un prejuicio subyacente. Ya sea abierta o implícitamente, se pretende moldear la cultura inca para satisfacer las expectativas eurocéntricas de las «altas» civilizaciones, fomentando la premisa de que los incas debieron tener escritura —a pesar de todas las pruebas de lo contrario—, porque, si no, habrían sido incapaces de administrar un imperio tan grande. Estos prejuicios étnicos no están tan lejos de las antiguas teorías de conspiración alienígena como las que popularizó Erich von Däniken. Es importante, en cambio, dar espacio y forma a las personas que hay detrás de la túnica —aquellos que la elaboraron, la vistieron y la cuidaron— y, mediante lo que se pueda reconstruir de sus experiencias con el objeto, intentar comprender su significado en la actualidad.

◀ Fig. 1a. Detalle. Túnica, Inca. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, PC.B.518.

▼ Fig. 1b. Túnica, Inca, c. 1450-1540, 91 x 76 cm, fibras de algodón y camélido con tintes naturales, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, PC.B.518.



La segunda cuestión es que los estudios anteriores sobre la prenda se han realizado en gran medida a partir de fotografías. Es como pensar que los *tocapus* simplemente son palabras en una página, donde el propio papel puede ser ignorado. La túnica no es un texto, sino un objeto cuya materialidad los estudiosos deben aprender a leer. La prenda, increíblemente fina, tiene más tramas por centímetro que los píxeles de una pantalla del iPad de novena generación que se lanzó en 2021, y estas diminutas fibras esconden los secretos de su historia vital.

Aprender a leer un objeto es una habilidad en la que intervienen partes del cerebro muy distintas de las que implica la lectura de textos, donde todo está literalmente enunciado. Sin embargo, a veces los estudiosos confían demasiado en las fuentes históricas, lo que puede generar confusión. Hace tiempo que se sabe que la túnica probablemente perteneció a un gobernante inca, el denominado Sapa Inca, por las ilustraciones del manuscrito de Felipe Guaman Poma de Ayala de *El primer nuevo corónica y buen gobierno*. Pero si bien el

▼ Fig. 2. Viracocha Inca, Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, c. 1600-15, 20,5 x 14,5 cm, 106, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°.



manuscrito ha ayudado a profundizar en la comprensión del objeto, también la ha socavado. Obsérvese que Guaman Poma dibujó los *tocapus* repitiéndose en líneas diagonales (véase fig. 2). Debido a que esta no es una característica de la túnica de Dumbarton Oaks, algunos estudiosos han conjeturado que la túnica podría no ser del periodo inca, sino, más bien, posterior a la invasión española de 1531. Oficialmente, Dumbarton Oaks ha datado el objeto entre 1450 y 1540, con lo que básicamente se ha cubierto las espaldas.

Una de las razones por las que el manuscrito de Guaman Poma ha influido tanto en la comprensión de la túnica es porque tuvo una amplia difusión mediante un facsímil publicado en 1936, mucho antes de que Bliss adquiriera la prenda. Con todo, en tiempos más recientes han salido a la luz otros dos manuscritos sorprendentemente interrelacionados que ofrecen información adicional. Guaman Poma no creó su crónica de la nada. Previamente había trabajado como ilustrador para un fraile merce-

▼ Fig. 3. Viracocha Inca, Martín de Murúa y artista(s) desconocido(s), *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (manuscrito Galvin), c. 1590, 31 x 21 cm, fol. 16v, colección particular.



▼ Fig. 4. Inca Roca, Martín de Murúa, *Historia general del Piru* (Getty Murúa), c. 1611-15, 28,9 x 20 cm, fol. 32v, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIII 16 (83.MP.159).



▼ Fig. 5. Mitad de una túnica con cinturón de tocapus del periodo colonial, Inca, c. 1532-1600, 93 x 72 cm, fibras de camélido y algodón con tintes naturales, Museo de Arte de Cleveland, The Norweb Collection, 1951.393.



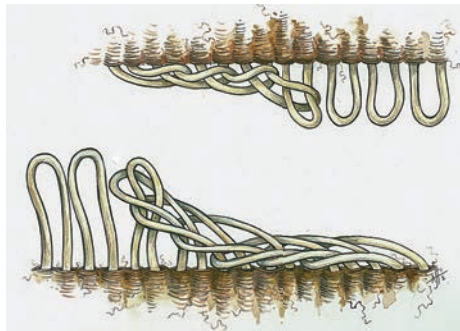
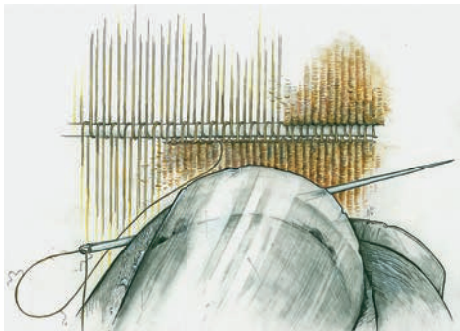
dario llamado Martín de Murúa. Antes de 1590, Guaman Poma y otros ilustradores ayudaron a Murúa a plasmar su *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú*, un manuscrito que reapareció en 1879, pero que fue inaccesible hasta 1996, cuando se localizó en la colección privada de John Galvin en Irlanda. En el temprano Murúa de Galvin, las imágenes de este estilo de vestimenta real se aproximan más a lo que, en efecto, muestra la túnica de Dumbarton Oaks (Fig. 3). Las representaciones son menos esquemáticas y más naturalistas, y los *tocapus* no están organizados en líneas diagonales. Si hubiera sido al revés, si primero se hubiera tenido acceso al Murúa de Galvin y se hubiera perdido el manuscrito de Guaman Poma, nunca habría habido motivos para dudar de que la túnica de Dumbarton Oaks era una auténtica vestimenta real inca.

El segundo manuscrito relevante se comenzó a escribir después del de Guaman Poma y se quedó inconcluso. Guaman Poma y Martín de Murúa tuvieron un

desencuentro; Guaman Poma se marchó y concibió su propio texto, mientras que Murúa decidió realizar una versión final y ampliada del suyo, titulada *Historia general del Piru*. La crónica solo incluye una ilustración de este estilo de túnica real, creada alrededor de 1615, y pone de relieve una cuestión que condicionó los tres manuscritos (Fig. 4). Nótese la sólida cuadrícula roja entre los *tocapus*, una característica de muchas túnicas incas de la época colonial (Fig. 5). En la túnica de Dumbarton Oaks, en lugar de una cuadrícula, cada *tocapu* está enmarcado individualmente, lo que constituye un diseño más laborioso. Esto demuestra que, a medida que los ilustradores del periodo colonial se distanciaban más del apogeo del Imperio inca, las imágenes que producían eran, gradualmente, más influidas por los estilos coloniales de las prendas que veían a su alrededor.

La consecuencia de la disposición de las líneas diagonales mencionadas y de

las teorías de la escritura glífica es que muchos estudiosos llegaron a insistir en que la composición de la túnica real era simplemente aleatoria; que no era posible detectar un patrón o secuencia; y que no tenía sentido seguir buscándolo.⁸ El problema es que la túnica siempre se ha considerado tal como se exhibe ahora y tal como se llevaba originalmente. Tal vez se ha supuesto que la visión del soberano y sus opiniones habrían primado sobre la perspectiva del ejecutante. No obstante, si se examina el textil tal y como fue tejido, se genera una percepción distinta. En realidad, la túnica fue creada de lado, como un único panel de tela, tejido en hileras de abajo hacia arriba, que luego sería doblado por la mitad y cosido por los costados. Pero ¿de qué borde de la tela partía el tejedor? Esta cuestión ha sido el mayor obstáculo para comprender la elusiva prenda. Es necesario saber dónde empezó el tejedor para conocer la dirección en la que trabajó y poder analizar su lógica. Los estudiosos siempre han pensa-



◀ Fig. 6. Cuello tejido con técnica de urdimbre discontinua (ilustración del autor).

◀ Fig. 7. Los bucles de urdimbre más cortos en la parte superior de la abertura del cuello y los bucles más largos en la parte inferior (ilustración del autor).

▼ Fig. 8. La forma del telar (ilustración del autor).

do que la túnica se tejió en una dirección determinada porque algunos *tocapus* de uno de los bordes aparecen comprimidos, como si el tejedor se hubiera quedado sin espacio mientras los terminaba.⁹

Las evidencias estructurales son más concluyentes que las cualidades formales y, en el caso de la túnica, revelan que la tela en realidad fue tejida en sentido contrario. La abertura del cuello se tejía con una urdimbre discontinua (Fig. 6). Distintos conjuntos de urdimbres se enrollaban en torno a un cordón horizontal. En tanto el tejedor trabajaba en la parte inferior de la urdimbre discontinua, le resultaba cada vez más difícil pasar la aguja. Finalmente, el tejedor empezaba a tejer en la parte superior. Una vez concluida la túnica, podía retirar los hilos auxiliares. Y, al igual que un operario cierra sus puntos, tenía que hilar cada uno de los bucles de la urdimbre a través de los siguientes. Pero los de la parte inferior requerían que el hilo pasara través de dos bucles colindantes, mientras que en la parte superior solo pasaban a través de uno (Fig. 7). Los bucles inferiores eran

ligeramente más largos debido a la anchura de la aguja que aún tenía que pasar a través de los hilos, lo que demuestra por qué es fundamental que los estudiosos entiendan cómo manipulaban los artistas sus herramientas, tecnologías y materiales.

Otro aspecto de la túnica que nunca se ha tenido verdaderamente en cuenta es la identidad del ejecutante, lo que ha ocurrido con muchos objetos de los museos que fueron creados fuera de Europa y Estados Unidos. La cantidad de pequeñas diferencias entre los dos lados de la prenda sugiere que hubo dos tejedores con distintos niveles de destreza que colaboraron en la confección de la vestimenta real. Esta hipótesis cobra sentido a causa de la forma alargada y baja del telar (Fig. 8).

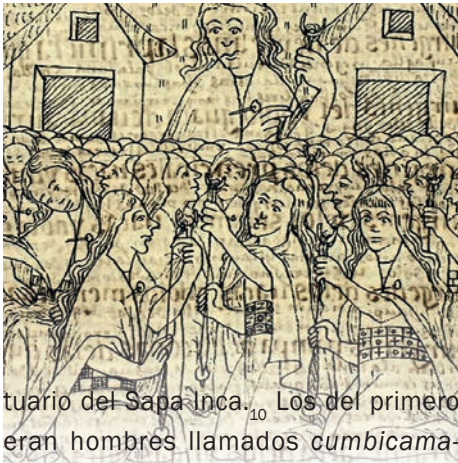
Antes que realizar una composición al azar, estos dos ejecutantes añadieron *tocapus* a la túnica siguiendo un método claro. Hay unos veinticinco motivos, dependiendo de cómo se cuenten las variaciones de color. En lugar de colocar los veinticinco en la primera fila, los tejedo-

res acordaron poner un lote de trece. Era una decisión lógica, pues habría sido muy lento tejer veinticinco *tocapus* únicos a la vez desde el comienzo. Más bien, tejieron múltiples repeticiones de la mitad de ellos. Ocho de los motivos fueron tejidos por ambos tejedores.

Tras completar la primera fila, incorporaron un segundo lote de doce *tocapus*. Solo seis de la primera fila se repitieron en la segunda. Esto hace que la primera y la segunda filas sean las más singulares de todo el tejido bajo un enfoque estadístico. Mientras que en la primera fila los dos ejecutantes tejieron en gran parte los mismos motivos en tándem, en la segunda solo fueron tres los *tocapus* elaborados por ambos. Es como si primero hubieran tejido aquellos que a los dos les parecían bien y luego hubieran completado el corpus con los favoritos de cada uno.

Después de las dos primeras hileras, no se añadieron nuevos *tocapus*. Tal vez esta sea una evidencia de cómo se transmitían los diseños a los tejedores. No había libros de patrones incas ni láminas de moda. Es probable que los tejedores copiaran los motivos de una túnica recién terminada. Después de las dos primeras hileras, podían renunciar al patrón porque todo el conocimiento necesario para completar el tejido ya estaba implantado en el objeto. Esto también puede sugerir dónde se estaba tejiendo la prenda y quiénes eran los tejedores.

Como John Rowe señaló en una ocasión, tres grupos de tejedores proveían el ves-



◀ Fig. 9. Aclakuna. Detalle. Supervisión de una *mamacona*. Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615, Bibliotek, Copenhagen, p. 300 [KB p. 302].

tuario del Sapa Inca.¹⁰ Los del primero eran hombres llamados *cumbicamayosqs*. El segundo lo conformaban las mujeres llamadas *acllas* y *mamaconas*, que eran enclaustradas en los *acllawasis*. El tercer grupo estaba integrado por las esposas de los señores regionales. Los estudiosos han considerado a estas tejedoras en términos sociales y económicos, pero no han explorado lo que habría supuesto para ellas, como artistas, crear obras como la túnica real. Tanto en las crónicas como en los estudios modernos, los *cumbicamayosqs* han sido a menudo los más alabados. En parte, esto se debe a que su nombre contenía el término *cumbi*, que era utilizado por los incas para referirse a las telas más finas. Pero los *cumbicamayosqs* también pueden haber sido reconocidos porque eran hombres. Sin embargo, parece que los *cumbicamayosqs* tejían aisladamente, con frecuencia en zonas distantes del imperio. No está claro cómo un *cumbicamayosq* habría obtenido primero un artículo del guardarropa personal del soberano para copiarlo. Del mismo modo, no se entiende bien cómo los administradores del Inca les habrían solicitado o recuperado las prendas, o cómo les habrían suministrado las fibras más finas para tejer, asegurándose al mismo tiempo de que no las robaran. En el caso de las esposas de los señores regionales se plantean cuestiones similares. Potencialmente, ambos grupos de tejedores tejían estilos genéricos de prendas de *tocapus* para el Inca, así

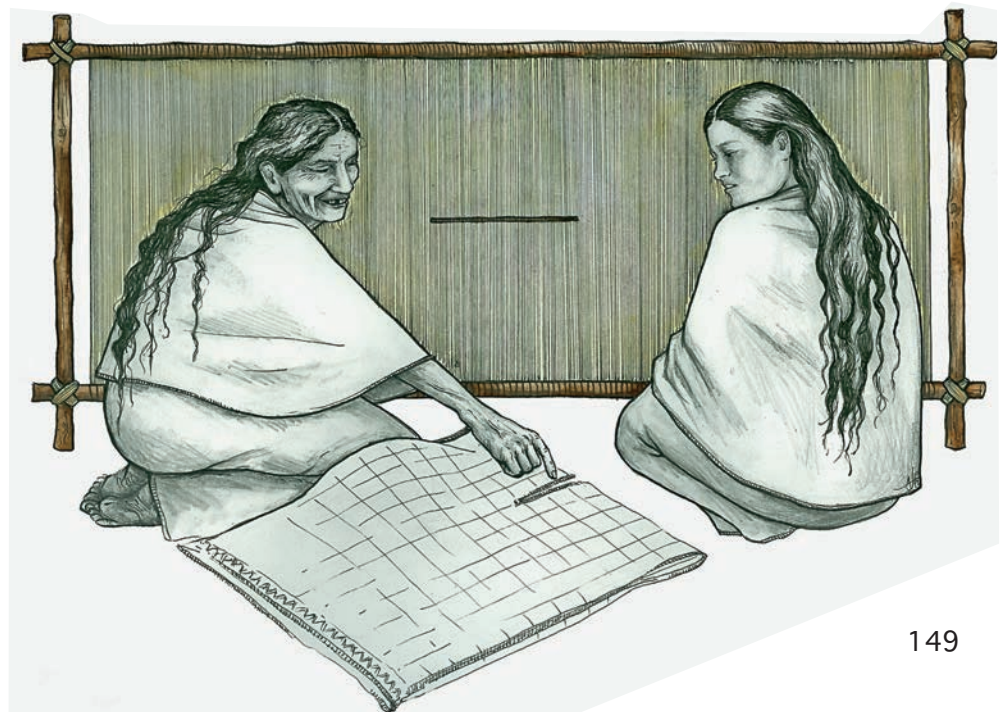
como otras piezas, también de *tocapus*, que este podía regalar a los nobles y los señores conquistados.

Es mucho más probable que la túnica real inca fuera confeccionada por las tejedoras enclaustradas (Fig. 9). Desgraciadamente, en los estudios sobre los incas se suele hablar del tejido como algo «con lo que las amas de casa llenaban su tiempo libre».¹¹ Esto no solo caracteriza erróneamente la producción textil —una de las más altas prioridades del Estado inca— como una actividad de ocio, sino que también introduce un concepto moderno del rol de la esposa que no es aplicable aquí. Las *acllas* eran sacadas de sus comunidades hacia los ocho años y llevadas a los *acllawasis* gestionados por el gobierno, donde las *mamaconas* mayores las adiestraban en la preparación de alimentos, la elaboración de bebidas, el hilado y el tejido. Durante los rituales del Estado y cuando la corte del Sapa Inca pasaba por un asentamiento, las *acllas* se

▼ Fig. 10. La mamacona mayor y la aclla menor sentadas ante el telar (ilustración del autor).

ocupaban de su comida y bebida. Esto ha hecho que la hospitalidad parezca una de sus responsabilidades esenciales, pero lo que en realidad se hacía era facilitar el acceso, el momento en el que los administradores del soberano podían incentivar a los *acllawasis* con nuevas prendas que querían copiar, además de reclamar las ya terminadas. Entre las visitas reales, los preciados tejidos podían acumularse sin riesgo alguno porque el recinto funcionaba a la vez como fortaleza y prisión.

Las *acllas* eran obligadas a permanecer vírgenes. Esto hizo que los españoles las describieran como monjas y ha dado lugar a estudios que examinan dichos comportamientos sexuales forzados en un sistema patriarcal. No obstante, lo primordial era que el Estado inca probablemente buscaba la repercusión del celibato en su trabajo. Las *acllas* eran las únicas tejedoras del imperio con años de entrenamiento formal, buena



▼ Fig. 11. Un error en un *tocapu* complicado en el lado derecho de la túnica.

▼ Fig. 12. Ocho *tocapus* tejidos demasiado cortos en la penúltima fila del lado derecho de la túnica.

visión y sin artritis, que podían tejer prescindiendo de las responsabilidades e interrupciones inherentes a la crianza de los hijos. Pero a medida que las *acllas* se hacían mayores, no todas habrían seguido siendo niñas prodigio. Como vivían enteramente de los recursos del Estado, este necesitaba una forma de deshacerse de las que no rendían lo suficiente. Las *acllas* podían ser regaladas como esposas y seguramente así fue como las esposas de los señores locales aprendieron a crear prendas reales. Las *acllas* también podían ser destinadas a los sacrificios humanos de la ceremonia llamada *Capacocha*. Aquellas que permanecían en el *acllawasi* con el tiempo se convertían en *mamaconas*, pero el proceso por el cual esto ocurría no se conoce bien.



Tal vez la túnica real pueda hablar por sí misma acerca de esta cuestión. Hay una disparidad significativa entre los dos lados de la prenda. La tejedora sentada a la izquierda era coherente y confiaba en sus habilidades. Consideraba cuidadosamente las decisiones y era buena resolviendo problemas. Parece el trabajo de una *mamacona*. En cambio, la tejedora de la derecha debía de ser una *aclla* menos experimentada (Fig. 10). Así, comenzó a tejer una espiral con el color equivocado, un azul oscuro, y luego lo cambió por el verde (Fig. 11). A menudo intentaba realizar variaciones; por ejemplo, intercambiando colores dentro de un mismo motivo. A veces estas innovaciones tenían éxito y transformaban el motivo en el resto del tejido; en otros casos, esta voluntad de experimentar daba lugar a problemas que había que solucionar. Su error más flagrante lo cometió en la penúltima fila, cuando empezó a crear ocho *tocapus* que eran unos cinco milímetros demasiado cortos (Fig. 12). En el momento en que ella o su compañera se dieron cuenta del error, ya solo pudo aumentar la altura de los dos exteriores. El error desbarata toda la cuadrícula, lo único que se suponía que

debía ser uniforme. Por estas variaciones la túnica manifiesta una dinámica apasionante que rara vez se ha registrado en el arte inca: el aprendizaje.

Hoy en día, las producciones artísticas son descritas con ligereza como obras maestras, pero el sentido original de la palabra en los gremios artesanales europeos aludía a un trabajo creativo que constituía una demostración de maestría. La túnica real era claramente una prueba de la habilidad de la tejedora de la derecha. ¿Era su obra maestra? ¿Era una *aclla* que se esforzaba para convertirse en *mamacona*? En última instancia, hay buenas razones para sospechar que los artífices de esta obra seminal del arte andino fueron mujeres.

Al intentar determinar el significado de los diseños de la túnica, los estudiosos siempre han querido encontrar un patrón que explicara la importancia de todos los *tocapus* simultáneamente y por igual. Pero los *tocapus* no eran creados por igual. La *aclla* y la *mamacona* crearon un diseño en forma de damero con mucha más frecuencia —un total de treinta y tres veces— y este era uno de los más



▼ Fig. 13. Un motivo de túnica de damero a escala reducida.

laboriosos de tejer (Fig. 13). De hecho, este motivo es el que dio origen a las teorías sobre el lenguaje glífico porque representa pictóricamente otro estilo muy común de *uncu* inca, que los estudiosos llaman túnica de damero (Fig. 14: (véase la Fig. 4. Pág. 275)). Sin embargo, las correspondencias a escala reducida eran un procedimiento recurrente de significación en el arte inca.¹² Este es el único objeto inca que presenta motivos de túnica de damero a escala reducida.

Singularmente, la relevancia histórica de las túnicas de damero fue registrada por Francisco de Xerez.¹³ Parece ser que él mismo vio estas túnicas el 16 de noviembre de 1532, cuando el emperador Atahualpa y sus ejércitos se encontraron por primera vez con Francisco Pizarro. Mientras los soldados incas se aproximaban a la plaza llevando al emperador en una litera, el camino delante de él era despejado por un escuadrón de guerreros. Xerez describió sus túnicas de la misma forma en que son conocidas hoy en día: como un damero. Entre las túnicas incas descubiertas hasta la fecha son las únicas

que encajan tan bien en esa descripción y suman tal cantidad que es factible que hayan sido un uniforme militar. Xerez afirmó que dichos soldados iban armados con hondas—la razón por la que los españoles decidieron atacar—, sugiriendo que se trataba de una guardia real de élite y entrenada profesionalmente.

La descripción de Xerez indica que en las procesiones formales, cada vez que el Inca aparecía en público, habría sido precedido por estos guerreros vestidos con túnicas de damero. Por tanto, el objeto a escala reducida siempre habría estado enmarcado por su objeto referencial. Sin duda, así lo anticiparon los tejedores estatales que produjeron ambos estilos. La composición de la túnica real no es una repetición o secuencia básica, pero tampoco es aleatoria, como han concluido a menudo los estudiosos. Los *tocapus* están dispuestos de forma sencilla pero profundamente simbólica: las túnicas militares saturan la composición. Las prendas de los *tocapus* las vestían los nobles incas y las élites conquistadas a lo largo del imperio, y esta yuxtaposición no deja vacíos significativos en lo que se refiere a los motivos que escapan al control militar. Las túnicas militares a escala reducida se fusionan para entretejer la composición de la túnica del emperador del mismo modo que sus ejércitos reales unían a su imperio. Esto habría constituido una poderosa declaración sartorial que podría interpretarse de dos maneras: para los súbditos leales, era una garantía de protección militar; pero, para quienes contemplaban la disensión, la vestimenta del emperador habría sido una seria

advertencia de que los ejércitos incas, las fuerzas militares más poderosas del continente, nunca estaban lejos. Esta lectura de la composición del *uncu* propone que no se trataba solo de una túnica real inca, sino de una túnica imperial inca.

Asimismo, el proceso que seguían la *aclla* y la *mamacona* para crear las túnicas militares a escala reducida ofrece otra pista sobre la vestimenta imperial. Cada una de las piezas presenta una línea en zigzag a través de su borde inferior. Por cierto, en estas túnicas y en las de damero, la fila inferior de bloques se alarga para dejar espacio a este adorno (véase la Fig. 13). La línea en zigzag era el toque final de todas las túnicas estatales incas. Las tejedoras de la túnica real también previeron que se iba bordar un zigzag porque, para ello, añadieron una banda azul oscuro en la parte inferior de la prenda. Sin embargo, no hay ningún bordado.

Los estudios se han concentrado tanto en los *tocapus* que han pasado por alto la única parte de la túnica imperial que no está cubierta por ellos. Un examen minucioso de esta banda revela sesenta y dos agujeros de derecha a izquierda a lo largo de un lado (Fig. 15). Son perceptibles a simple vista debido a unas pequeñas roturas en las tramas (Fig. 16). Por lo demás, hay agujeros más finos que se extienden hasta la costura del otro lado. Aunque menos visibles, pueden descubrirse alumbrando el tejido. Alguien empezó a bordar la línea multicolor en zigzag, trabajando con varias agujas. Se expandieron todos los colores hasta la mitad de la prenda, pero solo dos llegarían a alcanzar el otro lado: hay restos de hilos rojos y marrón claro insertos en



▼ Fig. 15. Los agujeros de aguja en la parte inferior de un lado de la prenda.

▼ Fig. 16. Dibujo con los orificios de la aguja en la banda azul oscuro.



la costura opuesta. Tras meses o años de trabajo en esta extraordinaria túnica, la labor se detuvo abruptamente cuando solo faltaban unas horas para su finalización. El bordado de este lado de la túnica quedó inacabado. El bordado del otro lado ni siquiera se inició. En lugar de terminarlo, alguien eliminó sistemáticamente los bordados incompletos. La túnica imperial es, de hecho, una obra maestra inconclusa.

Este mínimo detalle revela mucho sobre la existencia del objeto. Y se puede contextualizar con la descripción testimonial que hizo Pedro Pizarro de cómo vestían los Sapa Incas.¹⁴ Pizarro visitó a Atahualpa mientras estaba prisionero de los españoles. Atahualpa se encontraba comiendo y, para sorpresa de Pizarro, cuando una gota de comida cayó sobre la túnica del emperador, sus sirvientes lo llevaron a la otra habitación para que se cambiara el atuendo que se había ensuciado. Se supone que los emperadores incas se cambiaban de prendas varias veces al

día y es posible que nunca usaran la misma dos veces. Este episodio sugiere lo improbable que es que un Sapa Inca hubiera llevado alguna vez una vestimenta ostensiblemente inacabada.

Más aún, los cuerpos de los Sapa Incas se consideraban sagrados. Todo lo que tocaban —hasta los huesos de su comida— era recogido, almacenado y quemado ritualmente al terminar cada año. Al final de la vida de cada emperador, todas sus posesiones de larga duración se incineraban en un rito funerario llamado *Purucaya*. Esto explica en gran medida por qué la túnica de Dumbarton Oaks es el único artefacto real inca que se conserva en el mundo; todos los demás habrían sido quemados adrede. La circunstancia de que esté inacabada probablemente revela por qué subsistió.

En realidad, solo hay un momento en la historia incaica en el que tendría sentido que una vestimenta imperial de esta importancia quedara inconclusa: la invasión española. Después de que Atahualpa fuera tomado prisionero y finalmente ejecutado en julio de 1533, no hubo un claro sucesor hasta que el emperador títere Manco Inca fuera coronado seis meses más tarde. En ese lapso —el comienzo de la conquista del Imperio inca— parece posible que la túnica imperial casi terminada fuera reutilizada.

Hay un puñado de personas en la época colonial que habrían tenido el estatus para ser los primeros en obtener la túnica

de un *acllawasi*: otros miembros de la familia real inca, como los hermanos de Atahualpa, Manco Inca o Paullu Inca, o quizá poderosos generales al mando del ejército inca. Pero, dado que al mismo tiempo los españoles robaban cosas de los almacenes reales, tiene sentido que quien sea que fuera el que consiguiera la túnica imperial pudiera haber optado por dejarla inacabada para demostrar que no había sido despojada del cuerpo de un emperador muerto. Lo que está claro es que en 1535, Manco Inca, en un intento desesperado por expulsar a los españoles del Cusco, sitió su propia capital. A estas alturas, el *acllawasi* estaba abandonado y la túnica imperial habría sido reconocida como una significativa reliquia, una rara vestimenta que ya no podía ser recreada.

Las cualidades materiales de la túnica dejan entrever cómo las fibras empezaron a desgastarse lentamente. Como se ha señalado antes, uno de los indicios de que la túnica imperial fue confeccionada durante el periodo inca es el laborioso tejido de los bordes alrededor de los *tocapus*, en lugar de una sola cuadrícula roja. Para que los tejedores pudieran lograrlo, cada *tocapu* debía tener un color preferido para el borde, así como otro alternativo, de modo que dos *tocapus* con el mismo color en el borde nunca estuvieran uno al lado del otro. Pero, mirando ahora la túnica, los esfuerzos de los tejedores por crear contrastes cromáticos no siempre



▼ Fig. 17. Tenues diseños amarillos y marrón claro dentro de un motivo *tocapu*.



resultan evidentes. Grandes franjas de *tocapus* contiguos tienen bordes de color marrón claro o amarillento muy similares. Estas adyacencias de color socavan la cuadrícula que los tejedores se esforzaron tanto en estructurar. Estos problemas también son patentes en cuanto a los *tocapus*; algunos parecen irregulares, asimétricos o desiguales debido a los tenues diseños marrón claro que, pese a todo, los tejedores se esforzaron por crear (Fig. 17).

Por lo general, los estudiosos han considerado que los colores de la túnica imperial son notablemente brillantes.¹⁵ Es probable que el rojo vivo proceda de un tinte elaborado a partir del cuerpo del insecto denominado cochinilla. El azul fuerte, que define el extremo más oscuro del espectro cromático de la túnica, se creó casi con toda seguridad con la planta añil. Pero la resistencia de estos colores, combinados con varios otros, ha ocultado el hecho de que no todas las tonalidades de la túnica se conservan igual de bien. A medida que se ha desgastado a lo largo de los últimos cinco siglos, la túnica ha experimentado una gran decoloración de los tintes. La cuestión de cuál era originalmente el marrón claro que se ha desteñido puede determinarse atendiendo a las pautas que los tejedores observaron

▼ Fig. 18. Una raya marrón claro entre hilos azules.



cuidadosamente en otras partes de la tela. El proceso es como resolver una variable en una ecuación matemática. El color marrón claro desteñido equivale al color que nunca aparece junto a él. Ese color es el azul oscuro.

Es probable que en la túnica se utilizaran dos fuentes de tinte azul oscuro. Uno de estos colores era permanente; el otro se desteñía. Los tejedores los diferenciaban y los usaban como elementos de composición distintos. Aun así, los dos colores eran tan parecidos, tal vez casi idénticos, que los tejedores podían confundirlos. Una vez, en la franja de tono azul oscuro, la tejedora de la derecha utilizó accidentalmente el color azul equivocado, aquel que se desvaía (Fig. 18). Tejió unas cuantas filas antes de darse cuenta de su error. Quinientos años después, son hilos de color marrón claro desteñidos dentro de un campo azul. En otra ocasión, la segunda tejedora estaba trabajando con el azul evanescente cuando se quedó sin hilo y, de manera fortuita, volvió a enhebrar su aguja con el de color azul permanente (Fig. 19). De nuevo, tardó varias filas en notar la diferencia. Una vez que se percató de su error, retornó al azul correcto. Hoy los hilos azules destacan sobre un fondo marrón claro difuminado. Se trata de errores

▼ Fig. 19. Una raya azul entre hilos marrón claro.



que las tejedoras no habrían cometido si los dos colores no fueran originalmente tan similares.

La decoloración del tinte azul se produjo notoriamente en otros tejidos del Estado inca. Un ejemplo de otro tipo de uniforme inca que se encuentra en el Wereldmuseum de Rotterdam muestra el desteñido considerable de un azul oscuro que se tornó marrón claro (Fig. 20). Y el Museo Nacional de Lima conserva una pieza completamente descolorida (Fig. 21). Es casi seguro que las tejedoras de la túnica imperial sabían que el tinte se desvanecería, pero, por supuesto, el ilustre atuendo imperial solo debía ser usado una vez, después de lo cual habría sido quemado. Nunca se tuvo la intención de que sus tintes duraran tanto tiempo.

Al volver a colorear la túnica, *tocapu* por *tocapu*, se aprecia hasta qué punto ese color ausente habría cambiado su apariencia (véase fig. 1). La cuadrícula que sostiene los motivos, tan esencial para la composición de los *tocapus*, se hace mucho más evidente. Se ha eliminado el fuerte tono dorado y los colores están más equilibrados. Tal vez esto es lo que las tejedoras vieron originalmente hace

▼ Fig. 20. Túnica con diagonales y lunares, Inca, c. 1400-1532, 90 x 73 cm, fibra de camélido y algodón con tintes naturales, Rotterdam, Wereldmuseum, WM-33469.



► Fig. 21. Túnica, Inca, c. 1400-1532, 91,5 x 74,5 cm, fibras de camélido y algodón con tintes naturales, Lima, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, RT-1230.



quinientos años, y lo que ahora puede verse por primera vez.

Y ahí está el problema: durante cincuenta años, los intentos de «leer» los *tocapus* de la túnica imperial llevaron a interpretar todos los motivos basándose en cómo aparecen en el presente. Los investigadores estudiaron los diseños tratando de detectar cosas identificables en las formas y los colores, con el fin de analizar los *tocapus* como pictogramas. Ahora debería quedar claro que estas iniciativas no estaban viendo la renombrada prenda en su condición original. El azul evanescente revela que toda la premisa de la escritura del *tocapu* se basaba en una comprensión incompleta de lo que eran los diseños, incluso de una manera visual esencial. El color que falta brinda la oportunidad de reiniciar los estudios sobre la túnica imperial.

La otra pregunta sin responder durante tanto tiempo, que se relaciona con la antigüedad de la vestimenta, es si se trata de un artefacto arqueológico que subsistió varios siglos enterrado en el suelo o de un objeto histórico que ha pasado de generación en generación. Otras cualidades materiales de la túnica denotan de esta cuestión. Aunque el *uncu* inacabado no habría sido vestido por un emperador durante el periodo inca, ha sido usado y se ha desgastado. La historia del uso de la túnica nunca ha sido realmente estudiada o articulada, pero es inherente a la confirmación de que la prenda no era un ajuar funerario desenterrado de una tumba en tiempos modernos, como la gran mayoría de los antiguos textiles andinos que hoy se encuentran en los museos. Para que sus hilos hayan acumulado tan significativo desgaste, no pudo haber estado en reposo,

esperando pasivamente el transcurso de los siglos, solo para haber reaparecido de repente en el último.

En algún momento, quizá bastante temprano en la existencia de la túnica, se forzó el finísimo tejido, lo que hizo que se rasgara la abertura del cuello (Figs. 22a, b). En un lado, el desgarro mide cinco centímetros y medio, y, en el otro, el daño mide más del doble, unos doce centímetros en total. Parece probable que la túnica estuviera siendo usada cuando se produjo esta cisura. En la época inca, una rotura semejante con toda seguridad habría ocasionado que la vestimenta fuera desechada. Pero eso no fue lo que ocurrió. Una vez desgarrada, alguien intentó remendarla con diligencia (Fig. 23). Se utilizaron hilos de al menos cinco colores diferentes para intentar arreglar la tela, pero los hilos eran demasiado toscos. Este

no era el trabajo manual de un tejedor inca con formación imperial. Quizá cuando se remendó la túnica imperial la generación de tejedores que vivió la invasión española ya había pasado a mejor vida. Es posible que la vestimenta mutilada solo se hubiera llevado así en el periodo colonial si no había otra opción. Estas composturas chapuceras alargaron la existencia de una preciosa reliquia.

Con el paso del tiempo, la prenda siguió envejeciendo y deteriorándose, no así las nuevas puntadas del remiendo, que eran más gruesas. Por desgracia, se volvió a forzar la venerada prenda. Las puntadas de la mezcolanza de arreglos se mantuvieron unidas como nudos, pero se produjeron dos nuevos desgarros a cada lado de la prenda. Este segundo incidente fue inequívocamente distinto del primero, porque las rasgaduras eran más largas (Figs. 24a, b). Si los daños no hubieran sido más que estos, la túnica podría haber tenido alguna posibilidad de volver a ser usada. Sin embargo, el mayor daño fue causado por los hombros del usuario, que tensaron los hilos decrepitos (Fig. 25). El brutal contacto de la tela con la carne humana dejó un campo de urdimbres destrozadas en la

▼ Figs. 22a, b. La primera serie de desgarros de la abertura del cuello en las partes delantera y trasera de la túnica.

parte superior de la espalda. Fue un golpe mortal. La existencia de la túnica —como prenda de vestir— llegó a su fin.

Sea lo que fuere que ocurrió después, la túnica no muestra ningún vestigio material de ello. Nadie intentó devolverla a su estado original luego de esa calamidad. Pero parece que no fue olvidada. En algún momento, las polillas descubrieron la túnica y le hicieron pequeños agujeros; sin embargo, el estropicio es muy limitado, como si alguien se ocupara de cuidarla, se diera cuenta y actuara para protegerla. En la época colonial, las élites incas capaces de probar su nobleza podían recibir tierras y títulos de la Corona española, y la túnica imperial inca —por muy dañada que estuviera— podría haber sido indispensable para lograr ese cometido. También hay que considerar que, una vez finalizada su utilidad como prenda de vestir, es posible que la persona que la usaba ya no le encontrara provecho. Alguien más podría haberle dado un nuevo sentido a su valor, precipitando un traspaso de propiedad. Las crónicas coloniales describen otras túnicas imperiales que fueron vendidas, legadas y robadas. Algunas acabaron en manos ajenas a los incas y fueron transportadas al otro lado del Atlántico. Como

▼ Fig. 23. La tosca compostura del desgarro en la abertura del cuello.

ya se ha expuesto, la túnica de Dumbarton Oaks puede ser identificada como una vestimenta real inca gracias a las ilustraciones procedentes del manuscrito de Martín de Murúa. No obstante, ¿cómo es que este último llegó a estar tan familiarizado con ese estilo?

En 2017, Francisco de Borja de Aguinagalde publicó por primera vez un inventario de 1615 de las pertenencias que Martín de Murúa envió a su hermano Diego a su regreso definitivo a Eskoriatza, en España.¹⁶ Es fácil localizar el manuscrito Galvin dentro de la lista, descrito como «un borrador de su libro con algunas imágenes de las Indias». Pero la anotación más notable afirma que «en otra bolsa de lana de camélido había una camisa de lana fina que parece haber sido una camisa del rey Inca». Es decir, Murúa en verdad poseía una túnica real inca. Aunque es imposible determinar si la túnica de Dumbarton Oaks fue traída por él a España en 1615, sin duda conocía una prenda semejante, lo que podría explicar la concordancia entre la túnica de Dumbarton Oaks y sus ilustraciones. Desafortunadamente, la túnica real de Murúa aguantó mejor el viaje que el propio Murúa. Murúa llegó a Eskoriatza en noviembre, pero en diciem-



▼ Figs. 24a, b. La segunda serie de desgarros de la abertura del cuello en las partes delantera y posterior de la túnica.



bre ya estaba muerto. Aún no se sabe qué sucedió con la túnica real inca que llevaba consigo.

No hay indicios de cuánto tiempo permaneció la túnica imperial en ese estado ruinoso. Lo siguiente que esta experimentó, materialmente, fue el cosquilleo de unas finas agujas que atravesaban sus múltiples desgarros. Portando filamentos de cabello humano, estas volvieron a enhebrar meticulosamente las tramas que se habían desprendido alrededor de las numerosas roturas de la urdimbre. Si bien los remiendos de la época colonial eran desproporcionados y torpes, estas puntadas consolidaban un nexo preciso y exclusivo con cada uno de los hilos dañados (Fig. 26). Además, mientras que las puntadas anteriores se hicieron suponiendo que serían inevitablemente visibles, estas puntadas casi translúcidas pretendían ser imperceptibles. Y, aun cuando en los primeros remiendos se trabajaba desde ambos lados de la tela, en esta ocasión la aguja solo entraba y salía desde el exterior, lo que indica que había plena consciencia de que la prenda era demasiado frágil para darle la vuelta y realizar esta labor en el interior. A dife-

rencia de las composturas previas, que buscaban asegurar que la prenda pudiera ser vestida, esta vez solo se quería minimizar la presencia del daño y, al mismo tiempo, procurar un modesto nivel de integridad estructural. Quien efectuaba el arreglo no se hacía ilusiones de que la prenda sería usada nuevamente.

Estas proezas de la conservación moderna fueron un logro enorme. El anónimo encargado de la compostura procedió con la confianza de un cirujano que sabe que puede salvar una vida. Esto significa que es probable que el trabajo de preservación también fuera muy caro. Cuando los marchantes restauraban antigüedades antes de venderlas, las reparaciones solían ser mediocres. Por lo general, querían invertir en el objeto lo suficiente para realizar una venta óptima; pero no querían mermar sus beneficios. La restauración de la túnica es de tal calibre que quizá solo se invirtió en ella una vez que se hubo comprometido al comprador o —en el caso de Robert Woods Bliss, que podría haber pagado cualquier precio— la emprendió el mismo propietario. Aunque, evidentemente, se trataba de conseguir que la túnica estuviera en condiciones de ser exhibida, las

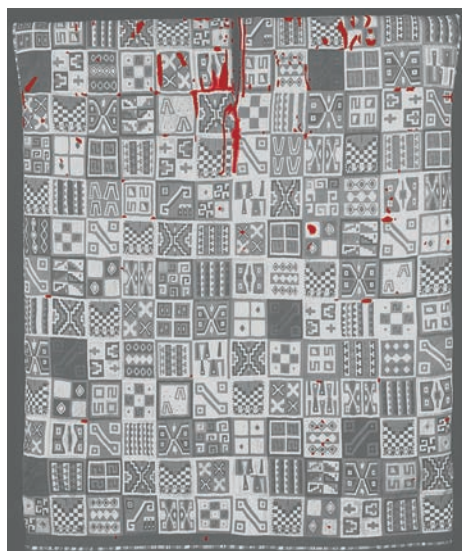
composturas señalan otra metamorfosis: la transformación de la túnica en una obra de arte. Esta renació como algo para ser visto e interpretado públicamente, como una ilustre confluencia de maestría técnica y lujo material, y como una expresión visible de poder, nobleza y riqueza, funciones que la túnica imperial ya estaba acostumbrada a desempeñar.

Los archivos de Dumbarton Oaks no se refieren directamente a este periodo de la existencia de la túnica. Como ya se ha anotado, en Dumbarton Oaks solo se sabe que Bliss adquirió la túnica antes de 1954, año en que una mujer llamada Elizabeth Benson empezó a trabajar en la National Gallery of Art de Washington, D. C. Desde finales de la década de 1940, Robert Woods Bliss exponía su colección en el recién creado museo, y cuando Benson llegó la túnica imperial inca ya estaba allí. Benson pasó a ser la primera directora de Estudios Precolombinos de Dumbarton Oaks y la colección de Bliss fue trasladada allí en 1963. Lamentablemente, Robert había muerto el año anterior de cáncer al pulmón y nunca tuvo la oportunidad de ver los frutos del trabajo de su vida. Aunque Dumbarton Oaks no tiene registros de la llegada de la túnica a Washington, la National Gallery sí. Un recibo de entrada, el No. 934, fechado el 14 de junio de 1949, proporciona la documentación más antigua hasta la fecha de la túnica imperial. El extraordinario objeto fue simplemente descrito como «un tapiz».¹⁷

Sin duda alguna, es una forma humilde de referirse a la que hoy es la obra de arte andino más famosa del mundo. Es posible que Bliss no supiera del todo qué había adquirido, y que lo hubiera comprado como un textil para restaurar, esperando

que pudiera ser mejorado mediante una talentosa labor de conservación. En noviembre de 1950, Grace Denny, profesora emérita de Economía Doméstica, escribió a Bliss preguntándole por su colección textil. Él quiso atraer su interés hacia un manto de Paracas que había adquirido por esa misma época, al que indudablemente consideraba su pieza estrella, y ni siquiera mencionó la túnica imperial inca. En su lugar, le advirtió: «No creo que ninguna de las piezas sea única, pero se requeriría un experto, cosa que no pretendo ser, para responder esa pregunta».¹⁸

Durante más de cinco décadas, la túnica imperial inca ha sido el centro de una ferviente atención por parte de los especialistas, pero, sobre todo, ha sido estudiada a partir de fotografías. Sin fuentes históricas que hablen directamente del objeto, estudiosos de diversas disciplinas pueden haber asumido que nunca sabremos realmente nada acerca de su trayectoria. En consecuencia, a pesar de su inmensa celebridad, no ha quedado claro cuándo y dónde fue elaborada, quién la tejió, ni para quién estaba destinada. El *uncu* fue relegado a la condición de ser un ejemplo de un tipo de textil, un objeto anónimo sin una historia discernible de su existencia. Pero el estudio de un objeto nunca debe comenzar con una fotografía o textos sobre él. Un objeto es un testimonio de primera mano de su artífice, y los métodos de la historia del arte están bien situados para recuperar ese conocimiento. Los estudios físicos minuciosos de este textil extraordinariamente complejo reescriben por completo la comprensión que se tiene de él. Es probable que la vestimenta fuera confeccionada por dos



◀ Fig. 25. El daño a lo largo de los hombros en la parte posterior de la túnica.

▼ Fig. 26. Una compostura de la túnica cosida con pelo humano blanco.



tejedoras en un *acllawasi*. Sus diseños, organizados por una lógica arraigada en la práctica artística de sus creadoras, parecen encarnar una declaración sartorial del poder imperial inca, lo que significa que la opulenta vestimenta no es solo una túnica real, sino una túnica imperial. Seguramente fue creada en vísperas de la invasión española del Imperio inca, hacia 1532, para el emperador Atahualpa, pero quedó inacabada, posiblemente luego de que este fuera ejecutado. Si el emperador no la usó, no tuvo que ser quemada en un acto ritual, lo que explica por qué perduró. Se ha demostrado que fue utilizada en el periodo colonial y que se desgarró dos veces. Además, existe la posibilidad de que fuera adquirida por Martín de Murúa, cuyos manuscritos contienen ilustraciones muy parecidas. Los daños que sufrió la túnica fueron restaurados por expertos, tal vez alrededor de la época en que Robert Woods Bliss la compró, unos cinco años antes de lo que se había documentado anteriormente. Testigo presencial de los horrores del colonialismo y testimonio de la soberanía indígena, la relevancia artística, histórica y cultural de la túnica imperial inca no puede ser sobrestimada. Sin duda, el textil tiene más historias que contar a quienes estén dispuestos a escucharlas. Y, así, aguarda pacientemente, cuidado con esmero por el equipo de Dumbarton Oaks, a la próxima persona que venga a estudiarlo, quizá gracias a las numerosas becas de investigación que Dumbarton Oaks concede anualmente a especialistas de todo el mundo. Por ello, sirve como recordatorio de la trascendencia de la investigación histórica del arte, así como de la misión y el valor de los museos en tanto instituciones que cuidan y preservan objetos de importancia cultural, más allá de la vida de cualquier especialista o individuo. Con todo, es esencial darse cuenta de que la biografía de la túnica sigue en curso. El significado del objeto continúa enriqueciéndose en el presente. En el Cusco, artistas como Edgar Sulca León, quien se refiere a la túnica como el *Calendario Inca* por su composición cuadriculada, recurren con frecuencia a fotografías del textil para volver a tejer sus patrones de *tocapus* y crear tapices. Este capítulo pretende dar a conocer la túnica —no simplemente como imagen o concepto visual, sino como objeto vigente— y relacionarla con la notable historia que representa.



Textiles resplandecientes:

Los mantos de las mujeres en la época colonial y sus antecedentes

Elena Phipps

El hermoso manto de mujer, o paño para los hombros, es una prenda andina por excelencia de finales del siglo XVI y principios del XVII, un periodo de transformaciones en la región. (Fig. 1) Aludiendo al noble legado de la usuaria, hileras de tocapus, los íconos geométricos incas, se extienden por la parte central de la prenda y deslumbran en la compleja diversidad de actividades representadas en la superficie. Guaman Poma se refería a estas hileras como «betas», que generalmente se traduce como «hileras», pero también podrían ser «venas», por lo que desde su origen se asocian potencialmente con el linaje y la herencia. Compuesto casi en su totalidad por hilos de seda y plata, este manto representa el universo andino del siglo XVI y marca las redes de comercio global de la época y el intercambio social y político que se produjo. También representa una conceptualización andina del género y la identidad en la organización misma de su diseño, la manera en que fue confeccionado y el contenido de sus detalles. Si bien a primera vista puede dar una sensación de caos debido a la plétora de actividad visual en los diseños, el orden y la organización de sus divisiones y secciones están llenos de intención y significado para quienes saben leer las señales codificadas.

Las prendas femeninas de los Andes —desde los primeros periodos arqueológicos— son difíciles de reconocer como tales, en parte porque generalmente se componen de simples piezas rectangulares de tela. Estos paños rectangulares podían ser usados para diferentes funciones y, en su mayoría, resultan escasos los indicios de cómo eran realmente utilizados o vestidos. También pueden variar, de una región a otra, dependiendo de las tradiciones locales de tejido, el uso diverso de las fibras, la forma de la composición estructural de los tejidos, y el tamaño y los formatos. Me gustaría

◀ Fig. 1. Manto de tapiz colonial de mujer, tejido con hilos de seda y plata (y urdimbre de algodón). Cooper Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, donación, John Pierpoint Morgan, 1902-1-782.



7.3

2



3

examinar el tema, con énfasis en los mantos —que los estudiosos a veces denominan «chales», o paños para los hombros, y, en la región, reciben los nombres de *lliclla* (término quechua y aimara), *phullu* (quechua), *ahuayos*, *huaylas*, *isallo*, *iscayo*, *chuqaña* (términos aimaras para determinados tipos)— y, especialmente, en aquellos producidos después de la llegada de los españoles.¹ Para ello, sin embargo, y para ver su significado, repasaremos una selecta historia de su uso y elaboración en el pasado precolombino.



4

Mantos y vestidos incas

Hemos aprendido mucho sobre las prendas femeninas del periodo inca a través del examen de los textiles bien conservados que formaban parte de los enterramientos a gran altitud asociados a los rituales de la *capacocha*, donde se han encontrado varias piezas claramente vinculadas con las mujeres (véase Dransart en este volumen).² Varias estatuillas de pequeño tamaño ataviadas con las mejores vestimentas se hallaron junto a sus homólogos humanos —jovencitas (y niños)— sacrificados en honor de los dioses. Tanto las jóvenes como las figurinas estaban vestidas con conjuntos de prendas que incluían una tela rectangular que se envolvía alrededor del cuerpo, como un vestido, llamada *acsu* o *anacu*. El vestido se prendía en los hombros con dos alfileres especiales, conectados mediante un cordón de elaborado diseño para mantenerlos en su lugar. Llevaban un manto para los hombros (*lliclla*), tejido con series de colores atractivos, sujeto en el pecho con un alfiler adicional, así como un tocado de plumas que caía en cascada a lo largo de la espalda. (Figs. 2, 3) Este atuendo no solo era para los entierros

rituales, pues también lo usaban las jóvenes y mujeres que integraban la clase social más alta, probablemente aquellas que pertenecían al círculo íntimo de la corte real inca. El hecho de que se hayan conservado tantas de estas prendas —ya sea a escala de las figurinas vestidas como a escala humana femenina— nos permite vislumbrar lo que los incas llamaban tejido *cumbi*, el textil más fino producido en la región.

El atuendo de las mujeres, que les servía como vestido y como capa, consiste en dos mantas. Llevan una de estas como una sotana o túnica sin mangas del mismo ancho, arriba y abajo; les cubre desde el cuello hasta los pies. No se hace ningún agujero para la cabeza. Se la ponen de la siguiente manera. La enrollan alrededor del cuerpo por debajo de los brazos y, tirando de los bordes sobre los hombros, los juntan y sujetan con sus alfileres... Este vestido o sotana se llama anacu.

La otra manta [que llevan las mujeres] se llama lliclla. Se la ponen sobre el hombro y, juntando las esquinas sobre el pecho, la sujetan con un alfiler. Estas son sus capas o mantos que llegan hasta media pierna. (Bernabé Cobo, Inca Religion and Customs, trans. Roland Hamilton, 1990; p. 188)

Es interesante que Cobo mencione que los mantos de las mujeres llegan hasta media pierna, y, de hecho, podemos ver entre los mantos incas cuán grandes eran estas prendas reales. Es probable que algunos de ellos fueran doblados cuando los usaban, mientras que otros se llevaban largos. (Figs. 4, 5) Estos grandes mantos se hacían con un tejido de cara de trama muy denso, por lo general en dos paneles, que se cosían en el centro.³ (Fig. 2) Esta confección en dos partes de los mantos es algo que veremos como uno de los componentes básicos de la organización del diseño para este tipo de prenda.

A principios del siglo XVII, Cobo describió las prendas femeninas conformadas por estos dos componentes rectangulares principales —la *lliclla* y el *anacu*— y, durante mucho tiempo, los estudiosos consideraron que dichos tipos de vestimentas eran casi universales en los Andes. El propio Cobo, como nos recuerda Prümers, reforzó esta idea:

Su vestido [el de los indios peruanos] era sencillo y se encerraba en solo dos piezas, también sencillas, sin aforro ni pliegues. (Cobo, Lib. XIV, Cap. II, 1956: 238)⁴

En tiempos más recientes, gracias a los hallazgos arqueológicos y las apreciaciones de estudiosos conocedores, sabemos que en ciertos periodos y lugares (como en Ca huachi, en el valle de Nasca, y en Puruchuco, en el distrito limeño de Ate, y también en Pachacamac, más cerca de Lima) la vestimenta de algunas mujeres presentaba interesantes variantes que incluían el cosido de varias piezas grandes de tela en arreglos plegados y plisados.⁵ (Fig. 6) En una vasija de cerámica Nasca con la forma de una mujer que sostenía un huso lleno de hilo, podemos ver las señales de las líneas de pliegues de su vestido representadas como conjuntos de tres líneas grises en la parte de los hombros, similares al vestido plisado parcialmente conservado.

En el norte, unas cuantas prendas parcialmente conservadas, como el vestido rectangular cosido encontrado en Pacatnamú, compuesto por un tejido complejo de sarga de damasco, también revelan el uso preinca de diferentes estilos de prendas. (Véase Fig. 23b, pág. 56).⁶

Hacia 1549, la *lliclla* y el *anacu* se estandarizaron de alguna manera al instaurarse el gobierno colonial y formaron parte del tributo exigido por la Corona española.⁷ El virrey interino Pedro de la Gasca anotó que en la provincia de Huánuco «darán cada año treinta prendas de algodón... mitad varón, mitad mujer, que se entiende como



◀ Fig. 2. Gran manto inca de mujer con el centro blanco y rojo. Tejido llano con cara de trama y patrón de trama complementario. Camélido y algodón, Museo Regional de Iquique. MRI 0029 (Fotografía según Hoces de la Guardia).

◀ Fig. 3. Gran manto inca de mujer con el centro marrón y rojo. Tejido llano con cara de trama y orillos de trama complementarias, boucles cruzadas puntadas en los bordes. Trama de camélido y urdimbre de algodón, 168 x 127 cm. The Textile Museum Collection, 91.366. Acquired by George Hewitt Myers in 1941.

◀ Fig. 4. Detalle: Pedro Ramírez del Águila, 1639, Noticias políticas de Indias, La Plata. Acuarela, Lily Library, Indiana University.

▲ Fig. 5. Detalle: Ñusta. 1730-1750. Mujer de ascendencia inca que viste una gran lliclla con tocapus y un vestido envolvente, anacu. Óleo sobre lienzo, 205 x 124 cm. Museo Inka, Cusco.



▲ Fig. 6. Cerámica Nasca, que representa a una mujer con un huso y que lleva un vestido con tres líneas de pliegues a cada lado, a lo largo de la línea de los hombros. (Como se puede observar en la Fig. 7). British Museum Am1930.0712.1.

▲ Fig. 7. Sección superior de un vestido de mujer, con plisados, Pachacamac. Algodón, 180 cm x 92 cm, Museo de Pachacamac, num. 129943.

▲ Fig. 8. Pariti (Tiwanaku). Tres vasijas con efigies femeninas de Tiwanaku encontradas en Pariti, Bolivia. Las mujeres llevan mantos con bandas rojas y negras, un acsu (vestido) con faja y una nañaca (tocado) a juego. PRT 00268, 00184, 00181. Foto: Antti Korpisaari.

manto [y] camisa y anaco y lliclla de la talla y medida, que se ha acordado conocer (a saber)... el anaco de la india (mujer) de dos varas de ancho y dos varas y un cuarto de largo... y la lliclla de una vara y un tercio de largo y de ancho una vara, [para ser] puestas en la casa del encomendero».⁹

Los incas parecen haber precedido a los españoles en el establecimiento de ciertas normas para el tejido, a través de su sistema de *cumbicamayos* —los maestros tejedores que supervisaban la calidad de la producción en los principales centros de tejido, particularmente en la sierra—, y es probable que los españoles siguieran su ejemplo, aunque no en cuanto a la calidad de la tela, sino en el concepto de tallas uniformes.¹⁰ Sin embargo, con o sin definiciones impuestas respecto a las tallas de las prendas, podemos advertir que, ciertamente, existían normas culturales en la producción y confección de los tipos de prendas, y, sobre todo a partir del trabajo de Ann Rowe, se puede reconocer y diferenciar una serie de características en torno a las técnicas de tejido y acabados empleadas en su elaboración.¹¹

La indumentaria femenina en el pasado precolombino

Dado que no todos los textiles arqueológicos que estudiamos están asociados al sexo conocido de la persona que podría haberlos utilizado, tenemos que examinar con detenimiento los detalles para ver cómo se hacían y ensamblaban los tejidos, en busca de indicios para determinar quién pudo haberlos llevado. Al observar una serie de textiles conservados en distintas regiones, encontramos que hay rasgos comunes entre muchos de los artículos que hemos llegado a considerar como prendas femeninas, aunque también con ciertas variables, según cada lugar.

Debido a la escasez arqueológica de prendas asociadas al género femenino, a veces los indicios pueden venir de otros medios, como las representaciones de prendas de mujeres en la cerámica. En el norte, una vasija moche (200-600 d.C.) que representa un taller de tejido muestra a una tejedora con su vestido largo y un manto de rayas horizontales sobre la espalda (Véase Sophie Desrosiers Fig. 38, pág 19). En cambio, en el sur, vemos representaciones femeninas en la cerámica de Nasca, como aquella pieza con una mujer (100 a.C.-600 d.C.) que lleva un vestido largo y plisado, y un manto que le cubre la cabeza y cae sobre su espalda. (Fig. 7) En las piezas provenientes de la isla de Pariti, ca. 1000 d.C., en el altiplano boliviano, se aprecian con claridad los componentes del vestido de la mujer de Tiwanaku, la faja y la *lliclla*. Estas cerámicas incluyen la interesante serie de rayas en los bordes inferiores, así como lo que parecen ser ribetes bordados a lo largo de los cuatro lados. (Fig. 8) Una característica habitual en todas estas regiones y épocas es que los vestidos de las mujeres eran largos, generalmente hasta muy abajo de la rodilla, mientras que las túnicas de los hombres no llegaban debajo de la misma (con algunas excepciones). Además, las mujeres solían ser representadas con una cubierta para los hombros, o un paño que les cubría la cabeza y caía en cascada por la espalda. Y un componente casi universal de la indumentaria femenina, como subrayó Desrosiers hace más o menos cuarenta años, es la orientación horizontal de los diseños de los atuendos que llevaban las mujeres de la región, desde la costa hasta la sierra.¹²

Primeros mantos

Un ejemplo temprano de una pieza conservada y con asociación de género conocida es un elaborado manto de mujer proveniente de la necrópolis de Paracas. (Fig. 9) Pertenece a uno de los pocos fardos funerarios femeninos confirmados.¹³ Fechado en el Horizonte

Temprano, sus bandas bordadas forman bordes anchos arriba y abajo, y cuenta con bandas más estrechas en los bordes laterales. El centro presenta dos bordes anchos, cada uno flanqueado en los lados exteriores por bandas de menor tamaño, y tiene diseños bordados espaciados a lo ancho de la prenda rectangular, que está compuesta por una sola pieza de tela.¹⁴ Las dos bandas anchas del centro destacan este sector del manto, como si estuviera conformado por dos unidades de tela, una característica que se percibe en muchos ejemplos posteriores.



Los chales tempranos de Nasca (ca. 1-300 d.C.) encontrados en un depósito de prendas femeninas que incluía cuarenta vestidos y ocho chales (en Cahuachi, en el valle de Nasca, en la costa sur de Perú) proporcionan más información sobre los estilos de vestir de la región.¹⁵ (Figs. 11a, b) Según Mary Frame, los chales se componían usualmente de dos piezas de 125-145 cm de largo y 63-80 cm de ancho, cosidas a lo largo de los paneles, lo que conformaba prendas que tendrían aproximadamente un mínimo de 125 x 126 cm y eran más o menos cuadradas.¹⁶ Algunas contaban con elaborados ribetes tridimensionales. (Véase también Phipps en este volumen)



Esta composición de los mantos o chales de las mujeres consistía en dos telas de cuatro orillos, lo que significa que se tejía como una unidad completa y sin cortar ninguno de los bordes. Este tejido intencional de dimensiones específicas parece ser una constante en diversas culturas andinas, a través del tiempo y la región. Esta prenda sirve para abrigar y proteger el cuerpo, y requiere de cierto ancho y largo para que sea posible sujetarla al ser colocada en torno a los hombros. Este puede haber sido un factor determinante para su tamaño y elaboración definitivos. La limitación de la anchura de los telares de cintura, que se empleaban para tejer en varias regiones, podría explicar el hecho de que se necesitaran dos anchos de telar. En muchas culturas, este tipo de tela también puede utilizarse para cubrir la cabeza o para cargar a un niño u otros bártulos. Y, en algunos casos, es factible que estos paños rectangulares hayan sido confeccionados especialmente para otros fines; sin embargo, no podemos evaluar o diferenciar sus funciones con exactitud, ya que la mayoría de estos tejidos carecen de contexto arqueológico.

Otro estilo de manto de Nasca se advierte en una pequeña prenda, aparentemente de un niño, tejida como una serie de largas tiras de colores, con bucles tridimensionales en un borde que parecen indicar la orientación horizontal de la vestimenta. (Fig. 10)

▲ Fig. 9. Manto asociado a un entierro femenino encontrado en Wari Kayan, en la península de Paracas. Tejido llano de pelo de camélido con bordado policromado. MNAHP, WK 28, sp. 21, RT 3070.

▲ Fig. 10. Fragmento de manto a rayas con pequeños colibríes tridimensionales a lo largo del borde inferior. Cultura Nasca. Urdimbre y trama coherentes con cada área de color, tejidas como bandas de urdimbre continua y trama discontinua. Bordes con bucles cruzados. Cotsen Textile Traces Study Collection T-0826, cortesía de The George Washington University Museum. Foto: Bruce M. White.



11a



11b

El algodón y los tejidos costeños

Las culturas costeñas tienden a producir sus mantos con algodón y, a veces, los confeccionan con estructuras caladas, como la gasa o el anudado, o simplemente con un tejido de rejilla (la estructura con entrelazado por encima y por debajo) que permite que el aire pase a través de las capas, lo que da como resultado una prenda que puede proteger el cuerpo del fuerte sol, a la vez que genera un efecto refrescante por su naturaleza aireada. El uso de una combinación de hebras sobrehiladas y entrelazados calados también crea una prenda de gran flexibilidad. Puede verse este tipo de prenda de algodón vaporoso en muestras de la costa central de épocas posteriores. (Fig. 12)

Los sistemas de patrón eran aplicados por los artesanos de la región mediante la impresión o la pintura sobre tela de algodón, como se ha visto en el manto de Cahuachi pintado con aves, o en el diseño en zigzag del norte, diestramente teñido. (Figs. 10, 11) Otras veces los tejedores establecían el patrón incorporando rasgos característicos en el tejido, a menudo en forma de rayas.

La organización de las rayas

Un ejemplo muy bello del tratamiento minimalista de la tela a rayas es un tejido de tapiz serrano de los waris. (Figs. 13) Las prendas de tejido de tapiz poseen una cualidad especial. Las más conocidas de Wari son aquellas túnicas masculinas con diseños altamente complejos. (Véase A. Oakland en este volumen). Aquel fino textil a rayas policromado tiene el sello de la maestría imperial en su carácter, en la calidad y delicadeza del hilado, en la densidad del tejido y en el hecho de que los tejedores trabajaban a lo ancho en una orientación horizontal para elaborar un textil de cara de trama que es más corto que ancho.¹⁷ Este es de tamaño grande e incluye al menos dos paneles, uno de los cuales está completo y el otro solo se conserva parcialmente. Probablemente era un manto y, tal vez, incluso del estilo de las *huallas* (a veces transcrito como *huaylas*), término aimara que designa cierto tipo de manto a rayas de



gran tamaño.¹⁸ Lo que es muy interesante acerca de este textil son las resonancias que tiene en algunas tradiciones de rayas que vemos ampliamente en las prácticas textiles aimaras de cientos de años después, y que en realidad también pueden ser rastreadas en ciertas piezas de Paracas.¹⁹ Este tejido cuenta con una serie de rayas anchas, flanqueadas por otras angostas de color contrastante, con una segunda raya angosta del color de la raya ancha original (Fig. 13b).

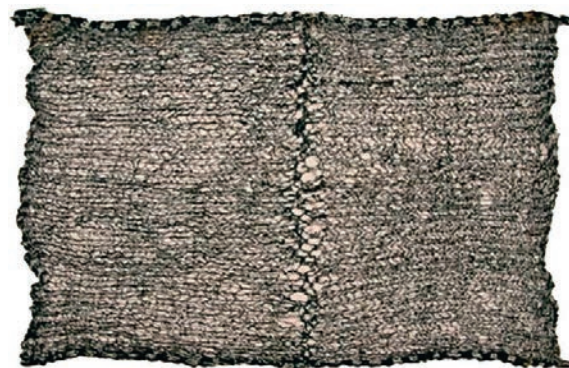
El uso de rayas angostas intermedias entre los colores crea una transición visual que rompe los cambios de color en bloque. Esto es algo que Verónica Cereceda comentó al examinar una serie de sacos rayados (*talegas*), de Isluga, Chile, en los que la pequeña raya de color claro denominada *quallu*, adyacente a una banda oscura más ancha (*cchuru*), se conceptualiza como el *allqa*, un punto entre la luz y la oscuridad, entre el día y la noche, entre hoy y mañana.²⁰ También influye físicamente en el impacto visual al aislar los colores con rayas de transición que median, pero a la vez realzan el efecto cromático. La forma en que las diversas culturas andinas conciben la elaboración de las rayas tiene importancia y, a falta de textos escritos de esa época, nos limitamos a observar las diferencias, así como las continuidades a lo largo de una historia muy prolongada, para considerar cómo podrían ser más que un mero elemento de diseño, constituyendo un sistema de significación.

Entre Wari e Inca

Al examinar la factura de algunos mantos arqueológicos, vemos que algunas piezas de la costa central y sur están compuestas por una serie de tiras de tela tejidas por separado y cosidas juntas para conformar la prenda (véase Rowe y Prieto en este volumen). En muchas de estas prendas, algunas tiras son simples tejidos llanos sin diseños y otras son paneles de urdimbre o trama con diseños que reflejan las tradiciones y tendencias arraigadas en la región desde hace largo tiempo. En cambio, los tejedores de la sierra, que sobresalían en el tejido de cara de urdim-

◀ Fig. 11a. Manto o chal de mujer hallado junto con otros dos mantos en una vasija de cerámica en Cahuachi. Algodón tinte pintado y ribete de pájaros en bucle cruzado pelo de camélido polychromado. 133 x 69 cm. Museo Antonini, núm. 37c.
b. Detalle. Foto: Daniel Giannoni.

▼ Fig. 12. Pequeño manto o tocado. Región de Lima, Supe. Algodón, tejido de gasa, 45,2 x 28 cm (dos paneles de cuatro orillos, cosidos en el centro). Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard, 46-77-30/10424.



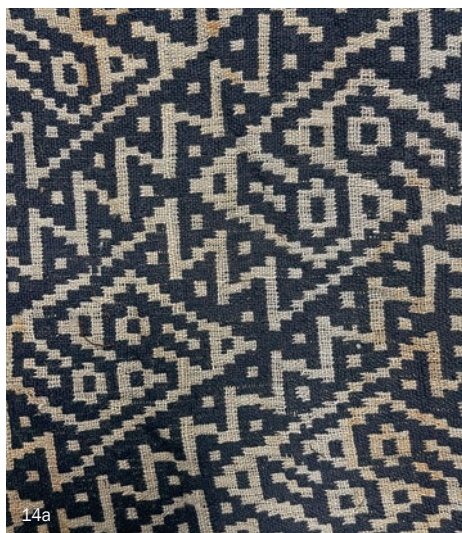


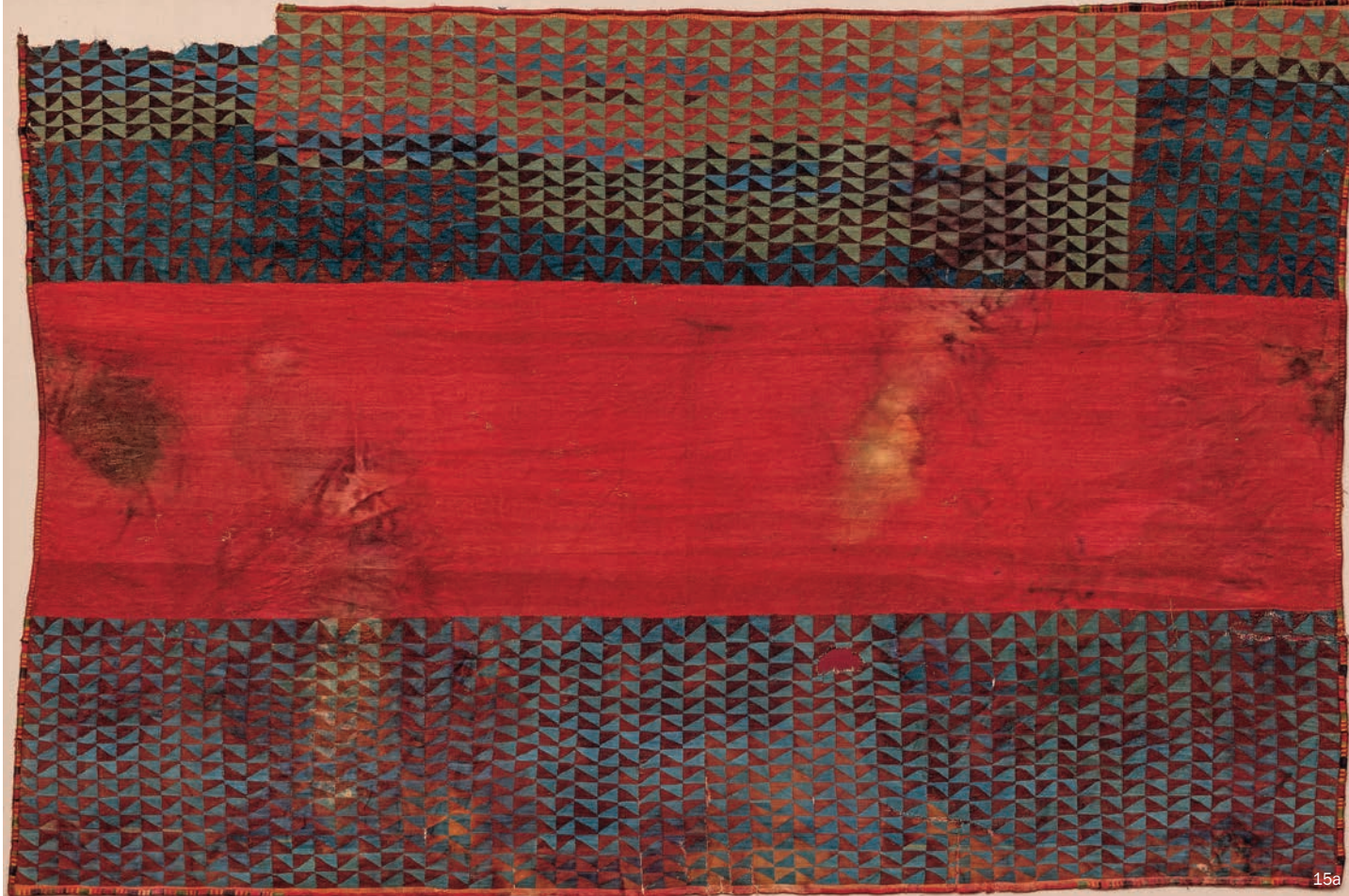
▲ Figs. 13a. Fragmento de un gran manto a rayas (huaylla) en la tradición del estilo aimara o Tiwanaku. ¿Wari?, 650-850 d. C. 98,5 x 172 cm. Tejido llano con cara de trama muy densa, tramas de pelo de camélido, urdimbres de algodón. Dumbarton Oaks, Washington, D. C., núm. B520. b. Detalle.

▼ Figs. 14a. Manto de mujer con pampas marrones y bandas de doble tela azul y blanco, con patrones de pájaros entrelazados y alineados en diagonal. Encontrado en Lachay, Chancay. Algodón, 197,5 x 106,5 cm. American Museum of Natural History, acc. no. B_4333. Photo: Courtesy of the Department of Anthropology. b. Detalle. Foto: Elena Phipps.

bre, eran expertos en tejer paneles de tela que tenían partes llanas, sin decorar, yuxtapuestas con áreas con diseños, todo en una sola pieza. Para crear el manto, se tejía un segundo panel igual, que luego se cosía con el otro a lo largo de lo que sería el centro de la prenda.

Existen numerosos ejemplos de prendas compuestas con tela de tejido llano, a las que se adjuntaban bandas angostas con diseños a lo largo de los bordes. A veces estas bandas pueden ser de tejido de tapiz (véase Oakland en este volumen), mientras que otras son bandas decorativas de urdimbre con diseños o de doble paño. Una de estas prendas (el manto con dos bandas de doble paño de color marrón y tres azules y blancas), encontrada en Lachay, cerca de Chancay, está compuesta por tiras estrechas de tela que se alternan, tejidas por separado y cosidas entre sí. (Figs. 14a, b) La elaboración se ciñe al modelo de un manto con dos bandas exteriores con patrones y una banda central también con patrones, esta última flanqueada por áreas llanas sin decorar, a las que se denomina «pampas». El tejido de las bandas por separado le facilitaba al tejedor concentrarse en la ejecución del diseño complejo, lo que tal vez permitía que un segundo tejedor produjera las secciones de tejido llano en un telar diferente. El tejido de este tipo de diseños complejos requiere habilidad y comprensión del concepto, y a veces supone complementar el telar con múltiples lizos de cuerdas para memorizar las repeticiones del patrón, mientras se escoge a mano la secuencia de hilos.





15a

Un manto de Puruchuco publicada por Mary Frame presenta bandas de diseño similares, con aves dentro de una cuadrícula diagonal, como en el manto anterior de Chancay, motivos que se encuentran en la costa central y sur, con frecuencia en el periodo Intermedio Tardío. Difiere en cuanto a la disposición de los elementos, con una organización tripartita que incluye una banda central llana y ancha de color rojo, flanqueada por bandas con diseños azules en cada lado, composición que se aproxima al estilo inca.²¹

El manto de Puruchuco puede compararse con otro manto rojo y azul del Museo Regional de Ica, elaborado con técnica en su totalidad inca, de tejido de tapiz o *cumbi*. (Fig. 15a) El textil, extremadamente fino, también tiene una banda central ancha de color rojo, flanqueada por bandas con diseños llenos de intrincadas composiciones de pequeñas formas triangulares o cuadrados divididos diagonalmente. (Fig. 15b) Estas parecen imitar modelos de tejidos de cara de urdimbre con patrones, pero están meticulosamente elaborados con un tejido de tapiz de cara de trama. Este motivo de diseño también se puede ver en un grupo de textiles de Wari, incluyendo una prenda de mujer, posiblemente un vestido, y, por lo tanto, cuenta con una larga historia andina. (Fig. 16) Frame ha planteado que este diseño está relacionado con el de la faja que llevaba la esposa del soberano inca para la celebración de la fiesta del maíz. Se trata de la faja llamada «sara», que ha sido estudiada por Desrosiers. Según Frame, aquel fino manto también podría haber sido usado en dicha ocasión.²² La variación del color a lo largo de las bandas con patrones del manto de Ica se debe en parte a las manchas y/o las condiciones de enterramiento, al igual que a los cambios intencionales de tonos cromáticos realizados por el tejedor. Con su «pampa» central de llamativo color rojo, podría haber sido el modelo del manto de Chancay mencionado, pero aferrado a las peculiaridades de los tipos de mantos incas.²³



15b

▲ Figs. 15a. Manto de tejido de tapiz con los bordes bordados y diseño de peinecillo que configura rectángulos divididos entre triángulos. Inca, 1479-1535. Pelo de camélido (urdimbre algodón?). 81,5 x 125,5 cm. La urdimbre aparece en sentido vertical cuando se lleva la prenda. Colección particular, Museo Regional de Ica. b. Detalles. [Photo Daniel Giannoni].



16a



16b

- ▲ Figs. 16a. Detalle de Vestido
b. Vestido de mujer Nasca-Wari de tejido de tapiz y motivo de diseño de rectángulos divididos, bordado de estilo Nasca. 700-850 d. C. 242 x 98 cm. La urdimbre aparece en sentido vertical cuando se lleva la prenda. The Textile Museum Collection, Washington, D. C., 91.281. Adquirido por George Hewitt Myers en 1938. Foto: Breton Littlehales.

- Fig. 17. Manto inca cumbi de mujer con el borde bordado. Tejido llano con cara de trama, trama y bordado de pelo de camélido en colores naturales, urdimbre de algodón. La urdimbre aparece en sentido vertical cuando se lleva la prenda. MNAAHP 19455. [Photo D. Giannoni].

- Fig. 18. Manto de mujer de estilo inca del Cementerio de las Mujeres Sacrificadas, Pachacamac. Tejido llano con cara de urdimbre, algodón de colores naturales y teñidos. La urdimbre aparece en sentido horizontal cuando se lleva la prenda. Penn Museum 31650.

- Fig. 19. Manto inca con banda central a rayas. Tela cumbi con cara de trama, con puntos de bucle cruzado en el borde y diseño de peinecillo. Pelo de camélido, 122 x 71 cm. La urdimbre aparece en sentido vertical cuando se lleva la prenda. Colección particular.

Mantos incas

El estilo de manto inca con sus tres secciones de diseño horizontal se encuentra en muchas variantes y, por el número de muestras conservadas, sabemos que eran parte de las prendas que se utilizaban en ceremoniales como la *capacocha*, para vestir las figurinas de oro, plata y concha spondylus que integraban las ofrendas, así como a las jóvenes sacrificiales (véase Dransart en este volumen). (Figs. 2, 3) Las piezas más finas son de pelo de camélido, primorosamente hiladas y tejidas como tela *cumbi* de cara de trama. Algunas podrían haber sido tejidas con cara de urdimbre, pero, sin duda, no tendrían el elevado número de hilos —a veces cientos de hilos por centímetro— que distingue al tejido de tapiz.²⁴ Estos mantos son de gran tamaño y suelen tener algunas hileras de refinados diseños.

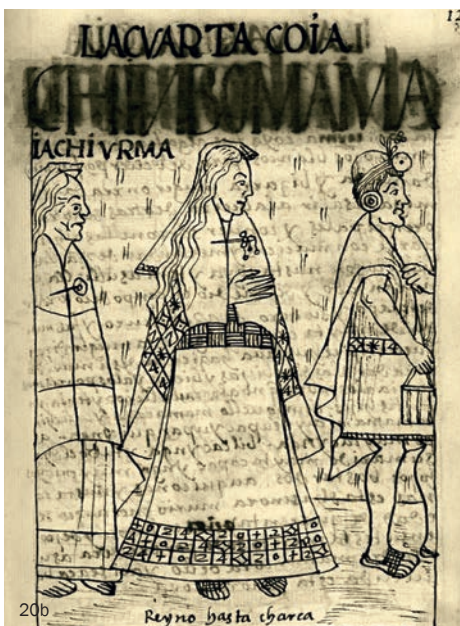
Otros tipos de mantos incas son de menor tamaño. Estos también podrían ser tejidos de tapiz de cara de trama, elaborados con finos hilos de alpaca, a menudo lana de color natural, sin teñir, y presentan el ribete bordado característico de los mantos incas. (Fig. 17) Asimismo, en lo que se refiere a las prendas de menor tamaño, algunas son tejidos de lana más gruesa, o de algodón. Unas cuantas también pueden tener algunos de los colores distintivos del algodón que se han encontrado en la costa norte, como rayas de colores añadidos, incluidos el rosa natural y el algodón verde. (Fig. 18) A partir de la variación en el número de hilos —que es el resultado de la separación de los hilos en el telar y de cuánto se han ceñido durante el tejido— podemos diferenciar las prendas destinadas al uso de la realeza inca de las que quizás vestían las *accllas* de menor estatus. Por ejemplo, en el «cementerio de las mujeres sacrificadas» de Pachacamac se hallaron varios mantos incas.²⁵ Solo uno o dos de este grupo eran de pelo fino de camélido, de alta calidad inca, con un número de tramas (los hilos que se colocan horizontalmente al realizar el tejido) de alrededor de 26-28 por centímetro.²⁶ (Véase figura 18) Tienen la típica costura inca de bordes polícromos con bordados de bucles cruzados. El resto era de algodón, aunque había algunos de lana, bastante tosca o de hilado grueso, a veces tejidos

con la mayoría de los hilos de la urdimbre, que son los primeros que se instalan en el telar. Estos tejidos de cara de urdimbre contaban con un menor número de hilos, de aproximadamente 8-10 por centímetro, debido en parte al gran diámetro de los mismos.²⁷ Se encontró otro depósito de mantos de algodón, pero sin terminar, en Rodadero, en el valle de Acarí, que ejemplifican los probables requerimientos de tributo del Estado inca, que exigía que se produjeran estas prendas a mayor escala.²⁸ Para la vida en la calurosa región costera peruana, llevar estas prendas hechas de algodón habría sido, ciertamente, más cómodo para los efectos del sol y el calor que se soportaban durante los eventos ceremoniales, por lo que es comprensible que los finos mantos de pelo de camélido fueran más raros.



Todos estos mantos de estilo inca más pequeños son de un tamaño determinado, aproximadamente de 110 cm por 70 cm. En general, son tejidos como una unidad de tela de cuatro orillos, a diferencia de los mantos más grandes usados por las coyas incas que tienen dos paneles, cosidos juntos (o los vestidos, que habitualmente se componen de tres paneles).²⁹ Como ha observado Ann Rowe, los bordes de todos los mantos incas de primera calidad muestran un particular bordado en bucle en las cuatro esquinas y cambian de color en el área central del borde del orillo de cada perímetro.³⁰ (Fig. 19) Los mantos de algodón con cara de urdimbre no suelen tener bordados, sino, más bien, un pequeño patrón tejido de líneas separadas y paralelas que siguen urdimbres alternas. Algunos estudiosos se refieren a esos patrones en «stacatto» como peinecillos o «diseños escalonados» (ya que se parecen a los peldaños de una escalera).³¹ (Fig. 18) Estos se plasman en los mantos a través de un sistema deliberado de urdir los colores uno por uno (en lugar de seguir la norma de dos por dos), lo que origina dicho resultado. En realidad, no se ha llegado a entender su significado, pero figuran en muchos textiles quechuas y aimaras de importancia ritual, incluidas las *llacotas* (mantos ceremoniales) de los hombres, así como algunos mantos de las mujeres.

▼ Fig. 20. Guaman Poma, Nueva coronica y buen gobierno (ca. 1615). Cortesía de la Biblioteca Real Danesa, GKS 2232 4°. 20a. La sexta coia, Cusi Chinbo Mama Micay, fol. 130. 20b. La cuarta coia, Chinbo Urma Mama Yachi, fol. 126. 20c. La novena coia [reina], Mama Ana Uarque, con motivos de pillpintu ('pequeña mariposa') en su vestido y manto.





Los bordes de estas prendas tienen características específicas que sugieren que son significativas, por lo que el tratamiento de dichas partes, junto con la longitud de los tejidos, es de gran interés. Este se extiende al uso de hilos especiales que se colocan en los bordes, al igual que a los elementos del acabado como el bordado.³² (Fig. 19).

Para entender el estilo inca de las prendas femeninas, podemos recurrir a la ayuda visual que ofrecen los dibujos de finales del siglo XVI y principios del XVII del artista y versado indígena Guaman Poma y del fraile mercedario Martín de Murúa, que dibujó la serie de las soberanas incas en sus manuscritos ilustrados sobre la historia de los incas y, en el caso de Guaman Poma, las parodias del dominio colonial español en los Andes.³³ (Figs. 20a, c y 21a, c).

Mantos coloniales

En Guaman Poma apreciamos la simplicidad de los dibujos lineales que todavía reproducen las prendas de la coya con detalles precisos. Los mantos parecen estar divididos en tres planos de diseño, donde a veces el panel central muestra diseños de tipo tocapu, como en el caso de la sexta coya Cuchi Chimbo y la octava coya Mama Yunto Cayano, o llenos de mariposas, como en la representación de la novena coya Mama Ana Uarque. (Fig. 20c) La cuarta coya tiene un manto con dos bandas exteriores a rayas, con un centro llano, y la séptima coya luce lo que probablemente sea un manto bicolor, sin patrones, en tres secciones, (Fig. 20b) con la indicación sutil del artista de que posee un color diferente en la banda central. En el texto, Guaman Poma también nos refiere los colores de su manto, azul claro, y azul oscuro en el medio. La novena coya lleva una *lliclla* de tono «rosado» con blanco en la parte central. (No menciona las pequeñas mariposas representadas en su manto, pero sí cuando describe su *acsu* o vestido a juego, con «mariposas, debajo».)³⁴ (Fig. 20c)

Tal vez podemos imaginar cómo lucían estas telas al compararlas con prenda colorida con mariposas en las dos áreas exteriores del diseño. (Fig. 23) Muchas de las descripciones que Guamán Poma hace de las coyas revelan su asociación con la

◀ Fig. 21. Martín de Murúa, *Historia general del Piru*, 1616, Ms. Ludwig XIII 16 (83.MP.159), acuarela, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. 21a. Chimpo Irma Coya. fol. 29v. 21b. Chimpo Ocllo Coya. fol. 31v. 21c. Chympo Coya. fol. 25v.

▶ Fig. 22. Lliclla o huaylas, 1600-1800, Perú. Tejido llano con cara de urdimbre elaborado en dos paneles. Pelo de camélido. 127 x 120 cm. Colección particular. El huaylas –vestido aymara– blanco con rayas finas en rojo, es similar al usado por Chimpo Coya (Murúa, Fig. 21c).



23



24

naturaleza, lo que se observa en un tocado de mujer, finamente tejido con pequeñas mariposas, insectos, pájaros y flores, esparcidos por la delicada tela de tejido de tapiz. (Fig. 25).

En su *Historia general del Piru*, Martin de Murúa representa a las coyas en ilustraciones a color, todas llevando mantos con la división en tres secciones. (Figs. 21a, b) La excepción es Cympo Coya, cuyo manto blanco con rayas rojas delgadas y espaciadas uniformemente a lo ancho de la prenda se parece más a un tipo de vestimenta que se conoce como *huaylas* en vez de *lliclla*. (Figs. 21c y 22) Murúa, al igual que Guaman Poma, representa a las mujeres de la realeza en su relación con la naturaleza, los pájaros, las flores, las mariposas, etc. En el dibujo de Chimpo Occla Coya, ella lleva una pequeña vizcacha en sus brazos. (Fig. 21b) Esta imagen persiste en los siglos XVI y XVII, en los documentos del patrimonio real, a través de la presencia del tocapu en las prendas. También se encuentran estas referencias en la pintura de San Pedro del siglo XVIII, donde el donante que figura en la parte inferior derecha cubre su cabeza con un manto tejido con aves de gran tamaño. Aparentemente, el pintor estaba familiarizado con el tipo de textiles que se usaban en esa época, y existen varios cuadros que incluyen prendas con rasgos distintivos y reconocibles. (Fig. 24).



Mantos de tejido de tapiz de los siglos XVI-XVIII

A los ojos de las autoridades españolas, para ser una mujer de importancia en el Perú del siglo XVI, primero había que establecer su linaje con la nobleza inca.

Como se mencionó al principio de este ensayo, una manera de hacerlo era ostentar las «armas» de los incas, en forma de *betas* de tocapus. Estos diseños geométricos rectangulares eran de gran relevancia como referencia visual a la nobleza.

Vemos, por ejemplo, a la Ñusta Beatriz, en su boda con Martín García de Loyola, luciendo orgullosa el gran manto y *anacu* plenos de tocapus. (Figs. 27 y 29) El matrimonio tuvo lugar en 1572, pero fue pintado repetidamente en los siglos XVII y XVIII.³⁵ Si bien hay varias representaciones del tema, se nota algunos puntos en común en las imágenes de su indumentaria, que cambian ligeramente aunque parecen inspirarse en tipos reales. Mientras que los tocapus destacan en el atuendo, resulta interesante señalar que, en cada una de las pinturas, la ñusta también lleva encima un manto oscuro, doblado detrás de ella, sencillo pero de una calidad evidente. No es muy diferente de un tipo de manto, generalmente compuesto de fibra de alpaca negra, que, cuando se hila con los más altos estándares, brilla a la luz del sol. (Figs. 27, 28, 29) En algunas muestras de prendas similares a las que

◀ Fig. 23. Acsu de tejido de tapiz de color rosa brillante (cochinilla) y negro, con mariposas. Siglos XVI-XVIII. 148 x 80 cm. MALI 2023.17.1.

◀ Fig. 24. Detalle: donante en una pintura de San Miguel Arcángel del siglo XVII. Iglesia de San Pedro, Lima. Según Teresa Gisbert, el manto de la mujer con pájaros en la pampa que lleva sobre la cabeza es un textil del estilo de Juli, Perú. (Arte Textil y Mundo Andino, 1987).

▲ Fig. 25. Manto colonial o ñauca. Tejido de tapiz con los bordes bordados. Camélido y algodón. 87 x 111 cm. La urdimbre aparece en sentido vertical cuando se lleva la prenda. Colección particular.



▲ Fig. 27. Detalle de Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña. Convento de Copacabana, Lima. Nótese los tocapus del manto y el vestido, la prenda interior de encaje español y el sobremanto o manto, negro y morado, sujetado con tupu de plata.

▲ Fig. 28. Detalle de Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta, finales del siglo XVII, Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco. La ñusta también lleva el sobremanto negro y morado.

figuran en las pinturas, el color púrpura tiene un brillo propio y los hilos están con frecuencia entrelazados con los de otro color (llamados *chimi* o hilos bicolores), y, a veces, hilados en varias direcciones (lo que se denomina *lloque* o «hilados a la izquierda»), Esto transmite una señal visual muy sutil de autoridad y vínculos con la historia inca.³⁶ (Fig. 30

La madre de Beatriz, sentada detrás de ella y con un pájaro en la mano, también viste sus propias prendas de *tocapus*, aunque de un estilo diferente y de proporciones distintas, pues se acortan en la cintura, y tienen, excepcionalmente, una hilera de *tocapus* que recorre los cuatro lados del manto. (Figs. 31, 32) Si se recuerdan los comentarios de Bernabé Cobo sobre el manto de la mujer que cae hasta las piernas, este detalle sitúa la cuestión del tamaño en un contexto interesante.

En las prendas existentes de los principios del siglo XVI y hasta el siglo XVII, ciertos mantos de mujer eran realmente grandes y habían sido concebidos para ser llevados sin doblar. Y otros, igualmente finos e importantes, se confeccionaban en un tamaño más pequeño. No hay mucha información en la literatura de la época, pero podemos observar los escasos y raros textiles que se conservan y sus representaciones en pinturas de ese periodo. Otra prenda, la faja (*chumpi*) que usaban las mujeres para sujetar la vestimenta, también parece tener dos tamaños. En algunas fuentes estas se denominan *mama chumpi*, para diferenciar las fajas anchas de un *chumpi* más sencillo y angosto. Guaman Poma representa a las coyas con fajas anchas. Sophie Desrosiers, en su innovador estudio sobre la codificación de Murúa de una «faja inca usada por las coyas en la fiesta del maíz», arguye que esta puede ser asociada con algunos ejemplos existentes del tipo más ancho.³⁷ Tal vez sería equivalente comparar el «manto de gran tamaño» con la versión más pequeña, como hemos visto más arriba en el caso de los mantos incas, y considerar el significado que podría asociarse a esta diferencia física.



Mantos coloniales de tejido de tapiz

Si volvemos a nuestro hermoso manto de seda y plata de la colección Cooper-Hewitt, (Figs. 1 y 33) tal vez podamos mirar más de cerca sus componentes y dilucidar, a partir de este breve paso por las expresiones del pasado en torno a la dignidad femenina y la posición social, algunos puntos en común que se advierten en la sociedad transformadora de la experiencia colonial andina de los siglos XVI y XVII. Es difícil datar estos ejemplos, aunque a veces sus componentes materiales ofrecen claves tales como el tipo de hilos, de seda o metálicos, ambos importados por la región. (Figs. 33 - 36)

Desde este punto de vista, en primer lugar, podemos discernir rasgos familiares: si se confeccionó como una sola pieza, de tejido de tapiz, estaba pensado para ser usado en posición vertical, tal y como fue elaborado. Los diseños están organizados como un manto tripartito, con una sección central de motivos con imágenes especulares, flanqueada por dos «pampas», aunque en este caso llenas de una variedad de diseños, en lugar de un espacio vacío, como hemos visto antes. Las bandas exteriores presentan un tipo de diseño bicolor dividido. Las imágenes que pueblan este espacio son increíblemente diversas, desde flora y fauna conocidas, hasta algunos símbolos desconocidos y criaturas irreales que flotan alegremente dentro del espacio demarcado. (Fig. 34) Los bordes externos (*cantu*) muestran un fondo de color amarillo que alberga una gama de pequeñas criaturas y flores, diferentes de las de las pampas, cada una orientada hacia el exterior de su respectivo borde. En otras palabras, al mirar el textil las imágenes del borde superior aparecen al revés, mientras que las del borde inferior están al derecho.

Este y otros mantos de tejidos de tapiz de la época fueron confeccionados según la tradición andina para esta clase de telas, comenzando por la parte inferior, dado que la tejedora trabajaba de abajo hacia arriba. Así, ella seguía la orientación de su perspectiva desde el telar, de toda la pieza, menos ese borde superior, lo que supone una contención conceptual del espacio dentro del textil, al circunscribir el espacio de arriba y el de abajo.



- ◀ Fig. 29. Detalle de Matrimonio don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo Pedro de Osma, Lima.
- ◀ Fig. 30. Un tipo de manto compuesto por bandas de color negro oscuro y morado. Es semejante del sobremanto que lleva Beatriz Ñusta en los cuadros. Posiblemente de Toropalca, Bolivia. Colección particular.
- ◀ Fig. 31. Detalle de la pintura del Matrimonio que se halla en el Convento de Copacabana. La madre de Ñusta Beatriz luce un manto decorado con ribetes de tocapu a alrededor de los cuatro bordes, lo cual es muy inusual y contrario a la mayoría de los ejemplos andinos.
- ▲ Fig. 32. Manto de mujer, Perú, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Tejido de tapiz, urdimbre de algodón, trama de camélido. Metropolitan Museum of Art, Roger's Fund, 1908 (08.108.10). El diseño del manto combina el estilo español entrelazándolo con motivos de tocapu inca y las aves e insectos que se encuentran en los mantos de la Coya del Inca, y con las bandas de tocapus que se extienden por los cuatro bordes de la prenda.

Este manto en particular es muy especial, ya que está tejido casi en su totalidad con hilos de seda y plata. La urdimbre, como es tradicional en el tejido de tapiz inca, está hecha de hilos de algodón que resisten la alta tensión que requiere el tejido, pero queda oculta por todas las tramas de seda apretadas. Son raras las áreas pequeñas en las que podría haber pelo de camélido, pero esta es una excepción. Los tocapus y la forma en que se extienden por toda la anchura de la prenda, en cascada con cambios de color, recuerdan la prenda de tejido de tapiz de Ica que también presenta una síncopa de cambios de color casi inesperada. Al crear una dinámica visual, este movimiento del color se desarrolla de varias maneras en mantos de tipos muy diferentes y de origen muy distinto.

▼ Fig. 33. [Véase también Fig. 1. Detalle]. Manto de tapiz colonial de mujer tejido con urdimbre de algodón e hilos de seda y plata (sobre una base de lino). 92 x 127 cm. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, donación, John Pierpoint Morgan, 1902-1-782.



Si observamos otros ejemplos de esos mantos de tejido de tapiz relativamente grandes, aunque cada uno sea bastante diferente en su carácter y diseño, estos comparten ciertas características. Todos tienen la organización tripartita de bandas de diseños y una orientación horizontal. Muchos tienen bordes amarillos (*cantu*), arriba y abajo, a menudo con el diseño partido en el borde exterior y tres áreas básicas de diseño con su propio tipo de patrón —el *pallay*—, que se alternan con dos secciones anchas de «pampas». Estos diferentes elementos del programa visual de este grupo de mantos parecen haber sido tomados de otras tradiciones textiles de la sierra que vamos a examinar por ejemplo (Fig. 38).



◀ Fig. 34. Manto de mujer (Illiclla). Perú, colonial, siglos XVI-XVII. Tapiz de algodón y lana entrelazados con urdimbres excéntricas y tramas flotantes; sobrecostura; hilo envuelto con metal añadido a lo largo de una cinta del borde. La urdimbre aparece vertical cuando se lleva la prenda. 95,5 x 127,5 cm. Denman Waldo Ross Collection, Museum of Fine Arts, Boston. 97.448.

Al observar la composición simétrica estándar de los mantos de tapiz colonial, así como aquellos tejidos con técnicas de patrón de urdimbre, la denominación de las secciones específicas de los mantos es clara. *Cantu*: el borde horizontal exterior; *pallai*: dos conjuntos de hileras de bandas de patrones que flanquean la pampa, que es un área amplia a menudo organizada (aunque en los mantos coloniales, llena de pequeños diseños dispersos por toda esa sección), un área central, y luego la repetición del *pallai*, la pampa, el *pallai* y, finalmente, el *cantu* exterior en el otro borde horizontal.



En las muestras de los siglos XVI y XVII, la mayoría tiene las pampas llenas de figuras en actividad que van desde la flora y la fauna del universo inca hasta las intrusiones de origen español. Vemos a Adán y Eva alrededor del árbol en el Paraíso, con la serpiente procurando tentaciones, como un guiño a la tradición cristiana, y en algunas piezas hay monos con sombreros de obispo, tal vez como un comentario sobre la situación de la Iglesia a los ojos del tejedor. (Fig. 35)

Las flores, insectos y pequeñas criaturas, desde peces y pájaros hasta vizcachas y pumas, incluyendo seres irreconocibles, flotan en esos espacios intermedios, definidos por las secciones de patrones contrastados (el *pallay*), que delimitan otra sensibilidad, la de la geometría y el orden. Con frecuencia son contrarrestadas por una banda de estilizados diseños de encaje. (Figs. 36) Uno empieza a ver el ritmo del plan de diseño que casi puede trazarse, de una pieza a otra, aunque cada una tiene su propio carácter y estilo. Esta estructura subyacente también puede compararse con otra serie de mantos diferentes, igualmente bellos, pero con raíces más profundas en la textilería de la sierra.



▲ Fig. 35a. Manto colonial nupcial de mujer con Adán y Eva, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII. Tejido de tapiz, urdimbre de algodón, trama de camélido con algunos hilos de plata. 115 x 96 cm. Se dice que fue encontrado en la isla Coati del lago Titicaca, en 1904. Museum Funf Kontinente, Munich, 34-41-3.

▲ Figs. 35b, c. Detalles: Eva que nace de la costilla de Adán y una mujer andina con manto y vestido, haciendo una ofrenda con un kero, entre pájaros, llamas, vizcachas y otros animales.





Características del diseño de los mantos andinos quechuas y aimaras

La organización del diseño de estos mantos de tejidos de tapiz de estilo de muy alto nivel, con todas sus características, puede compararse con los que se confeccionan en la tradición serrana de los patrones de urdimbre. Por ejemplo, el temprano manto del museo de Boston tiene una pampa con fondo púrpura oscuro, con su flora y fauna, y las bandas amarillas en las partes superior e inferior, y las anchas bandas centrales con diseño *pallay*. (Fig. 24) Como son tejidos de tapiz de cara de trama, la tejedora ha tenido especial cuidado en plasmar algunos de los diseños geométricos con pequeñas áreas de trama flotante que imitan una técnica de patrón de urdimbre. Si examinamos un ejemplo andino más sencillo de cara de urdimbre, probablemente del siglo XIX, todavía podemos reconocer las características del diseño, incluidas las bandas exteriores amarillas (*cantu*) y los tres conjuntos de bandas decoradas con *pallay*, que flanquean las anchas pampas vacías marrones. Se trata de dos técnicas textiles muy diferentes: una con el estilo de tejido de tapiz *cumbi* inca (de gran anchura y menor altura) y otra que corresponde a la modalidad de patrón de urdimbre de la tradición local de la sierra (un tejido de gran longitud y poca anchura); cada una de estas encarna los principios inherentes a la indumentaria femenina.

◀ Páginas anteriores:
Figs. 36a. [22a.1 y 1.2; bd] Manto nupcial colonial de mujer, tejido de tapiz, siglo XVII. Urdimbre de algodón, trama de camélido con algunos hilos de plata sobre una base de seda. 111 x 95,5 cm. Abegg-Stiftung, Reggisberg, núm. 416.

◀ Figs. 36b, c. Detalles.

▼ Fig. 37. Anónimo cusqueño. Detalle de la donante de la pintura Señor de los Temblores, circa 1670-1720, Iglesia de San Cristóbal, Cusco. La dama lleva un segundo manto debajo que muestra el cantu amarillo del borde con el patrón de color naranja (como el manto de la Fig. 38).

▶ Fig. 38. Pequeña manta con patrón de urdimbre, pampa marrón y borde con cantu amarillo. Tejido con patrón de urdimbre, pelo de camélido. ¿Siglo XIX? 8-a 8249. Institución desconocida.

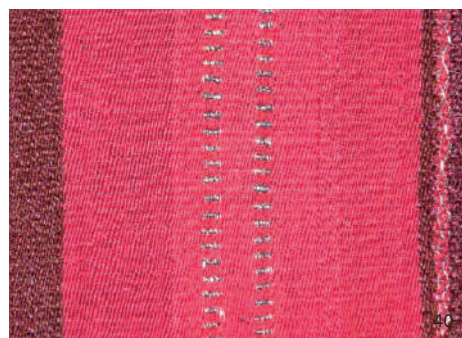
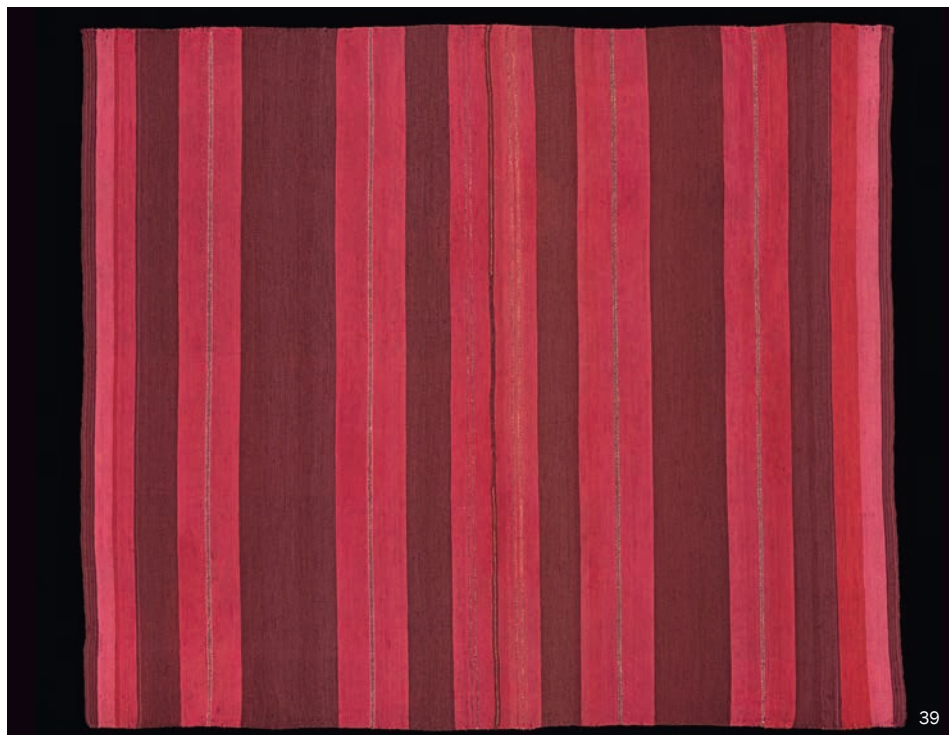
Hay otros tipos de mantos femeninos de este rico y bello estilo andino que se encuentran representados en las obras pictóricas de los siglos XVII y XVIII, como el clásico *iscayo* o manto a rayas de la región del lago Titicaca, que se aprecia en la pintura de la iglesia de Paxi Pati. (Figs. 39, 40 y 41) Entre los donantes representados en la parte inferior derecha del cuadro están el cacique Tiwanaku y su esposa, que lleva un manto sobre los hombros y otro a juego sobre la cabeza. La pintura es tan detallada que se puede percibir el ritmo de las bandas anchas, que configura un centro a partir del cual fluye el diseño de la prenda hacia los bordes verticales exteriores, cada uno elaborado con características especiales como tiras de protección con patrones de urdimbre. Las muestras preservadas de este tipo de manto suelen tener otro rasgo peculiar en sus dos bandas exteriores, consistente en una sección hecha con *lloque*. (Fig. 40) Estos hilos de *lloque* (denominados «hilados a la izquierda») tienen un contexto cultural significativo, pues se considera que encierran cierto poder y mantienen el espíritu de la tela dentro de sus bordes.³⁸ (Véase Fig. 46b, pág 68.)

Un segundo *iscayo* de rayas rosadas sobre un fondo morado muestra una particularidad: un hilo de plata en la urdimbre en medio de cada raya. (Fig. 40) La presencia de hilos de plata (encontrados en algunas *llicllas* de la sierra de los siglos XVII-XIX) es señal de prestigio e incluso realza la belleza de unas rayas sencillas aunque significativas. El uso moderado de hilos de plata (y ocasionalmente de oro) se convierte en un rasgo característico de varias prendas andinas y, hacia el siglo XVIII y principios del XIX, evoluciona hasta constituir complejos diseños de urdimbre con hilos de plata, que se analizarán más adelante.

Mantos negros

La alpaca negra extremadamente fina, procedente de animales criados con cuidado, de aspecto sedoso cuando se hilaba con ese propósito, era también un rasgo sutil pero distintivo de las prendas femeninas y masculinas, sobre todo a partir de los siglos XVI-XVIII, por el brillo que podía obtenerse. En parte, esto era el resultado de los esfuerzos concertados durante siglos en la cría de alpacas negras con pelos largos, finos y sedosos (véase Phipps en este volumen). (Fig. 30) Las vestimentas negras





se convirtieron en un motivo de preocupación para los administradores españoles en tanto era interpretada como un «duelo por el pasado inca» («...que usan o traigan vestido negro en señal de luto que arrastran en algunas Provincias como recuerdo de sus difuntos monarcas...»).³⁹

Su uso por parte de las élites andinas también puede haberse desarrollado en parte como un reflejo de las prendas de seda negra que llevaban los administradores españoles. El uso del negro —que podría considerarse de menor calidad debido a la ausencia de hilos teñidos y coloridos— era, de hecho, una característica significativa del vestuario de las familias de élite de la sierra y desempeñaba un rol importante en la indumentaria e identidad de las comunidades andinas.⁴⁰ Esta idea del brillo se desarrolla de varias maneras.

La *donante* que figura en la pintura de la Virgen de la Candelaria (1660) lleva un manto negro oscuro con bandas blancas en la parte superior y en el centro (presumiblemente también en la parte inferior, aunque esto no es visible en el cuadro). Su vestimenta negra tradicional, en apariencia sencilla, es un contrapunto del abrigo negro español de su marido. (Fig. 43) Cien años más tarde, Manuela Tupa Amaru, fallecida en 1703, fue pintada en 1777 (según una versión anterior) con un manto similar. Como mujer cuya herencia la conectaba con el último Sapa Inca, Felipe Tupa Amaro (ejecutado en 1572), sus vestimentas hablan tan directamente de su posición social como los dos escudos de armas que flanquean su imagen. (Fig. 42) Su manto —sujeto con un *gran tupu* (o *tipqui*) de plata— tiene los bordes (*cantu*) divididos en rosa y rojo, con pampas muy negras y una banda blanca en el centro. Una muestra que deriva de este tipo de manto, aunque no tan grande y larga como el que luce doña Manuela, mide 112,5 x 87,5 cm. (Fig. 44) Sin embargo, es extremadamente fina, con 105 urdimbres y 30 tramas por centímetro. Las delicadas hebras de alpaca negra han sido hiladas tan apretadamente que expiden un brillo muy intenso, y en las bandas exteriores rosadas (*cantu*) las urdimbres son de tipo *lloque*— es decir, las hebras han sido hiladas alternativamente a izquierda y derecha, una característica de

◀ Fig. 39. Iscayo (manto). ¿Siglo XVII? Es, similar al que llevaba la esposa del cacique Paxi Pati. Franjas rosadas con hilos de plata sobre fondo de una mezcla de marrón y púrpura (*chimi*), con franjas bicolors en los bordes exteriores (*cantu*). En el centro de cada franja rosada existe una doble línea de plata. Colección privada.

▲ Fig. 40. Detalle: Iscayo, siglo XVIII. Hilos de plata en dos hileras con diseño de peinecillos, dentro de las franjas rosadas. La pampa o áreas del fondo han sido elaboradas con *chimi*, hebras que mezclan dos colores en el hilado, en este caso morado y marrón, lo que da una suerte de efecto resplandeciente. Colección particular.

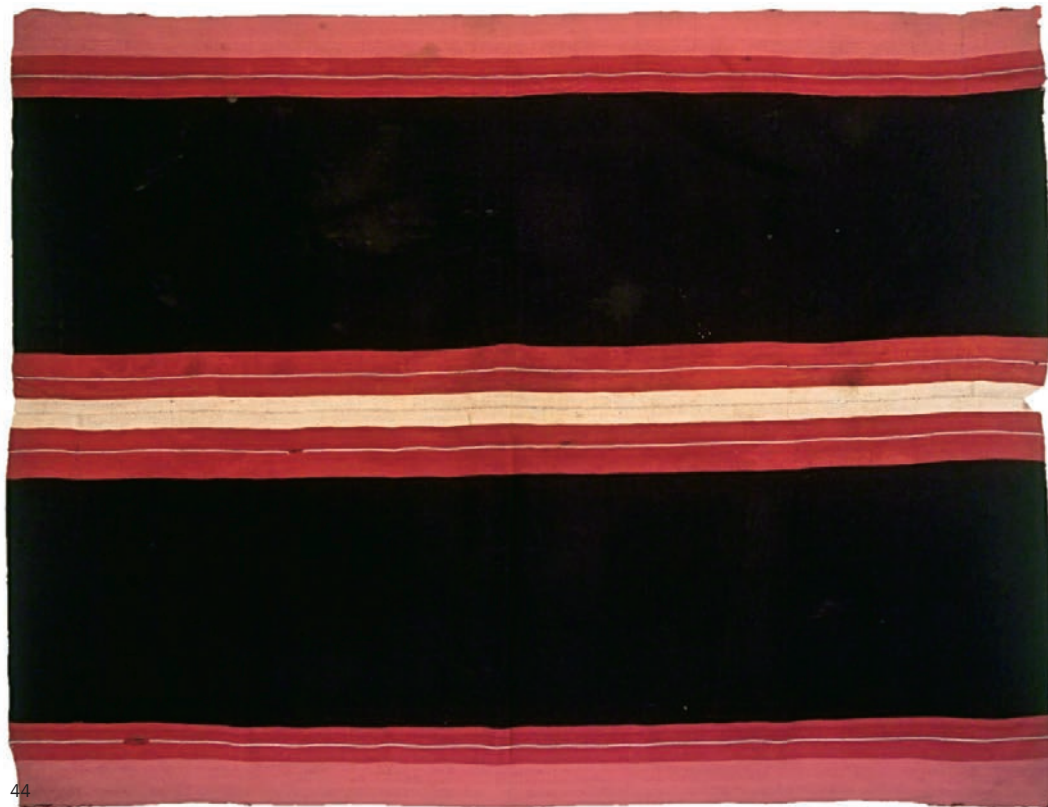
▲ Fig. 41. La esposa de don Martín Paxi Pati cacique. Detalle de la pintura de la presentación de María en el templo. Óleo sobre lienzo, siglo XVII Presbiterio de la iglesia de Tiahuanaco.



▲ Fig. 42. Manuela Tupa Amaro. Anónimo cusqueño. Pintura, 1777. Óleo sobre tela. 167 x 106 cm. Museo de Arte de Lima. Donación. Colección Petrus y Verónica Fernandini, 2013.12.1.

▲ Fig. 43. Detalle. Virgen de la Candelaria con figuras de donantes. Escuela cusqueña, 1660. Óleo sobre lienzo. 152,4 x 76,2 cm.

► Fig. 44. Lliclla aimara. Siglo XVIII. Cara udimbire, fibra de camélido, 127,6 x 91,4 cm. Brooklyn Museum, Alfred T. White Fund, 30.1165.10. Foto: Brooklyn Museum. Colección particular.



especial significado que se comenta más adelante.⁴¹ Una delgada línea azul marca el centro de cada banda roja; aunque es de pelo de camélido, da la apariencia de un fino hilo de plata.

Hilos de plata

Los hilos de plata —compuestos por finas tiras planas de plata pura enrolladas en torno a un hilo central, a veces de seda, lino o algodón— hallaron la forma de llegar a manos de expertos tejedores andinos. (Figs. 45-48) Si bien los encontramos en ocasiones incorporados en los mantos de tejidos de tapiz de los siglos XV-XVII, sorprendentemente, en el siglo XVIII parecen haber sido utilizados en la urdimbre, en algunas secciones discretas, y sumados a las técnicas textiles con motivos andinos.⁴² Por lo general tejidas como bandas de patrón *pallay* y combinadas con hilos de seda y/o pelo de camélido teñido, estas complejas secciones de diseño se incluyeron en los mantos de las mujeres (y, raras veces, en las túnicas de los hombres), aportando brillo y lustre, sobre todo cuando la luz del sol capta las partículas de plata. (Fig. 47b) La pericia necesaria para tejer estos hilos metálicos, casi rígidos e inflexibles, era un arte reservado para los tejidos más importantes. El ritmo del tejido, que consistía en subir y bajar estos hilos de plata a lo ancho de la tela, intercalados entre áreas de hilos de lana, suaves y blandos, mucho más maleables, requería una gran destreza en su manejo. Los tejedores más expertos creaban esos mantos al igual que cualquier otro manto especial, con su diseño tripartito, constituido por dos paneles tejidos por separado y cosidos en el centro. (Figs. 45, 46) Conocemos algunos que fueron hechos de una forma ligeramente distinta. Esto es cuando las bandas de patrones con plata eran tejidas aparte de las pampas de lana, para luego ser cosidas juntas (lo que no difiere mucho de los mantos de Chancay, cuyas secciones de diseño se tejían como tiras aisladas). (Fig. 14a) Es difícil datar los ejemplos que se han conservado, pero



◀ Fig. 45a. Lliclla con hilos de pelo de camélido y plata (sobre hilo lino), patrón de urdimbre. 98 x 90 cm Siglo XVIII Brooklyn Museum, Expedición del Brooklyn Museum de 1941. Frank L. Babbott Fund, 41.1275.163.
Fig. 45b. Detalle de patrones pallai de flores con diseños en S y serpientes de dos cabezas. Véase las páginas siguientes.

▲ Fig. 46a. Manto de mujer del Perú o Bolivia, siglos XVIII-XIX, tejido con hilos de plata con cara y patrón de urdimbre, pelo de camélido e hilos metálicos. The Field Museum, Chicago. Anthropology Department. Número del objeto: 6258. Foto: John Weinstein.

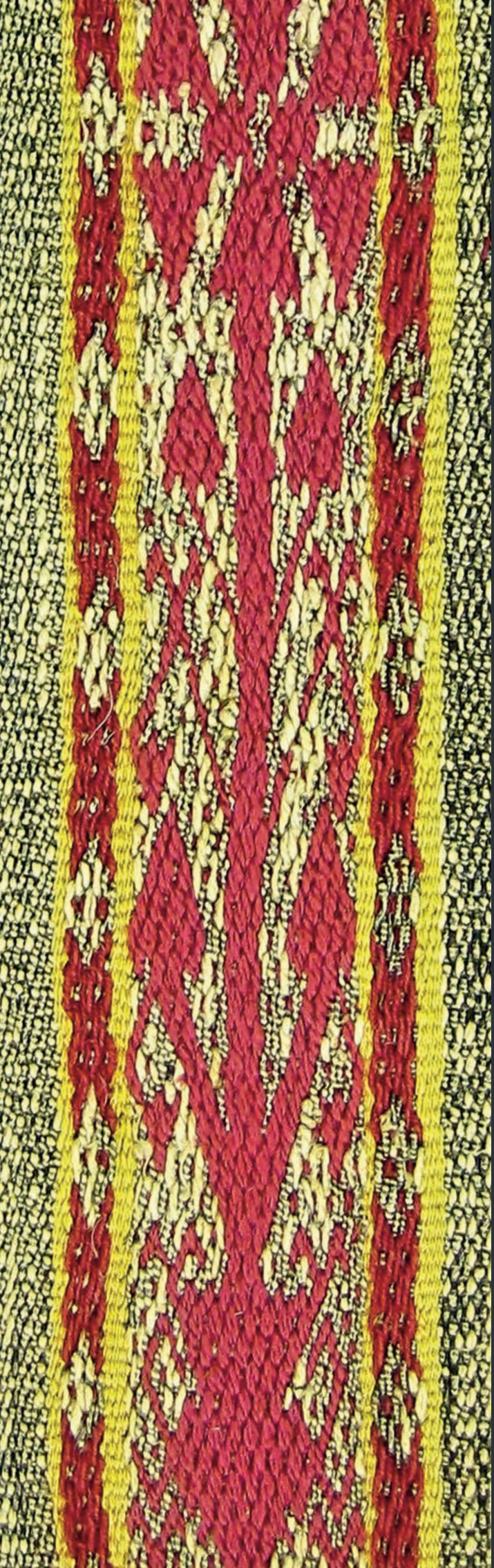
Fig. 46b. Detalle: La mayoría de los hilos de tono amarillo dorado son de pelo de camélido e imitan el color del oro. Otros son de plata, pero algunos aparecen como pan de oro sobre plata.
Véase las páginas siguientes.

◀ Fig. 47a. Lliclla ca. 1750-1800. Patrón de urdimbre en algodón y fibra de camélido con hilos metálicos 88,5 x 78,4 cm. Museo de Arte de Lima. Donación José Kusunoki Fuero y Olga Rodríguez de Kusunoki. 2015.20.1.
Fig. 47b. Detalle los hilos blancos que flotan son el hilo central que había sido cubierto con metal, que ahora ha desaparecido. En otros sitios el metal –o plata o oro– esta preservada. Photo: E. Phipps.
Véase las páginas siguientes.

▶ Página siguientes:
Fig. 48. Detalle de manto a rayas tejido enteramente con hilos de seda, plata y oro. Siglo XVIII. Cara urdimbre con diseños en la urdimbre. Museo Ethnografía y Folklore, La Paz, MUSEF 3029/1702 A 0001. La inusual seda rosa y amarilla probablemente vino de China ya teñida. Véase páginas XVI-XVII.



podemos ver remanentes de su historia en los pliegues hoy visibles, que se hacían doblando el textil de una manera particular, para ser almacenados durante generaciones. (Figs. 45, 46).







▲ Fig. 49. Capac Yupanqui, el quinto rey inca, con un manto de «torne azul». De Martín de Murúa, *Historia general del Piru*, 1616, Ms, Ludwig XIII 16 (83.MP.i59), fol. 30v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

► Fig. 50. Detalle de Alegoría de la vanidad, de Antonio de Pereda y Salgado (español, 1611-1678), ca. 1634. Óleo sobre lienzo. 139 x 174 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.

► Fig. 51. Manto tornasol. Siglos ¿XVII-XVIII? Tejido llano con urdimbres de alpaca negra, tramas de seda rosada y cordones de cabos azules. Tejido en dos paneles, cosidos entre sí. 89 x 76 cm. Colección particular.

Tornasol

A veces encontramos lujo sobre lujo, como podemos ver en un manto (posiblemente del siglo XVII) que quizá esté entre los primeros de aquel tipo de patrón con plata, (Fig. 45) así como también el del Museo de Arte de San Francisco (59.5.1). En el conjunto de esa pieza resalta el hermoso tejido de los diseños de plata, así como un rasgo distintivo que confiere profundidad a toda la tela. Se genera como tornasol: la urdimbre es de un color muy negro, mientras que la trama tiene un tono rosado, lo que crea una especie de efecto púrpura intenso y radiante. Los hilos de seda también están presentes, acompañando a los hilos de plata a lo largo de los lados de las bandas, que están llenas de diseños intrigantes, cada uno delimitado por contornos cuadrados o rectangulares, como si estuviéramos viendo tocapus en una época temprana. (Fig. 33)

Seda y tornasol

Cuando se procesa la seda como fibra a partir del capullo cultivado del gusano de seda *Bombyx mori* (en Asia y en España) y se desenrolla como una sola hebra de larga extensión, es un producto que irradia un fuerte brillo (Fig. 48). Llegó a América en forma de hilos, al igual que como tejidos, tanto desde España como Asia, con los galeones que venían de Manila a comienzos del siglo XVI.⁴³ Al utilizar dichos hilos —algunos tal vez ya teñidos en Asia—, los tejedores andinos se deleitaron con sus cualidades, produciendo, sobre todo, tejidos finos para prendas de vestir. En el siglo XVI, estos textiles se denominaban *lipi*, término quechua que aparece en el *Vocabulario* de González Holguín, quien los definía como «seda o ropa de lustre».⁴⁴

En tanto la seda sola podía tejerse como una tela de gran lustre y era importada por América como tela entera, gozaba de gran preferencia en Lima y otros centros urbanos. En las comunidades indígenas, la seda, en forma de hilo, por lo general se integraba a los métodos de tejido tradicionales andinos y se utilizaba como un matiz o en áreas discretas de los diseños, ya fueran mantos de tejido de tapiz u otros de urdimbre de la sierra.⁴⁵ A veces los tejedores empleaban esa fibra especial moderadamente, como tramas ocultas por los textiles densos de cara de urdimbre. Esto contribuía a la suavidad y flexibilidad de la tela, además de aportar un aspecto singular como era el brillo llamado *tornasol*.

Tornasol o *huateca isi* era un tipo de tela definido en el antiguo diccionario aimara *Vocabulario de la lengua Aymara* (1612), de Ludovico Bertonio, como «tornasol, ropa o seda que tiene brillo...; seda que cuando se gira de una manera aparece de un color, y de otra, de otro color».⁴⁶ Para conseguir este efecto resplandeciente, los tejedores acostumbraban elaborar urdimbres de pelo de camélido de color negro, azul o morado, y tramas de color rosa o azul.⁴⁷ (Fig. 51) Aunque las urdimbres oscuras suelen cubrir las tramas, pequeñas partículas de color atraviesan la superficie y hacen que la tela aparezca en diferentes colores cuando se dobla o se pliega, o cuando le da la luz del sol. Era un tipo de tela popular en Europa, a veces llamada *shot silk* en Inglaterra, o *cangiante* en Italia, o *tornasol* en España. (Fig. 50) Aunque no hay precedentes en los Andes antes de la llegada de los españoles en el siglo XVI, los tejedores andinos adoptaron el concepto muy pronto. Tanto Guaman Poma como Martín de Murúa nos cuentan que el soberano inca Topu Yupanque vestía una prenda de «torne azul». La ilustración de Murúa que acompaña al texto lo muestra vistiendo su manto azul de tornasol, con su matiz rosa iridiscente.⁴⁸ (Fig. 49)

Un fragmento sin datar, pero posiblemente del siglo XVII o XVIII, de un manto *torne azul* finamente tejido, fue excavado por Bandalier a finales del siglo XIX en Patacamaya, Bolivia, con una urdimbre azul/púrpura y una trama de seda roja. Se conocen otros ejemplos etnográficos completos que, si bien resulta difícil datarlos, es probable que sean de finales del siglo XVIII, del siglo XIX o, incluso, de inicios del siglo XX.⁴⁹ (Fig. 51)

Todos estos desarrollos posteriores de la elaboración de mantos femeninos, ya sean de finos tejidos de tapiz con vivas imágenes extraídas de diversas fuentes, tanto de origen andino como europeo, o que incorporan nuevos materiales de alta calidad y lustre, encarnan los valores y la creatividad de los tejedores andinos que respondían a su tiempo y lugar en la historia. La elaboración de tejidos en los Andes era parte integral de las culturas que los producían y contribuía al diálogo social a través de la compleja negociación que implicaba una vida en proceso de transformación. Podemos apreciar la increíble destreza creativa, el oficio artesanal, la estética, la maestría y la visión del mundo expresadas y representadas en estas bellísimas prendas.





La cushma.

Entre listas y figuraciones en el largo tiempo

María Elena **del Solar D.**

Los tejidos han sido un importante soporte desde la historia antigua para representar y comunicar sistemas de ideas y creencias a través de la especialización estructural técnica y de un particular lenguaje iconográfico, y lo continúan siendo en contextos de cambio. El presente ensayo se propone compartir algunos avances en las indagaciones realizadas en torno a la cushma, una túnica de algodón tejida en telar de cintura, producto de una extensa red de contactos y arreglos sociales y culturales entre distintas regiones, y testimonio de diferentes tiempos. Hoy la cushma se mantiene como expresión viva de la cultura material de los pueblos amazónicos pertenecientes a las familias lingüísticas arawak y pano, en la selva central del Perú (Fig. 1).

Los pueblos de lengua arawak (matsigenka, ashaninka, yine y yanesha) se encuentran en el piedemonte andino peruano, siguiendo los numerosos afluentes del Ucayali, en lo que los incas denominaban el Antisuyo. Ocupan un área casi continua entre los pueblos altoandinos, al oeste y el sur, y los pueblos de lengua pano (shipibo, huni kuin) al norte y al este,¹ de los que nos ocuparemos en el presente estudio (Gráfico 1).

Estudiosos de la Amazonía dan cuenta de la existencia de amplios sistemas de intercambio de bienes y de conocimientos entre sociedades de los llanos amazónicos, las zonas altoandinas y la costa, que establecieron relaciones desde las épocas precoloniales y que aún es posible identificar.² En diversos contextos se abren espacios para pensar en las complejas relaciones desarrolladas, a partir de fuentes primarias y secundarias, así como de observaciones en el terreno. La vitalidad de las tradiciones textiles que permanecen vigentes ofrece una oportunidad privilegiada para profundizar el análisis con los testimonios de las maestras tejedoras. Los objetos etnográficos constituyen

◀ Fig. 1. Cushma femenina (detalle). Pueblo matsigenka. Algodón hilado y tejido a mano. Decoración estructural con hilos naturales y teñidos con cortezas. Ristras de semillas en la costura de los hombros. Colección particular, 2023.

- ▶ Fig. 2. Cushma masculina. Pueblo yine. Algodón hilado y tejido a mano. Decoración estructural y pintada. British Museum Am1904,1215.18.

- ▶ Fig. 3. Cushma masculina. Pueblo shipibo-conibo, Bajo Ucayali. Algodón hilado y tejido a mano. Decoración estructural y pintada. MNCP. Cod. JR-01090. Donación de la Casa Grace, adquirida a la Col. Raúl de los Ríos. Recolectada entre 1955 y 1956.

la memoria cultural de la sociedad que los produce; por tanto, no nos limitamos a verificar su existencia física, buscamos acercarnos a la producción de significados que se transforman a lo largo del tiempo.

A la función primordial de la cushma como abrigo y protección contra las inclemencias del clima, los insectos y el entorno agreste del hábitat amazónico se añade el aprecio por el embellecimiento y la ornamentación del cuerpo. A la vez, otorga una identificación visual diferenciadora que confiere estatus y un sentido de pertenencia al grupo a través de un medio artístico, que constituye, además, como señala Barclay (2006: 29), una de las expresiones más acabadas de la complementariedad de los géneros (Fig. 2).

Los especímenes que presentamos en este estudio provienen mayormente de colecciones de museos y han sido producidos aproximadamente entre los primeros años del siglo pasado y la década de 1980, salvo anotado expresamente.³

De algodón y muy pintada

Breves o detalladas menciones, sumadas a dibujos, pinturas y grabados, realizados por misioneros y viajeros desde épocas tempranas de la conquista, han contribuido a documentar, desde varias perspectivas, las transformaciones o continuidades sucedidas en los modos de vida de los pueblos de la Amazonía peruana. De acuerdo con las distintas fuentes revisadas, se constata la presencia de la túnica, de diverso largo y anchura, como vestimenta difundida entre los pueblos amazónicos y otros más, antes de la conquista de los españoles. Se anota lo señalado por el explorador Juan Salinas de Loyola, en 1557,⁴ en la que probablemente sea la más temprana fuente acerca de los pueblos indígenas del Ucayali y de la vestimenta de los indios pariaches, en el





En el recuadro se señala la palabra específica para túnica en el idioma de cada grupo; en el artículo emplearemos el término *cushma* de manera general:

ashaninka	<i>kitsaarentsi</i>
asheninka	<i>kithaar entze</i>
matsigenka	<i>kitzagarinchi</i>
yanesha	<i>shetamoets</i>
yine	<i>mkalu</i>
huni-kuin	<i>tari</i>
shipibo-conibo	<i>tari</i>

territorio «que se dice Cocama. (...) la gente es de mucha policía así en los vestidos, porque son de algodón y muy primos con pinturas muy diferentes y galanas; usan plumería y plumajes y joyas de oro y plata de que adornan á sus personas». Y, con mayor detalle, se refiere a los actuales conibos, describiéndolos como «gente de mucha razón y policía, de ropa de algodón muy pintada así de pincel como labrada».⁵ Por este último término entendemos la decoración de tipo estructural, tejida en la tela, en tanto la pintada sería el color aplicado sobre la superficie de esta (Fig. 3).

En su magnífico trabajo sobre la iconografía de los indios amazónicos en el Perú del siglo XVIII, Núria Sala i Vila (2021) documenta de manera rigurosa, descripciones y representaciones en el dibujo, la pintura y el grabado de tipos humanos, usos y costumbres, paisajes y mapas, así como en los dibujos de la flora y fauna, realizados por misioneros y viajeros. Primaba la idea de describir y divulgar aspectos exóticos de las nuevas tierras conquistadas para la Corona, y de las almas ganadas para el cielo. Más adelante el objetivo de las expediciones sería la elaboración de inventarios y relaciones, motivado por los nuevos intereses científicos y las posibilidades extractivas y de explotación comercial, apoyados por las voluntades políticas del momento.

La asociación del grado de civilidad, educación y orden de los indígenas se explicaba por la mayor o menor desnudez y recato con que se representaba el cuerpo, señala Sala i Vila (op. cit.). Del conjunto de imágenes destacamos, para los fines del presente estudio, el documento dedicado a los indígenas de la *Montaña Real* de la *Relación de Gobierno*,⁶



(Figs. 4, 5, 6). Allí se representa un conjunto de etnias, según la vestimenta o ausencia de esta, además de otros atributos (pintura corporal, armas, tocados) que constituyen marcadores de etnicidad. Estas imágenes, menciona la misma fuente, no pretendían representar la realidad, ni plasmar un retrato, sino, más bien, transmitir, mediante una manifiesta diferencia, la versión estereotipada de los diversos grupos etnolingüísticos identificados. También informarían sobre las distintas oportunidades para el uso de la vestimenta (ceremonial, doméstico, viajes, descanso...). Al respecto, dice el jesuita Sarasola: «Hay que advertir que la *cushma* es traje de etiqueta para presentarse en público, porque en privado, o en sus viajes, fácilmente se desprenden de la *cushma* para aligerar el calor (...), ya para guardar una prenda tan costosa y valiosa para ellos».⁸

En las tempranas descripciones etnohistóricas y etnográficas disponibles, resalta ampliamente la referencia a la pintura sobre tela más que a la decoración estructural de los tejidos amazónicos. Una explicación posible se encuentra en el mayor impacto visual que el diseño suscitaba en los impresionados testigos, además de una probable falta de conocimiento sobre las técnicas de tejido. Otra, en una efectiva preferencia por la decoración pintada como marcador étnico a distancia. Un tejido hallado en el complejo funerario chachapoya de Laguna de los Cóndores, de probable procedencia de las tierras bajas tropicales, indicaría, igualmente, esta primacía (Fig. 8). Se trata de una manta de algodón, presumiblemente una túnica, decorada con un diseño de volutas continuas pintadas que llenan todo el espacio de la tela. El paño sirve como envoltorio de uno de los fardos cuyo origen podría atribuirse a épocas prehispánicas o coloniales.⁹ El análisis de las túnicas que también envuelven otros fardos del mismo mausoleo sugiere una función similar para el caso de la figura 8.

Cushma, cusma, kusma, kushma y pampanilla

La ortografía varía para referirse a la vestimenta —de hilo de algodón y tejida en telar de cintura, sin mangas y larga hasta las rodillas o tobillos— empleada por diversos pueblos indígenas de la Amazonía peruana y más allá de nuestras fronteras. Es mencionada frecuentemente como «*vestimenta tradicional que visten por lo general*

solamente los hombres» en los escritos que describen a las poblaciones indígenas, sus usos y costumbres desde el siglo XVI en adelante.¹⁰ También se alude a prendas más cortas de algodón de uso masculino llamadas «camisetas» o «camijetas», que se refieren al uncu, como veremos más adelante.¹¹

La palabra cushma, considerada habitualmente una derivación del quechua, curiosamente ha desaparecido del uso cotidiano en contextos de comunidades tejedoras de la costa y la sierra. No obstante, se mantiene como un término extendido en los ámbitos académicos y de divulgación en lengua castellana. Hoy se la encuentra difundida en comunidades indígenas y mestizas de la Amazonía como una palabra del castellano, aunque se privilegia el uso del propio idioma para designarla localmente.

El P. García Graín señala que la prenda «fundamentalmente, se reduce a un saco largo y todo él de igual anchura de arriba abajo, bastante amplio, que va del cuello a los tobillos, con la abertura para los pies y otras tres para cabeza y brazos».¹² Definición que en nada altera las descripciones examinadas desde el siglo XVI en relación con lo que se observa en la actualidad, particularmente entre los pueblos de lengua arawak, cuyas mujeres siguen tejiendo hermosas cushmas con diseños tejidos y pintados (Fig. 6). Similar tradición conserva el pueblo shipibo-conibo, asentado en comunidades ubicadas en las riberas del Ucayali y afluentes.¹³ Con la palabra 'kené' se designan los diseños geométricos aplicados como pintura corporal y en la decoración de diversas



◀ Fig. 4. Relación de Gobierno. Virrey Gil de Taoboda y Lemos. 1796. Casibos. Nación que vive en las Riveras del famoso río Pachitea... Tiene Poblaciones fixas, y usan Cusma y armoniosos plumajes. pl. [9] (Sala i Vila, 2021:232) D.O.R.L.

◀ Fig. 5. Relación de Gobierno. Virrey Gil de Taoboda y Lemos. 1796. Capanaguas, en las Riberas del Río Magüe, colateral de Manoa, estos asan, y comen a sus difuntos, pensando que en ello les hacen un gran sufragio, y veneficio... pl. [9] (Sala i Vila, 2021:235) D.O.R.L.

◀ Fig. 6. Relación de Gobierno. Virrey Gil de Taoboda y Lemos. 1796. Indio Sipivio, o Supevo: Nación que havita el Río Pisquique, tributa sus aguas al famoso Ucayali, está inmediato a los Panos, hay entre estos muchos blancos: usan del traxe talar, y respetuoso que ellos fabrican a especie de Túnica... pl. [10] (Sala i Vila, 2021:229) D.O.R.L.

◀ Fig. 7. Pintura, Juan Santos Atahualpa P. Gabriel Sala. S. XIX. Convento de Copca, Concepción. Huancayo. 'En el universo mítico shipibo, los espíritus que viven en el mundo-cielo visten cushmas blancas, brillantes y luminosas.' (Heath 2002:46).

La valoración simbólica de la prenda se puede apreciar en la representación pictórica popular del héroe cultural Juan Santos Atahualpa, en Quimiri, enfrentando a un grupo de misioneros franciscanos. Descendiente del inca Atahualpa y cusqueño por nacimiento, lideró el levantamiento indígena ashaninka en la selva central, a mediados del siglo XVIII. Cien años más tarde, el personaje es representado ataviado con una cushma blanca, que se diferencia del estilo tradicional listado, pretendiendo denotar con ello quizás sus ideales políticos, así como también destacar su lugar en el mito y en la historia, para los indígenas y desde la mirada del misionero y pintor franciscano P. Gabriel Sala.

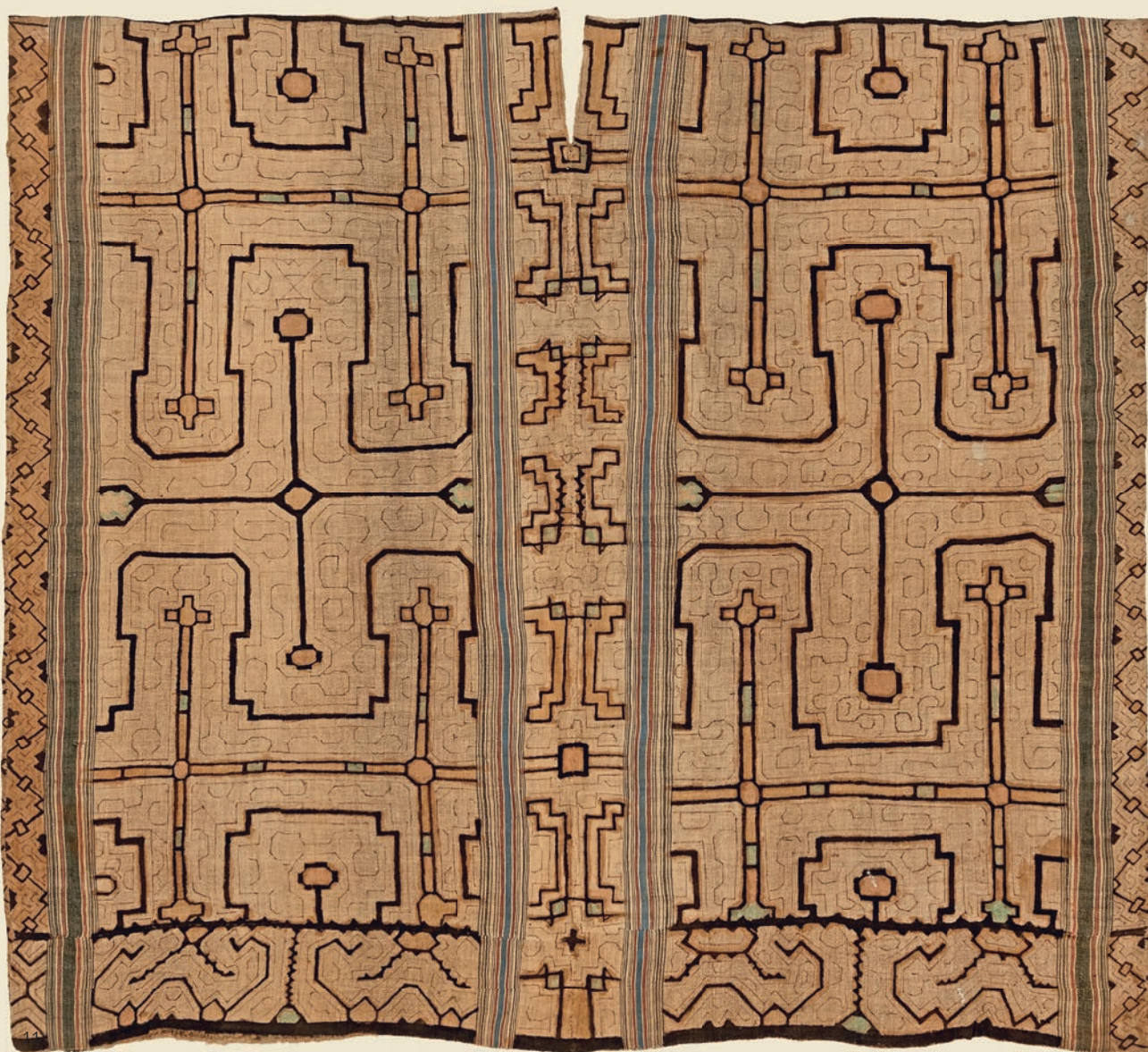
◀ Fig. 8. Envoltorio de momia en paño de algodón pintado. Complejo funerario de Laguna de los Cóndores. Chachapoyas.

◀ Fig. 9. Cushma masculina. Pueblo yine. Algodón hilado, teñido y tejido a mano. Decoración estructural y pintada. CC Pío Aza s/c.



superficies, tela, cerámica, madera...¹⁴ (Fig. 10) De habla pano, igual que el anterior, el pueblo cashinahua (autodenominado huni kuin), que habita junto a los ríos Curanja y Alto Purús, a escasos 40 km de la frontera brasileña, designa de manera similar a la decoración textil de camisas y cushmas (*tari*), y a la pintura corporal. (Fig. 11).¹⁵

P. Gow (2007) refiere las transformaciones ocurridas a lo largo de los siglos XIX y XX en la vestimenta yine a partir de las descripciones, dibujos o fotografías realizadas por misioneros, viajeros y antropólogos, tomando en cuenta la dinámica de cambios en contextos rituales, a raíz del contacto con los misioneros y a la presencia de los mestizos. Samanez Ocampo, según información recogida por Gow, alude a la «*túnica de algodón, mkalu*» (cushma) y la «*túnica de vagina, mkalnama*», falda



envolvente hasta las rodillas que forma un pliegue para ser enrollada en la cintura y conocida hasta hoy como pampanilla (Fig. 12).¹⁶ La vestimenta tradicional estuvo vigente hasta mediados del siglo XX en la esfera doméstica yine, en combinación con el uso de pantalones y camisas para los hombres, y blusas cortas, confeccionadas con coloridas telas de algodón industrial, para cubrir la desnudez de las mujeres. Esta moda habría sido introducida bajo influencia mestiza o de misiones religiosas asentadas en la región. Entre los huni kuin del Alto Purús, la pampanilla, tejida en estructura tubular y en telar continuo, servía también para llevar a los niños u otra carga cuando era usada cruzada sobre el pecho;¹⁷ esta especie de bandas anchas se sigue produciendo como un bien de interés comercial.

En nuestro tiempo, las mujeres shipibo-conibo conservan el uso corriente de la pampanilla en sus comunidades de origen, así como en la ciudad, a diferencia de la cushma, que es empleada como atuendo formal masculino, especialmente en festividades tradicionales y como un poderoso dispositivo de afirmación identitaria en eventos institucionales y políticos en diversos espacios.

Nociones etnográficas del tejido

La producción del hilo. Mito y ceremonia

La ausencia de especímenes de origen arqueológico, debido a la excesiva humedad de nuestros bosques tropicales y zonas de piedemonte amazónico, limita la posibilidad del análisis técnico de vestigios de una textilería que hoy admiramos, pues está vigente en diversos pueblos de la Amazonía peruana. Frente a la irremediable desaparición del material orgánico, el descubrimiento de volantes o contrapesos en hallazgos arqueológicos, de piedra o cerámica, que se acoplan al extremo de la varilla (huso) para preparar el hilo, constituyen elementos diagnósticos de singular valor. Su presencia es una evidencia de la fabricación temprana de prendas textiles.¹⁸

Las operaciones del hilado y tejido en algodón, exclusivamente a cargo de la mujer, han desempeñado un rol fundamental en el desarrollo de las sociedades amazónicas, tal como se observa en los espacios domésticos comunales, así como en las relaciones interétnicas. Túnicas de algodón, morrales y cargadores de bebés han constituido bienes cotizados para ser intercambiados con herramientas de metal, sal gema y otros —como señala E. Rojas Z. (2022: 62) en el caso de los ashaninkas. Se trata de recursos estimados que favorecen el contacto con los pueblos vecinos, así como en los circuitos de comercio interétnico entre la zona andina y las tierras bajas de la Amazonía.

El algodón que se produce en la Amazonía peruana pertenece a la variedad *Gossypium barbadense* L. y se siembra al pie de las viviendas o en las chacras familiares, generalmente a cargo de las mismas tejedoras, en una cantidad variable entre seis y diez arbustos de colores distintos por familia. Los hay en blanco cremoso hasta gradaciones de pardo y marrón oscuro y rojizo. Más difíciles de encontrar son las tonalidades violeta y verde claro, hoy prácticamente desaparecidas.¹⁹ Los días de sol son los más aptos para trabajar la fibra de algodón en la medida en que los filamentos están más sueltos, menos apelmazados por la humedad. Después de retirar y almacenar las pepas



◀ Fig. 10. Cushma masculina. Pueblo shipibo-conibo, Bajo Ucayali. Algodón hilado, teñido y tejido a mano. Decoración estructural y pintada. MNCP. Cod. JR-01081MC.

◀ Fig. 11. Maestra tejedora Francisca Bardales. Pueblo huni kuin. Proceso de apartado del diseño en varillas para el tejido de una cushma, tari, en patrón de urdimbres. CN Conta. Foto M.E. del Solar, 2018.

▲ Fig. 12. Pampanilla. Prenda femenina, falda. Pueblo conibo. Alto Ucayali. Lleva las urdimbres en dirección horizontal y costura de unión. MNCP. JR-01064MC.

▼ Fig. 13. Hilandera Girma Bardales preparando hilo de algodón. Pueblo huni kuin. CN San Martín. Purús, Ucayali. Foto: M.E. del Solar, 2019.

► Fig. 14. Cushma masculina. Material llanchama (corteza batida). Notar similar concepto de direccionalidad en los diseños, vertical/masculino – horizontal/femenino, afín a las túnicas de algodón. Probable procedencia: pueblo moré, Amazonía boliviana. Cuenca del Madre de Dios y del Beni, entre Perú y Bolivia. Se destaca la técnica de listas verticales cortadas en llanchama de color natural y aplicadas ordenadamente sobre la base teñida de marrón. Un espécimen similar fue identificado en la colección del MUSEF, La Paz Bolivia. (Arnold et al 2013). MNAAHP. Donación: Dr. Julio C. Tello, década de 1920.

► Fig 15. Cushma femenina. Material llanchama (corteza batida). Probable procedencia: pueblo ese eja. Cuenca del río Madre de Dios y del Beni, entre Perú y Bolivia. Donación: Dr. Julio C. Tello, década de 1920. MNAAHP.

para una siguiente campaña de siembra, la fibra de varios copos se estira formando porciones aireadas, que se colocan una encima de la otra. Se varean con palos delgados y flexibles sobre una superficie blanda hasta conseguir que se ordenen las fibras y se integren las capas, ya limpias de cualquier impureza. La especie de almohadilla resultante, relativamente plana y vaporosa, se enrolla sobre sí misma para formar un cilindro y se guarda en cestas amplias hasta decidir el tiempo de su hilado. Algunas comunidades reservan el algodón escarmenado en forma de mecha.

El hilado se realiza en posición sentada, jalando la fibra de la mecha mediante un huso de aproximadamente 25 cm de largo, confeccionado con madera dura de pijuayo, pona o chonta (*Bactris gasipaes*), que suele preparar, a golpe fino de machete, el esposo de la tejedora. Un volante de cerámica o piedra permite el contrapeso necesario para mantener el impulso del giro; sus dimensiones y peso estarán en relación directa con la calidad de hilo que se desea obtener. El huso, dispuesto en posición vertical y que por lo general es accionado con la mano derecha, suele girar sobre media calabaza (pate), con ceniza para facilitar su rotación. (Fig. 13)

La condición esencial de la actividad del hilado y el tejido en la vida femenina se revela en la observación del rito de paso de la niña a mujer en las sociedades tejedoras de algodón. Durante el aislamiento obligado de la joven en una pequeña cabaña construida con hojas de palmera, la abuela o madre deberá prepararla, a través del aprendizaje del hilado, a dominar el medio que simboliza las funciones de su nuevo rol social de mujer y de madre. La joven púber seguirá una dieta alimenticia especial durante el tiempo que dura el encierro, mínimo un mes. Este ritual, con ciertas modalidades específicas para cada grupo, concluía con la ceremonia de la *pishta* (denominación arawak), o *ani xeati* (denominación pano), donde se practicaba la mutilación genital a la joven, vigente en algunas comunidades hasta pocas décadas atrás.²⁰

El mito fundacional de la mujer araña explica tradiciones textiles universales y se advierte en la transferencia del conocimiento del hilado y el tejido. La araña maestra—que enseña a las mujeres a hilar el algodón, *para que no sufran*, y a tejerlo con la saliva

que sale de su ombligo, o que se come el algodón y lo defeca en forma de hilo, o que guarda los huevos abrigados con su seda, de modo similar a los ovillos devanados de hilo depositados en la cesta de la hilandera— está presente, en complejas variantes, entre los pueblos de las familias arawak y pano, y su significación ha sido tratada en diversos estudios.²¹

Varios investigadores coinciden en señalar el uso, no determinado genéricamente, para la túnica y la falda, de la fibra vegetal conocida como llanchama,²² material proveniente de árboles de diversas especies amazónicas, en una etapa previa al desarrollo de la cultura del algodón (Figs. 14 y 15). El tema también ha sido recogido en mitos sobre el origen del tejido.²³





14



15

Telares y estructura textil. Construcción de la cushma

Distintos tipos de telares se emplean en la actualidad en diversas zonas de la Amazonía peruana, cada cual adecuado al tamaño y tipo de prenda que se va a ejecutar, desde angostas puñeras, bandas corporales y cargadores de bebés hasta holgadas túnicas, hamacas y mosquiteros.²⁴ En su versión más simple, dos barras soportan el tendido de las urdimbres que se abren de manera intermitente para recibir el cruce de las tramas. En cuanto a este aspecto, son aportes significativos las detalladas descripciones de tipologías técnicas y procesos de tejido de M. Rojas Zolezzi y E. Rojas Zolezzi, que se refieren a los pueblos matsigenka y ashaninka, respectivamente. Los intercambios y la adecuación a la diversidad de los recursos disponibles y a las variadas necesidades habrían conducido a la especialización de la herramienta, la cual, sin duda, como señala E. Rojas Zolezzi,²⁵ habría incorporado tanto elementos de la tecnología textil andina como de la cuenca amazónica.

El telar usado en la confección de las cushmas arawak y pano es el de cintura, que permite hasta 65 cm como ancho máximo para el paño. Un extremo del telar se ata a un poste o árbol de manera tal que pueda abarcar el largo de la urdimbre, no menor a tres metros para cada uno de los paños que forman la cushma. El otro extremo, que

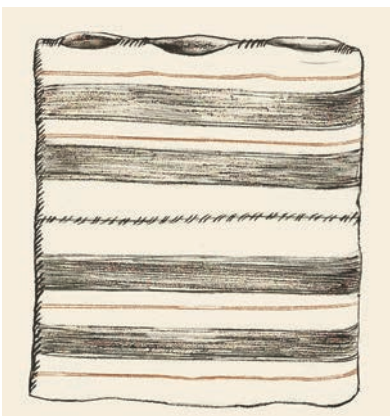
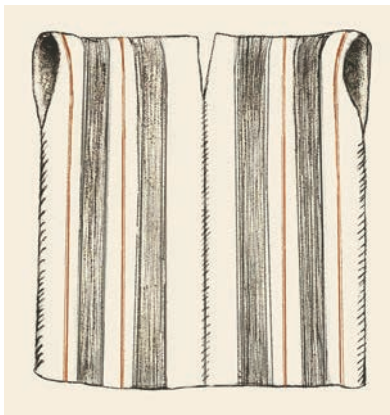


Gráfico 2

es amarrado a la cintura de la tejedora, hace posible controlar la tensión mediante el gesto que relaja o ajusta las urdimbres.

Las sesenta cushmas analizadas tienen por lo general una proporción cuadrangular y son algo más largas que anchas. Predominan los hilados arawak en dirección S pareados, o retorcidos en S2z para la urdimbre, y en S para una trama más gruesa y menos torcida. Los hilos de algodón de color, de fibra más corta, suelen presentar una mayor torsión con la finalidad de otorgar más resistencia al hilo, habitualmente en dirección S2z. El hilado huni kuin tiende a ser más grueso y menos torcido, en S pareado para la urdimbre y en S simple para la trama. Mujica (2002: 43) señala la misma dirección para el torcido del hilo en las túnicas shipibo-conibo, semejante a la torsión del algodón empleado en la costa norteña. El conteo de hilos simples (torsión en S) en una cushma yine, significativamente más fina, muestra una densidad de veinte y cuatro urdimbres por nueve tramas por centímetro cuadrado, lo que implica tres meses, o más, de trabajo colectivo para juntar la cantidad necesaria de hilo para la producción de la prenda, aproximadamente unos 5.200 metros de hilo.²⁶ Es decir, más de cinco kilómetros.

En la mayoría de los casos se tejen dos paños independientes para el armado de una cushma, femenina o masculina, aunque no se excluye su tejido en un solo paño, lo que se observa en particular entre los matsigenka, donde la urdimbre, en estos casos, puede alcanzar más de cinco metros de largo. Una notable diferencia con los tejidos andinos es que los paños de las cushmas no presentan bordes acabados en los cuatro orillos. Ya se trate del tejido en uno o dos paños, las urdimbres serán cortadas al tamaño requerido y los bordes acabados a mano.²⁷



Gráfico 3

◀ Fig. 16. Cushma masculina. Pueblo ashaninka. La dirección vertical de las listas precisa el sexo masculino del portador. CN Poyeni, Tambo. Satipo, Junín. MNCP. Cód. 6110-2023. Donación Weiss. Fue canjeada por un machete.

◀ Fig. 17. Cushma femenina. Pueblo matsigenka. Algodón natural y teñido con cortezas. Tejido a mano en telar de cintura con diseño escogido en las urdimbres. Ristras de semillas decoran los hombros. CN Nuevo Mundo. La Convención, Cusco. Colección particular, 2020.

◀ Gráfico 2. Tejido en uno o dos paños y construcción de la cushma. A. Cushma masculina. B. Cushma femenina. Dibujo: Henry Ortiz, 2024.

◀ Fig. 18. Cushma masculina (detalle). Pueblo matsigenka. Decoración estructural en listas compuestas. Tejedoras pertenecientes a comunidades del mismo grupo étnico o incluso a la misma aldea, diferencian su trabajo plasmando preferencias y habilidades personales en el tejido. CC José Pío Aza, s/c.

◀ Gráfico 3. Registro de combinaciones en la selección de los hilos de urdimbre para la decoración de listas compuestas. Pueblo matsigenka. CC José Pío Aza, 2007:485.

◀ Fig. 19. Cushma femenina (detalle). Pueblo matsigenka. Notar costura de unión de ambos paños para cerrar el hombro. MNAAHP. RT 46249.

◀ Fig. 20. Cushma masculina. Pueblo yine. Las listas estructurales dividen efectivamente los diseños de los dos paños; las listas pintadas mas bien sirven como organizadores del espacio al interior de cada panel. Notar los repintes en las líneas de diseño más gruesas y oscuras. MNAAHP. Cod. RT-046233.

Las decisiones tomadas en el momento de montar la estructura van a determinar el resultado final en el diseño de la tela (Del Solar 2020: 365). La orientación de las urdimbres, horizontal/vertical, define la diferencia de género marcando la oposición femenino/masculino, siguiendo la dirección de las listas (Gráfico 2). De acuerdo con esta lógica, la cushma masculina tiene dos paños unidos por el eje longitudinal, con las listas dispuestas verticalmente y dejando una abertura para la cabeza; costuras laterales cierran la vestimenta librando las aberturas para los brazos (Fig. 16). De manera opuesta, la cushma femenina lleva los dos paños dispuestos en forma horizontal y, por lo tanto, las listas siguen esa dirección; dos costuras en la parte de los hombros permiten tres aberturas, una para cada brazo y otra central para la cabeza (Figs. 17 y 19). Así, tan solo uno de los lados requiere una costura manual de cierre.²⁸

Las marcas culturales que surgen de manifiestas tradiciones regionales producidas en espacios de contacto, sin embargo, fomentan la especialización étnica que resulta en la divergencia de los diseños, incluso en comunidades pertenecientes a la misma familia lingüística. Como señala Renard-Casevitz (2003: 37), la especialización también propiciaba diferencias: «Las cushmas ashaninka y matsigenka podían diferenciarse por su tamaño, motivos tejidos y adornos». Asimismo, se observan múltiples variaciones en el diseño de listas compuestas —en la selección de los hilos de urdimbre y la combinación de colores— según preferencias personales (Fig. 18 y Gráfico 3). La técnica más común consiste en la estructura ordenada en dos colores alternos, con conteo por par de urdimbres $2/2$.²⁹

El diseño de las listas compuestas sobre fondo blanco se logra con hilos en las tonalidades naturales de algodón pardo y marrón. Hilos teñidos en tonos grises y prietos se obtienen de la concentración de hojas y cortezas hervidas, que eventualmente son oscurecidas con barros de alto contenido ferruginoso. Diversas tonalidades de naranja, azul, rojo y morado se consiguen mediante el empleo de raíces, hojas y semillas, a través de conocimientos especializados y recetas heredadas que varían

► Fig. 21. Cushma masculina. Pueblo ashaninka. Listas tejidas con hilos de algodón teñidos de rojo con hojas de *pitzirichi*. Museo de Artes e Industrias Populares. IRA. Colección AJB. Cod. 1033.

► Fig. 22. Cushma femenina. Pueblo ashaninka. La dirección horizontal de las listas señala el sexo femenino de la portadora. Col. Cynthia Gonzáles. Tejida por su abuela Julia Margarita Quicha, CN Miriteriari, Puerto Bermúdez. Oxapampa, Pasco. c. 1980.

► Gráfico 4. Antiguos diseños textiles yanesha, en patrón de urdimbre, recuperados de morrales y pulseras. Son trazados actualmente sobre túnicas confeccionadas en telas industriales y otros productos artísticos, en un proceso de rescate de conocimientos ancestrales. Diccionario yanesha (amuesha) – castellano. Recopilado por: Martha Duff-Tripp. Ministerio de Educación-ILV. 1998.



entre las diversas comunidades (Figs. 20 y 21).³⁰ Es frecuente el repintado de los diseños para renovar la prenda en la medida en que el color se atenúa con su exposición a la intemperie; también para cubrir las zonas más claras manchadas por el uso, en cuyo caso la túnica se tiñe por completo, cada vez en un tono más oscuro (Figs. 20, 22, 24).

Aproximadamente un 90% de las cushmas observadas en el terreno corresponden al género masculino. Una cantidad importante de estas presentan, además, decoración pintada, que acentúa notablemente la filiación étnica y de género del usuario al ser vista a distancia. En ello entra en juego el lucimiento de la destreza de la esposa —tejedora y pintora—, con mayor razón si quien va a lucir la prenda ostenta un estatus de prestigio, reservado hasta hace poco exclusivamente a los hombres.

En materia de accesorios diferenciados para la túnica de mujer, «estas llevan dientes de animales, cabezas de pájaros, plumas vistosas, conchas de caracoles, todo lo enristran y cuelgan del cuello o de la cusma, haciendo más ruido al caminar o moverse que una reina cargada de perlas» (C. C. José Pío Aza 2007: 473). Además de combinar semillas y cuentas en ristras cosidas sobre los hombros de las cushmas, también las llevan como grecas en la cintura y en la base de las pampanillas (Figs. 22, 23, 24).

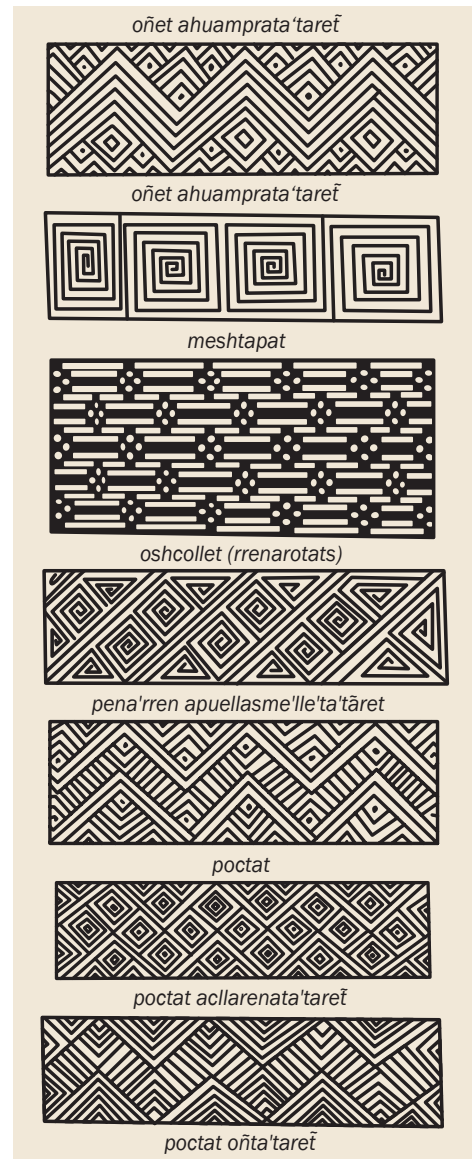


Gráfico 4

El espacio ordenado

El arte del tejido y del pintado o bordado³¹ sobre patrones en tela ha sido previamente mencionado como una expresiva estrategia visual de comunicación e identificación étnica, cuya competencia pertenece al universo femenino y se encuentra exclusivamente a su cargo en los pueblos de las familias arawak y pano.³² Su aprendizaje se da por mimesis, es decir, la niña imita los movimientos y gestos de la tejedora adulta: se aprende mirando. El intercambio es silencioso, suele no mediar explicación alguna, y pueden pasar varios años antes de que la aprendiz se desempeñe de manera autónoma y logre desarrollar una expresividad propia en los gestos y la representación.³³ Cada pueblo tiene su propio sistema de signos; cada maestra artista compone diseños mediante un lenguaje simbólico de líneas gruesas y finas, rectas y curvas, que representan su visión personal del cosmos, del medio que la rodea y del que forma parte, y cuyo significado es compartido por todo el grupo, y probablemente solo cabalmente comprendido por este (Gráfico 4).

Tales dibujos los graba el yine, en sus vestidos, en su cuerpo, en los instrumentos de cocina, en las armas, en los remos, en las canoas, en los dinteles de su casa, en los árboles de sus trochas, en fin, en todo cuanto sea de su pertenencia o guarde alguna relación a él. Dibuja comenzando de derecha a izquierda, con





◀ Fig. 23. Cushma femenina, uso juvenil. Pueblo ashaninka. Algodón hilado y tejido a mano en telar de cintura. Decoración estructural con hilos de colores naturales y teñidos, lleva ristras de semillas variadas en hombros y cintura. Museo Funf Kontinent. Munich, c. 1950. Cód. 10-333-527. Adquisición de Elise y Ernst Josef Fittkau. 2009.

▲ Fig. 24. Cushma femenina. Pueblo ashaninka. Confeccionada en tela industrial de algodón, teñida con tintes naturales. Lleva adornos de plumas y semillas. MNCP. Donación ILV. 72/169.



▲ Fig. 25. Cushma masculina. Pueblo yine. Fines del S. XIX. La decoración pintada no suele ser necesariamente simétrica en ambos paños, especialmente en las túnicas más antiguas. British Museum. Am1904,1215.17.

diseño central, desplegando el lenguaje que caracteriza a las diversas tradiciones regionales (Figs. 25, 26). Este lenguaje gráfico aparece con diverso énfasis sobre superficies planas o con volumen, afirmando con ello el contexto cultural material, y a la vez inmaterial, que conecta espiritualmente a los miembros del mismo grupo social. «El mundo entero está cubierto de diseños», dice una canción shipibo, tal como señala Heath (2002: 45).

El arte shipibo es el que más ha acaparado la atención de los estudiosos debido a la complejidad y finura de la organización visual de los diseños kené, aplicados sobre diversas piezas de su cultura material. El origen de estos diseños estaría en el pasado mítico más remoto y habría sido inspirado por la anaconda primordial, Ronín, que presenta en los diseños de su piel todas las posibles variaciones. «La boa misma nos enseñó a pintar» (Heath, *op. cit.*). En tiempos pasados, las artistas del kené y especialistas de los pueblos arawak practicaban el ayuno y la abstinencia sexual, e ingerían plantas medicinales para aumentar el *shinán* o capacidad de innovación y memoria, desarrollada a través de los sueños (Figs. 3, 10, 12).³⁴

La interpretación del significado de los símbolos pintados, o integrados al tejido, sigue siendo una cuestión discutida por los estudiosos que ha originado diversas explicaciones y versiones atendiendo a los relatos recogidos en el terreno. Dichos símbolos pueden aparecer en el sueño o en estados alterados por la ingestión de plantas psicotrópicas, y también es posible «escuchar» diseños a través de la música. Acaso, incluso, imaginar la representación de antiguas sinécdoques.

La estudiosa M. Rojas Zolezzi (2017: 169) es rotunda al afirmar que no encuentra relación alguna, en el caso matsigenka, entre las visiones producidas por la ingestión de ayahuasca y los diseños plasmados en los tejidos, debido a que las mujeres no

visión completa del dibujo desde su comienzo, de tal modo que lo termina sin error. En las pinturas de tinajas, pampanillas o cushmas, termina el empalme del dibujo con absoluta precisión. Las líneas inclinadas y verticales las comienza de abajo para arriba. (C. C. José Pío Aza, 2010: 114).

Con el paño extendido sobre el emponado de la vivienda, la maestra traza diestramente, con una varilla de caña brava —o un pincel de cabello— y tinte preparado con cortezas y hojas, los diseños que decoran los espacios enmarcados entre las listas tejidas. A pulso proyecta formas geométricas sobre los paneles de tela llana, previamente definidos por las listas verticales construidas en la urdimbre. Trazos gruesos forman la estructura básica y capturan la mirada, acompañados por trazos más delgados que llenan los espacios hacia ambos lados del

acostumbran consumir alucinógenos. Más bien, enfatiza el hecho de la transmisión generacional mediante la observación de la labor de las tejedoras especializadas.

«Arte material e inmaterial... el kené embellece y sana a las personas y las cosas...», expresa Belaunde (2009: 15). Los hermosos diseños tejidos del pueblo huni kuin, panohablante, son denominados 'kene kuin', diseño verdadero (Fig. 11), en contraposición a 'nawan kene', diseño ajeno, del no-pariente, voz que evoca antiguos mitos y plantea la cuestión de la identidad y la diferencia.³⁵

Por último, incorporo al debate lo señalado por C. Trimm:³⁶

Así pues, el diseño no es representativo, no es decorativo y no se deriva de las características fisiológicas inducidas por la experiencia alucinatoria: es un código escrito basado en la naturaleza como ayuda para memorizar comunicando visualmente formas de conocimiento materializado. Lo que Guss observa en los yekuana es válido también para los piro, shipibo-conibo y cashinahua: «convertirse en un verdadero yekuana es convertirse en artista». (1990 [1989]:70).

Y, dentro de esta memoria compleja, distingo no solamente el espacio de la elaboración de los diseños pintados, sino todas las fases previas implicadas en la confección del soporte, como parte indesligable del proceso de creación en un todo complejo y especializado.

Más allá de las evidencias y contextos

Indicamos, en breve, algunas evidencias encontradas en el transcurso de la indagación bibliográfica realizada para el presente ensayo y que, sin duda, merecen una amplia y puntual reflexión en el futuro. La identificación de ciertas características de la cushma, salvo una mejor lectura, habría surgido de la extensa red de intercambios y arreglos sociales y culturales, entre diferentes regiones y en distintas épocas. La continuidad de tradiciones textiles plantea una eficacia simbólica y técnica que se modifica, transforma y enriquece en función de los valores predominantes del grupo.

Evidencias arqueológicas correspondientes al periodo Horizonte Medio (700-1000 d. C.), descubiertas en Huaca Pucllana, en la costa central, muestran rasgos constructivos en la vestimenta femenina —en los diseños pintados y accesorios— análogos a los referidos para los pueblos yanesha y yine de la Amazonía central.³⁷ Similar evidencia en cuanto a las características constructivas encontramos en D. Aponte (2000), quien analiza la vestimenta femenina del periodo Intermedio Tardío (1000-1470 d. C.) hallada en la costa central peruana, que se define por la posición horizontal de las aberturas para la cabeza y los brazos, a diferencia de las aberturas verticales de las túnicas masculinas.

Citando al cronista Cobo, E. Phipps (2002: 19-20) describe la vestimenta inca en sus versiones masculina y femenina, cuyo planteamiento estructural permite asociar pa-



▲ Fig. 26. Cushma masculina. Pueblo matsigenka. Colección Martha Rojas Zolezzi. Adquirida en CN Porotobango (río Bajo Urubamba). La Convención, Cusco, 2003.

trones de tejido y ensamble extensivos a la vestimenta de la Amazonía tratada en este artículo.³⁸ El término uncu, o huncu, asociado a la cushma y descrito tempranamente como ‘camisa de varón’ (nota 11), se refiere a la túnica corta, sin mangas, de estilo prehispánico, con patrón de urdimbre y color plano, y que sigue usándose hoy en la comunidad serrana de los q’ero, en la provincia de Paucartambo, en el Cusco (Fig. 27).³⁹ Otra versión más corta —tejida en una sola pieza con abertura por separación de urdimbres para la cabeza— ha sido identificada entre los huni kuin (Fig. 11).⁴⁰

La interpretación formulada por S. Desrosiers para la correspondencia entre género y tejido en la textilería andina prehispánica incorpora a la discusión el rol simbólico

que cumpliría la orientación de los hilos. La autora menciona recurrencias identificadas en los tejidos de patrón de urdimbre o de trama, probablemente desde siglos atrás, en los Andes centrales y centro-sur, a partir de la observación «*de juegos de oposición horizontal/vertical que contrastan las características técnicas de ciertos tejidos, y su correspondencia con una división del espacio y una oposición femenino/masculino*» (1992: 10). Y, citando a Steward y Métraux, señala la misma oposición para el piedemonte amazónico «*entre ciertos grupos, en particular de lengua arawak y tucano, desde el siglo XVI*» (1992: 24).

En lo que respecta a las características constructivas de la vestimenta femenina, el estudio de A. M. Hocquenghem y F. Cousin (2016) informa sobre el anaco de Sondorillo, en la sierra norte peruana, y contribuye con interesantes aportes acerca de la persistencia de un modelo prehispánico en uso hasta la década de 1980. La túnica presenta una tecnología constructiva similar a las túnicas femeninas de la Amazonía: tejido en telar de cintura y dirección horizontal de la urdimbre en el montaje de los paños, lo que determina las secciones horizontales abiertas en la parte superior para la introducción de la cabeza y los brazos. Ciertas variaciones —explicadas a partir de las preferencias culturales y las características ambientales— como el material de lana de oveja, la cantidad de paños (tres en lugar de dos), el color plano, la ausencia de decoración, entre otras, no contradicen la posibilidad de la transferencia o intercambio exitoso de tradiciones (Fig. 28).

Finalmente, resulta sugerente la exploración del planteamiento de la estudiosa V. Cereceda (2019) sobre la asociación entre imágenes de pinturas rupestres y la iconografía textil desarrollada por



las tejedoras j'alka en Bolivia: las rocas consideradas como un espacio sagrado que sustenta y se relaciona, en cierto nivel, con los diseños textiles, interactuando en un espacio de identidad étnica que define al grupo.

Para concluir

Se ha comentado cómo las extensas redes de comercio e intercambio atravesaron los territorios amazónicos y las zonas andinas y costeñas. Desde épocas antiguas, ayudaron a conectar información, bienes y productos distantes, de tal manera que ampliaron las relaciones sociales e introdujeron un cambio de patrones en la modificación, continuidad o resignificación de los rituales tradicionales. También los tejidos constituyeron bienes de intercambio que participaron de sistemas de valor y diálogos culturales, integrando o marcando diferencias en sociedades de regiones y periodos diferentes.

Analizar el rol de la vestimenta exclusivamente como abrigo no alcanza para definir los diversos significados que involucra la persistencia de determinados rasgos estilísticos. Es necesario seguir explicando la eficacia técnica y simbólica, articuladas en un lenguaje que comunica historia y cultura, desde lo material e inmaterial.

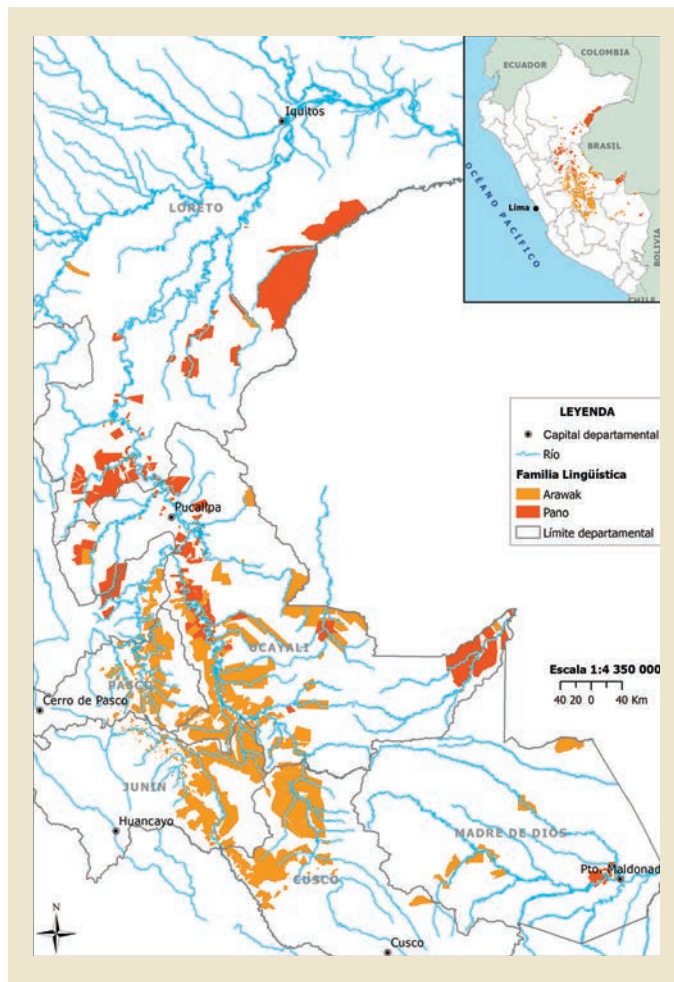
Las mujeres awajún y pano aprenden y reproducen patrones textiles de generación en generación, al igual que otras comunidades tejedoras tradicionales. Se ha expuesto esta manera particular de

comunicar sistemas de ideas a través de un medio artístico que representa su identidad. Estamos frente a contextos complejos y en constante movilidad y transformación, donde la definición de los orígenes y significados de la prenda requieren de una mirada amplia y de un estudio más detallado que el presente ensayo.

Si bien no es posible esclarecer con total certeza los orígenes de la cushma, resulta sugerente tomar nota de la información procedente de diversos periodos y regiones. Esto nos permitirá aproximarnos a la comprensión de la larga historia de movilidad y de procesos de contacto de los antiguos habitantes de estas tierras, representada en tan versátil vestimenta y cuya vigencia perdura hasta hoy en día.

Se entiende perfectamente la impresión visual causada a los primeros viajeros por las holgadas túnicas indígenas decoradas con diseños y colores, particularmente exóticas a sus ojos. Si bien las características de las técnicas y el diseño constituyen marcadores étnicos de localización espacial y temporal, hoy pareciera que son los diseños, en especial, los que concitan una mayor preocupación para los estudiosos del tejido. La importancia de considerar los aspectos técnicos involucra el ensamble de la estructura que, a la postre, es lo que define las posibilidades de la decoración; con ello nos referimos al material empleado, la dirección y grosor del hilado, el montaje de la urdimbre, los orillos y, sobre todo, para nuestro tema, la construcción de los paños.

Sin dejar de lado los aspectos del diseño, en el caso de las cushmas la tecnología constructiva es una fuente de información sustancial para rastrear orígenes y definir tradiciones regionales. Y con mayor razón si las prendas indicadas carecen de decoración.



◀ Fig. 27. Uncu, camisa. Pueblo q'ero. Paucartambo, Cusco. Camisa en lana de alpaca con un fino bordado en hilos de color que decoran los bordes del cuello, las bocamangas y las costuras laterales. Colección AJB. Museo de Artes y Tradiciones Populares. IRA-PUCP.

◀ Fig. 28. Mujer campesina vestida con *anaco*. Sondorillo, Huancabamba. Piura 1987. Foto: Billy Hare. Túnica en lana de oveja teñida de negro que llega hasta los tobillos. Notar el detalle del acabado en fino bordado que decora costuras y bordes del *anaco*, similar a los *uncus* de q'ero.

▲ Gráfico 1. Plano de ubicación: Familias lingüísticas arawak y pano. Elaboración: Ermeto Tuesta. Fuente: IBC, 2024.





Culturas *y* ceremonias:

El textil en contextos rituales



Culturas y ceremonias: El textil en contextos rituales y ceremoniales

Los ritos y ceremonias están fuertemente vinculados a la cultura inmaterial de toda sociedad humana. En las sociedades prehispanicas, el estudio o identificación de elementos materiales relacionados con la ritualidad guarda cierta complejidad; sin embargo, existen recursos para intentar entender qué hay detrás de todos aquellos objetos que se han preservado hasta nuestros días, los cuales contienen información sobre ritos y ceremonias que, en algunas sociedades extintas, eran parte de su cultura espiritual, mitos y creencias. Algo o mucho de ello los motivó para crear desde obras monumentales hasta objetos de aparente modestia y considerar como espacios sagrados a mares, ríos, montañas y cuevas, cuya connotación simbólica a menudo se basaba en aquel pensamiento mítico. Esto dio lugar a ritos y ceremonias que consolidaron su existencia como sociedad y que, en muchos casos, fueron mecanismos utilizados para el ejercicio del poder político y religioso.

Uno de los recursos más importantes para la interpretación e identificación de objetos asociados a la ritualidad es el estudio arqueológico. La arqueología valora el análisis del objeto en sí mismo y en relación con su contexto, en el

marco de la investigación científica de campo y gabinete, y del examen de los cuadernos que registran los datos tomados en el terreno.

Aquello que conocemos de la mitología andina y los modos de vida de esas sociedades ha sido posible gracias a testimonios escritos como las crónicas y visitas realizadas durante los siglos XVI y XVII. A partir de estos documentos se ha construido un corpus de información contrastada con el dato arqueológico y etnográfico, orientado al sustento de un marco interpretativo que enriquezca la comprensión del mundo prehispanico. Esto nos ha permitido una lectura del valioso legado material que se ha conservado hasta hoy. Así, podemos argüir con plena certeza que los textiles elaborados por las distintas sociedades que habitaron los Andes centrales no solo se caracterizan por su belleza y destreza técnica, sino también porque constituyen un testimonio excepcional de sus lazos con las creencias, ritos y ceremonias de sus culturas.

Los trabajos que se desarrollan en esta sección del libro inciden en los aspectos vinculados con la ritualidad desde la perspectiva del textil y su rico bagaje informativo, a partir del análisis de los contextos donde las piezas fueron encontradas, ya sea en espacios arquitectónicos o en ámbitos funerarios, como ofrendas ligadas a sacrificios humanos. Esto nos dará un panorama del gran arraigo que tenían las creencias

religiosas, lo cual se manifestaba a través de la adoración de númenes, dioses y seres que conformaban una parte esencial de su mundo mítico y que permanecen como una impronta indisoluble en muchos textiles arqueológicos.

Un ensayo basado en el estudio de un fardo cuya ubicación, forma y objetos denotan una fuerte connotación ritual es el de Jeffrey C. Splitstoser. Se trata del fardo Nasca-Wari que fue encontrado en Cerrillos, en la esquina de una rampa en zigzag y con una determinada orientación. El especialista nos confirma la importancia de la interpretación de los objetos hallados en su contexto durante las excavaciones en el terreno. De esta manera, al examinar el contenido de aquel enigmático y singular bulto funerario, podemos inferir su connotación ritual, al igual que su posible simbología y significado.

El trabajo de archivo fundado en el estudio de los cuadernos que registran la apertura del fardo 38 de Paracas y el análisis iconográfico del componente textil en relación a su ubicación en el fardo, han llevado a Carmen Thays Delgado y Delia Aponte M. a reconstruir un rito de sacrificio fundamentado en un mito relacionado a la trascendencia del alma del difunto al inframundo. Asimismo, las autoras definen los distintos roles de cada uno de los diferentes personajes que aparecen representados



en los tejidos del fardo, apelando al soporte interpretativo de las fuentes etnohistóricas y etnográficas.

Muchos de los ritos y ceremonias propiciados por el Estado inca fueron un medio de fortalecimiento de su dominio y poder. Aquellos se basaban en mitos, creencias e instituciones ya existentes que estaban fuertemente arraigados en la cultura andina desde siglos atrás. Los incas les añadieron sus propios mitos y leyendas de legitimación de poder, instaurando ceremoniales y ritos institucionalizados la *capacocha*, donde se sacrificaban niños o adultos procedentes de diversos lugares. Esta se celebraba en espacios sagrados y tenía el objetivo de reforzar alianzas políticas. El ritual también implicaba un compromiso, pues se buscaba obtener algo a cambio: un beneficio material que era otorgado por la administración inca o que sería concedido por los dioses a los cuales se dedicaba la ofrenda. En el presente volumen, Penelope Dransart aborda este tema y nos detalla aspectos interesantes respecto al significado de los colores rojo, blanco, negro y verde o de las tonalidades sombrías que se observan en las diminutas prendas que vestían las estatuillas de oro, plata o concha que acompañaban a los difuntos, con el propósito de identificar a los personajes que se pretendía representar y dilucidar lo que expresaban como ofrenda.

La consolidación de Pachacamac como un centro religioso inca fue otra de las estrategias de expansión y legitimación del imperio en la costa. Pachacamac era uno de los sitios de peregrinación más prestigiosos de la costa central, cuyo origen se remonta al periodo Intermedio Temprano, a unos 200 años d. C., con una ocupación que continuó durante el Horizonte Medio y el Intermedio Tardío. Durante esta larga sucesión temporal, se construyeron varios monumentos y calles en Pachacamac, que logró constituirse como una ciudad sagrada con templos dedicados a los dioses. El carácter religioso se acrecentó durante la dominación inca y motivó la realización de ceremonias religiosas. Las diversas ofrendas con componentes textiles que se han encontrado en pasajes, hornacinas y recintos dan cuenta de ello, tal como nos ilustra el interesante artículo de Rommel Ángeles Falcón y Susana Abad Lévano.

Al desaparecer el Estado inca, los ritos inherentes a la adoración de los *mallquis* (antepasados) y las huacas prosiguieron. Los *mallquis* eran escondidos en cuevas y parajes recónditos, donde se reunían los indios para ofrendarles ropas, comidas y libaciones de chicha, con el fin de recibir a cambio unos cuantos beneficios de diversa índole, todo ello lejos de la mirada de los españoles o de indios delatores y de la autoridad eclesiástica.

Aún hoy en día, en algunas comunidades de pastores de los Andes, se llevan a cabo rituales de propiciación del ganado, en los que se utilizan unos pequeños mantos llamados *unkuñas*. Sus diseños aluden a elementos de la naturaleza sacralizados por ellos, tales como cerros y lagos que adscriben como sus *pacarinas* o lugares de origen de sus alpacas.

El último ensayo de esta sección es el de la tejedora Nilda Callañaupa, sobre la tarea de recuperación del importante legado textil que ha emprendido el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco. Este organismo congrega a varias asociaciones de tejedores y aspira a promover y difundir sus trabajos con la finalidad de evitar la desaparición de técnicas ancestrales y prendas de excelente factura y un gran valor documental, en tanto son manifestaciones del arte y saber del quehacer textil que todavía pervive en algunas comunidades de tejedores de los Andes peruanos. Los tejidos que la autora nos presenta en su artículo corroboran esos logros.

◀ Páginas 208, 209
Manto 38-14
MNAAHP RT-1269.

▲ Páginas 210, 211
Detalle. Manto 38-46
MNAAHP RT-002699.



El mito detrás del ritual: fertilidad, muerte y regeneración en los textiles del fardo 38 de las necrópolis de Wari kayan

Carmen **Thays Delgado**
Delia **Aponte Miranda**

Hacia el final del uso del cementerio de Wari Kayan e inicios de Nasca se enterraron una serie de fardos que contenían textiles de estilo transicional o Paracas-Nasca caracterizados por su belleza, colorido e iconografía, en muchos casos altamente compleja. Debido a sus dimensiones, así como a la cantidad y calidad de ofrendas textiles, estos fardos fueron categorizados como de «primera categoría», lo que denotaba el alto estatus social del difunto. Tello los denominó con los números 38 o 381, 253, 258, 298, 318, 319 y 451.¹

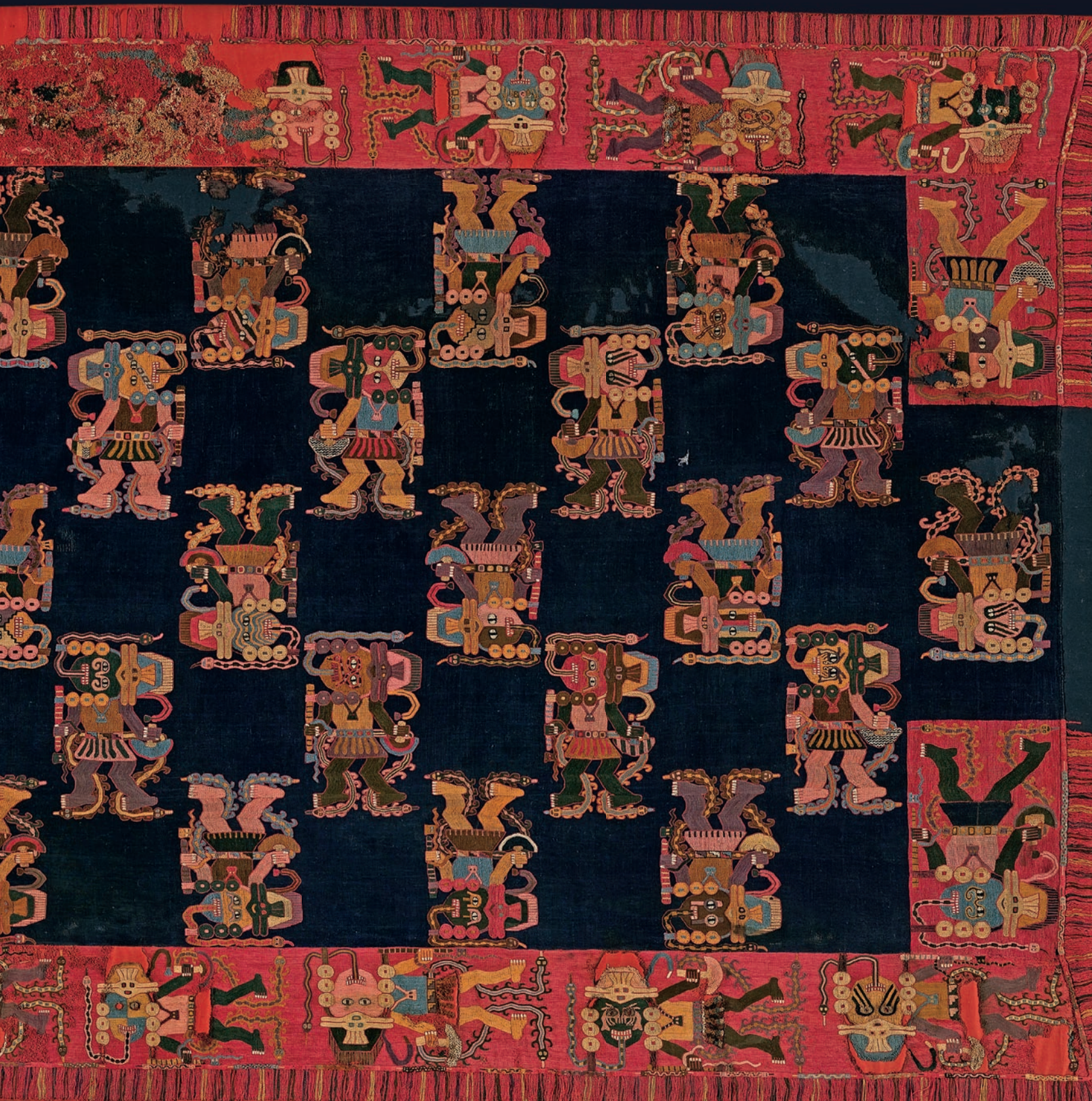
Con anterioridad, realizamos el examen de la iconografía presente en tres mantos que conformaron la capa externa de ofrendas textiles del fardo 298, logrando identificar un ritual sacrificial ejecutado en varias etapas donde el sacrificador, en un acto de antropofagia, se apodera de la fuerza vital del individuo sacrificado. El propósito del ritual era conseguir que las deidades asegurasen abundancia y bienestar.²

Posteriormente, realizamos el examen iconográfico de la totalidad de prendas en el interior de las dos capas de tejidos del fardo 298,³ con la finalidad de identificar si hubo una planificación en el ritual funerario. Esta consistiría en disponer en una capa determinada tejidos con los seres representados, siguiendo una ubicación espacial basada en la cosmovisión andina y los ritos vinculados a la fertilidad, según algunas fuentes etnohistóricas y etnográficas que consultamos.

En esta oportunidad, continuamos con el mismo enfoque, aunque principalmente orientado al examen de la iconografía de los textiles del fardo 38, para identificar temas y personajes representados en función de los roles que cumple cada uno de

◀ Fig. 1. Detalle manto 382-67. Mujer oficiante portando cabeza. Las mujeres paracas no estarían ajenas a los rituales de sacrificio. La indumentaria es similar al personaje del manto 38-49, de la Entidad femenina llevando el cuerpo álmico del joven sacrificado. Obsérvese los motivos de cabezas que ornamentan su vestido. MNAAHP RT-1443. Ver fig. 10, pág. 221.





▲ Fig. 2a. Manto 451-9
MNAHP RT-1661.

◀ Fig. 2b. Dibujo Fardo funerario Paracas.



▲ Fig. 3. Detalle manto 38-14 «Joven sacrificado», figura central con la que se inicia el ritual de la muerte y el devenir del alma del difunto por los diferentes espacios que se encuentran entre el mundo de los vivos (*kay pacha*) y el de los muertos (*hurin pacha*). Según se interpreta a partir de la identificación de los personajes bordados en los textiles del fardo 38, cada uno de ellos cumpliría un rol en el mito de transfiguración del difunto en un nuevo ser. MNAHP RT-001269.

pretación del significado ritual de los mantos dispuestos con la cara invertida, una característica ya percibida durante el estudio del fardo 298 e identificada en otros fardos contemporáneos de este último.⁴

El fardo 38

Este fardo proviene del núcleo funerario A del cementerio Wari Kayan. Entre sus materiales se identificaron sesenta y cinco ofrendas, que incluyen tejidos bordados y paños envoltorios distribuidos en sus dos capas.⁵ Según el análisis de la iconografía, el fardo corresponde al periodo Intermedio Temprano 2B.⁶

En el presente trabajo se analiza la iconografía de diecinueve mantos y dos mantones. Casi todos los mantos tienen los formatos conocidos de Paracas Necrópolis con bandas decorativas laterales en C, aun cuando varios especímenes incluyen además una banda central, característica de los textiles transicionales o Paracas-Nasca que, como mencionamos, pertenece el fardo 38. Un rasgo común es la repetición de una única figura, salvo en dos casos donde aparecen dos representaciones distintas, aunque bastante relacionadas. Las técnicas textiles usadas son comunes en las prendas Paracas Necrópolis, como la tela llana balanceada, el bordado en punto plano atrás y el tejido anillado con aguja para el reborde adjunto a las bandas decorativas, retorcido para la elaboración de los flecos, o el tejido anillado con torsión sobre un elemento para los flecos tubulares y el trenzado plano para los tirantes de los mantones.

El inicio del ritual de sacrificio y fertilidad

Manto 38-14. «El joven sacrificado» (Fig. 3)

Se ubica en la IC. El personaje representado viste un faldellín, prenda que identifica a los púberes y adolescentes. Por la ausencia de labios, sustituidos por dientes que asoman marcadamente en la boca con un rictus cadavérico, la presencia de círculos en el vientre (en alusión a una herida mortal) y la cabeza separada del cuerpo, se

ellos en relación con el conjunto, con la intención de encontrar un argumento unificador dentro del mismo. Aparte de la identificación de temas, hemos ido clasificando a los personajes representados en los textiles distribuidos en la primera capa (IC) y la segunda capa (IIC), a partir de sus atributos; luego, se les ha asignado una denominación de acuerdo con su rol en un ritual de sacrificio, atendiendo al tránsito mítico del alma del difunto al *hurin pacha* y su transformación con ayuda de algunas entidades intramundanas. En este ensayo, observaremos en una secuencia lógica a los distintos personajes que entran en escena en este ritual que nos abre las puertas al mundo mítico de los paracas.

Finalmente, presentaremos una inter-

deduce que se trata de un cadáver. Es importante indicar que una de las formas de composición de los artistas paracas era representar a partir de una imagen una serie de secuencias; en este caso, el personaje está vestido y pintado como para una ocasión especial. Asimismo, sujeta un abanico y una vara en cada mano como lo haría antes de morir; sin embargo, muestra una herida mortal, un rictus cadavérico y una posición antinatural que alude al futuro rumbo de su alma hacia el inframundo.

La pintura facial en el rostro remite a un acto ritual, además del abanico y la vara. Tiene una tembetá, ornamento que se adhiere a la parte inferior del labio y está asociado a la virilidad y la guerra, como se ha documentado en estudios de los grupos amazónicos Tupi y Ge. Según A. Altamirano,⁷ se han encontrado claras evidencias de su uso en un pescador de la sociedad Lima (siglos IV-V d. C.), práctica que se habría extendido a la costa desde la Amazonía entre los años 1000 a. C. y 300 d. C. Nótese que en esta representación el personaje no porta un collar, sino otro elemento que vendría a ser el ornamento bordado en el cuello de un *uncu*. La presencia del collar es fundamental para identificar la condición del personaje, una víctima o un vencedor. En el manto 451-9₈ (Figs. 2a, b, véase págs. 114-115. Fig. 4) se representa un personaje idéntico al joven sacrificado, con un collar en el cuello y otro en la mano, pero la postura corporal es muy distinta; igualmente, tiene pintura facial, una diadema y unos colgantes de tres círculos al lado del rostro.

Este personaje estaría fuertemente vinculado a un ceremonial de sacrificio para la obtención de cabezas y sangre con el propósito de tener a cambio un año fértil. Según proponemos, esto se efectuaría en el marco de un ritual de paso con el que se formalizaba la transición de los roles de un adolescente a los de un adulto. En general, los ritos de paso han sido y son importantes como marcadores de ciclos de vida, aun en la actualidad en algunas comunidades altoandinas del Perú. G. Urton⁹ ha documentado su subsistencia en algunas comunidades del Cusco, donde se conoce como *warachicuy* o ritual de celebración para recibir la *wara* (prenda de uso masculino para los adultos). La ceremonia, según refiere el autor, es un evento cuya fuerte significación puede ser asociada con el rito prehispánico de iniciación en el que participaban aquellos jóvenes que adquirirían nuevos roles sociopolíticos. Hoy, los principales protagonistas de dichas confrontaciones son algunos jóvenes representativos de unidades sociales organizadas en familias, *ayllus* y *mitades*, cuya estructura se refuerza y reproduce a partir de estos eventos comunales, durante los carnavales que se festejan entre febrero y marzo.

Para el caso de los nascas, ha quedado demostrado, sobre la base de estudios isotópicos del esmalte dental de las cabezas trofeo, que la dieta de las víctimas era igual a la del resto de los pobladores de la cuenca del río Nasca.¹⁰ Estas batallas podrían haberse realizado en un contexto ritual en determinadas fechas del año relacionadas

▼ Fig. 4. Detalle manto 451-9
Joven personaje con un uncu, un faldellín y un tocado con diadema y discos colgantes. Sujeta un abanico como si fuera un cuchillo y, sobre su pecho, cuelga un collar de *Spondylus*, idéntico al que sostiene junto con su vara, el mismo que habría arrebatado a una víctima. MNAAHP RT-001661.





5b



5a



6b



con el calendario agrícola, entre los mismos nascas. A partir de ello, consideramos que los paracas también habrían llevado a cabo estas batallas rituales entre los distintos ayllus que conformaban su sociedad, para consolidar alianzas y emprender distintas labores en común.

El manto calendárico de Gotemburgo (Figs. 5a, b) tiene alrededor de veinticuatro representaciones de este personaje al que denominamos joven sacrificado en su borde, además de otro situado en un cuadrante del campo. De acuerdo con el análisis de esta pieza realizado por Makowski,¹¹ este único personaje está ubicado en el cuadrante que se asocia con el tiempo de la germinación, entre noviembre y enero. Como hemos visto, la representación reiterada de estos personajes alrededor del manto denota la importancia que daban los paracas a los rituales relacionados con la fertilidad agrícola.

Los jóvenes seleccionados por los ayllus cumplirían con su prueba de valor y pasarían a la condición de adulto al librar una batalla ritual. En el curso de la misma, el joven vencedor heriría mortalmente a su oponente en el abdomen y tomará su collar. Asimismo, es posible que ofreciera el cuerpo de su víctima al chamán,¹² quien, como intermediador con los seres sobrenaturales del *hurin pacha*, estaría a cargo del degollamiento de los vencidos. La cabeza y la sangre acabarían en manos del chamán,¹³ y, por intermedio suyo, serían ofrendadas a los seres sobrenaturales con capacidad de controlar las fuerzas de la naturaleza y garantizar el sustento, procurando un año agrícola fértil en beneficio de todos.

El consumo de psicoactivos entre los participantes del ritual de sacrificio podría haber sido parte del desarrollo de este tipo de ceremoniales. Un estudio sobre el uso de plantas psicoactivas en la cuenca de Nasca y en el valle de Yauca en la costa sur,¹⁴ ha probado el consumo de hojas de coca,¹⁵ cactus San Pedro y *Banisteriopsis caapi*, componente de la ayahuasca, una conocida bebida alucinógena originaria de la selva amazónica. El cactus San Pedro fue detectado en el cabello de una cabeza trofeo de niño, según refieren los autores de este estudio, lo que confirmaría que algunas de las jóvenes víctimas transformadas en cabezas trofeo recibieron estimulantes antes de su muerte.

En la iconografía textil Paracas también se representa el cactus San Pedro asociado a personajes más o menos naturalistas que portan o lamen cabezas cercenadas, como se observa en uno de los personajes pintados del manto calendario 290-45,¹⁶ o como en el manto 378-17 donde en las bandas se representa un felino lamiendo una cabeza cercenada y en el campo se han representado las areolas de los cactus (Figs. 6a, b), que algunos confunden con flores.¹⁷ En la cerámica Nasca también se aprecia la representación de un personaje denominado oficiante, con una proyección a cada lado de la cabeza y brazos en forma de cactus, lo que se advierte por la presencia de areolas en ellos.¹⁸

Mantón 38-39c. El joven sacrificado en trance (Fig. 7)

En este tejido parece que se representa dicho personaje bajo los efectos colaterales del consumo de sustancias psicoactivas. Viste faldellín, lleva gorro, una diadema sobre la frente y otra en la mano, y de su boca y detrás de la nuca surgen proyecciones serpentiniformes con volutas que aluden a elementos líquidos.



◀ Figs. 5a, b. Ñaña, detalles. Imagen del joven sacrificado en el manto de Gotemburgo en el borde perimetral y una sección del campo. MNAAHP RT-038072

◀ Figs. 6a. Detalle. Manto 378-17. Personaje «oficiante o chamán con atributos de felino» (piernas y cola) que lame una cabeza cercenada. Una de las características de las prácticas chamánicas es la utilización de psicoactivos como el cactus de San Pedro, especie identificada tanto a partir del análisis del cabello de las cabezas-trofeo como de la iconografía de la cerámica Nasca y los textiles Paracas asociados, claramente, a estos oficiantes o chamanes que lamen o portan cabezas cercenadas. En el ejemplo, vemos a un oficiante que figura en las bandas decorativas, de color rojo, y las areolas del cactus en el campo, con fondo verde turquesa. MNAAHP RT-002936.
b. Detalle del Manto 378-17.

▼ Fig. 7. Mantón 38-39c Detalle Joven sacrificado en trance, posiblemente representado bajo los efectos colaterales del consumo de sustancias psicoactivas. MNAAHP RT-002936.



▲ Figs. 8a. Manto 290-39.

b. Detalle. Personaje oficiante o chamán, encargado del ritual de sacrificio, que porta una cabeza y un cuchillo. Las venas marcadas en las piernas harían alusión a la sangre, y otros componentes —como la serpiente que sale de la boca y detrás de la espalda— se referirían a otros elementos líquidos de poderoso contenido simbólico. MNAHP RT-001710.

El sacrificador

Dentro del ritual sacrificial existiría un oficiante o chamán encargado de la decapitación de la víctima y su posterior consumo. En algunos textiles este personaje es representado de manera seminaturalista portando una cabeza y un cuchillo, como en el manto 290-39 (Figs. 8a, b), o cogiendo una cabeza de los cabellos y con un collar en la mano, como la banda del manto RT 45743 (Fig. 9), este último con atributos sobrenaturales. Tal como hemos observado a partir de la iconografía, durante el ritual de sacrificio pudieron participar mujeres, pues en algunas imágenes aparecen ellas sujetando cabezas cercenadas, como en el manto 382-67 (Fig. 10).



A. Chaparro¹⁹ analizó los sacrificios mochicas relacionados con el canibalismo, lo que podemos aplicar a la problemática de este tipo de representaciones en la iconografía sacrificial de Paracas. El autor aduce que no hay una prueba definitiva de que la víctima fuera consumida por el sacrificador o la deidad, ya que simplemente podría tratarse de la proyección pintada del imaginario colectivo, encargada por quienes detentaban el poder con el objeto de mantener una tradición mítica.

En el fardo 38 se identificaron dos personajes que portaban, la cabeza, y el collar de sus víctimas y también sostenían un cuchillo. Estos personajes que llamamos sacrificadores tienen atributos sobrenaturales y podrían representar a un chamán que personificaba a una deidad o a su propio antepasado mítico y al de su víctima luego de consumirla.²⁰

▲ Fig. 9. Detalle de la banda decorativa de un manto donde se aprecia a un sacrificador que sujeta una cabeza cercenada y el collar de la víctima. La cantidad de collares que se inscriben en la proyección que emerge detrás del cuerpo señalaría el número de víctimas sacrificadas. MNAAHP RT-45743.

▲ Fig. 10. Manto 382-67. MNAAHP RT-1443.



▲ Fig. 11. Manto 38-47. Detalle.
Sacrificador con atributos de ave-insecto.
(véase también Fig. 24) MNAHP RT- 003222.

Manto 38-47. El sacrificador con atributos de ave-insecto (Fig. 11)

Este textil se encuentra en la IIC. En él se representa un personaje masculino híbrido hombre-ave-insecto²¹ visto desde arriba. Lleva esclavina y *wara*, así como una diadema y colgantes con discos estrellados que posiblemente aluden al cactus San Pedro. Con una mano sujeta un collar de Spondylus y, con la otra, coge de los cabellos una cabeza cercenada.

Su carácter sobrenatural se evidencia en los apéndices serpentinales con volutas que

surgen de su cuerpo: uno se proyecta de su boca y el otro sale de debajo de una de sus alas. A la altura del pubis se observa un posible falo.²²

Manto 38-48: El sacrificador con atributos de tiburón (Fig. 12)

Se ubica en la IIC. El personaje lleva en una mano una estófica y en la otra una cabeza cortada, junto con un cuchillo triangular. Es un ser sobrenatural relacionado con el mar: de su espalda surgen apéndices serpentinales que terminan en tiburones y la parte superior de su cabeza tiene la forma del hocico de un tiburón.

Tal representación correspondería al momento posterior a la ejecución de la víctima por parte del tiburón. El ser sobrenatural muestra las armas de la víctima a un lado y su cabeza cortada con un cuchillo al otro.

El cuchillo con el que fue degollada la víctima, así como su cabeza decapitada, nos indican su rol de sacrificador. Otras representaciones de este personaje señalan que en Paracas Necrópolis el sacrificador principal de los ritos de sangre era el tiburón, el cual por lo general lleva un cuchillo en una mano y una cabeza cercenada en la otra,²³ o está a punto de ejecutar a su víctima.²⁴ Esto también se hace patente en el hecho de que la única figura reproducida en los mangos de algunos cuchillos es un tiburón.²⁵

Entidad femenina llevando el cuerpo álmico del sacrificado

Según refiere García,²⁶ el oficio del chamán también era el de guiar el destino del alma del difunto. En la secuencia del mito que estamos reconstruyendo en base a la iconografía del fardo 38, vemos que luego de la muerte de la víctima su alma sería encaminada por un chamán hacia el *hurin pacha*, a fin de evitar que se quede perdida en los laberintos del mundo de las tinieblas. En el fardo 38 hemos identificado un personaje cuyo rol coincide con esta descripción. El mismo personaje se encuentra en las bandas del mantón 319-93 (RT 2455), con algunas diferencias, pues los elementos de felino, como las orejas y bigotes, no se incluyeron en esta figura. Sin embargo, es suficientemente similar como para indicar que esta representación y su función estaban bien definidas en el panteón de divinidades de Paracas Necrópolis. También se registra este personaje en otro manto²⁷ con las mismas características en lo que se refiere a atuendos, elementos adjuntos y disposición, pero la principal variación es que, en vez de cargar al joven sacrificado, sostiene un felino de patas listadas.



Manto 38-49. La entidad femenina que porta el cuerpo álmico (Fig. 13)

El manto se encuentra en la IIC próximo al cuerpo y sobre el 38-50 (que describiremos más adelante como *síntesis del mito*). El personaje podría representar tanto a una mujer chamán como a un ser sobrenatural. Lleva dos serpientes y una diadema en una mano y, con la otra, sostiene el cuerpo inerte de una víctima sacrificada que aún sujeta su abanico y vara. Debajo se aprecia una serpiente con volutas, las cuales serían una referencia a la sangre del ejecutado. La mujer luce un vestido decorado con aves, un vistoso collar compuesto de varias placas de *Spondylus*, una diadema y un tocado consistente en la piel de un felino, cuyas orejas asoman sobre la diadema y sus patas que caen a lados de su cara tienen elementos a manera de estrellas;²⁸ otro elemento felino del personaje son los largos bigotes que se proyectan a ambos costados de su cabeza.

Este personaje cumpliría el rol de guiar al alma de la víctima en su viaje al inframundo y entregarla a las deidades que habitan en este para su transformación. Refuerza esta interpretación el hecho de que este manto se encuentra justo encima del 38-50, con la representación de otra entidad que recibiría el cuerpo álmico del difunto.



◀ Fig. 12. Manto 38-48. Detalle. Sacrificador con atributos de tiburón. MNAAHP RT-003129

▲ Fig. 13. Manto 38-49. Detalle. Entidad femenina (o mujer chamán) que lleva el cuerpo álmico del joven sacrificado para guiarlo en los laberintos del inframundo y entregarlo como ofrenda a las hambrientas deidades del hurin pacha. Este manto está vinculado con aquel en el que se representa al «ser devorador de almas» (Fig. 26) y corrobora el rol de ambos personajes en el discurso del mito. MNAAHP RT-003043.

Chamanes o deidades del mundo acuático intramundano

Dentro del campo mítico, García E.²⁹ y otros autores refiere que el inframundo o *hurin pacha* era el mundo al revés y que se caracterizaba por ser húmedo y fértil. En este lugar moraban los muertos y, si bien no existe mayor información sobre los planos intramundanos, puede inferirse que eran un reflejo del mundo terrestre o *kay pacha*, el lugar donde habitaban seres vivos, es decir, los hombres, animales y plantas; además, el cielo, el sol, la luna, los lagos, ríos y montañas también existían en ese plano. Asimismo, la autora explica que se creía que los cuerpos del agua se conectaban, en el interior de la Pachamama, con un gran lago, el cual debía ser cruzado por las almas de los fallecidos durante su tránsito al inframundo o *hurin pacha*. El inframundo se percibía como un lugar acuoso habitado por deidades, númenes y otros seres hambrientos de *camac* (almas). En la mitología también se infiere que el agua era un fluido sagrado que se veneraba con devoción.

J. Levy³⁰ señala que el uso de apéndices serpentiformes, tan recurrente en la cerámica Nasca, alude a la sobrenaturalidad del ser representado y se relaciona con los flujos de agua, sangre u otros líquidos fisiológicos, los cuales se convierten en ductos para propiciar la fertilidad de la tierra y la fecundidad de los hombres.

Muchos apéndices serpentiformes están circundados por volutas, una clara referencia al agua. En los tejidos del fardo 38 hay tres especímenes con la representación de personajes antropomorfos, cuyas extremidades presentan ondulaciones similares a las proyecciones serpentiformes que salen de su cuerpo, lo que indicaría su pertenencia al mundo acuático subterráneo. Quizá la insistente representación de serpientes con volutas en la iconografía paracas haga referencia al agua subterránea. Es muy sugerente la proximidad de los cementerios al acuífero de Lanchas en la Bahía de Paracas,³¹ importante fuente de agua dulce que explotaban los antiguos pobladores de las pampas de Santo Domingo.

Ajuar 38-12 y 38-39a. «El ser felino habitante del mundo acuoso»

El primer espécimen corresponde a la CI y el segundo a la IIC (Fig. 14). En ambos casos se representa un personaje masculino con rasgos de felino, que viste esclavina y *wara*, y lleva una máscara bucal con bigotes y orejeras estrelladas. Del mentón se proyecta un felino cuyo cuerpo es una vaina de frejol; en la espalda se nota un apéndice serpentiforme con volutas similares a las de las extremidades del personaje, que remata en una cabeza de felino. Los colgantes estrellados, los collares (tomados de una víctima sacrificada) y una pequeña cabeza cercenada permiten asociarlo con la función de chamán u oficiante en el ritual de sacrificio. Por lo tanto, el chamán personificaría a un ser del mundo acuático intramundano o a una deidad procedente del mismo, dada la característica ya mencionada de las volutas en sus extremidades.

Manto 38-37 (Fig. 15)

Esta pieza procede de la IIC. El personaje aparece lamiendo una cabeza cercenada, tiene vegetales a un lado del cuerpo y viste una túnica con diseño de volutas escalo-

- ▼ Fig. 14. Banda decorativa del manto 38-12. Ser felino habitante del mundo acuoso (espacio mítico del inframundo) que alude a la fertilidad. En otras representaciones, estos felinos, o chamanes con atributos de felino, aparecen lamiendo cabezas cercenadas (ver Fig. 6). Este personaje no solo refiere el propósito de los sacrificios humanos, sino que tendría la capacidad de transitar a través del mundo acuático que limita entre el *kay pacha* y el *hurin pacha*. Fue encontrado en el fardo con la cara al revés, al igual que el joven sacrificado y la mujer insecto. MNAHP RT-000103.





16



17

nadas y un faldellín. Asimismo, tiene una máscara bucal y un collar con placas de Spondylus. En su tocado lleva un felino con penachos que sujeta vegetales y un collar, y, en la parte posterior, figuran múltiples apéndices serpentinos con volutas, al igual que en sus extremidades. El personaje representaría a un chamán que personifica a una deidad asociada al agua y que, debido al rito sacrificial, produce vegetales.

La recurrencia en representaciones serpentiformes también se extiende al arreglo cefálico del fardo 38-6, 7 y 43 (Figs. 16-18); este último presenta cabezas de serpiente en relieve.

Seres portadores de vegetales

En su análisis de los usos del concepto de *mallqui*, C. Itier³² incide en el ancestro masculino que fundó el grupo en calidad de personaje histórico. En una de las acepciones registradas de dicho término se advierte la metáfora de raíz-planta-yema-flor y fruto, en alusión a la imagen del ancestro como vegetal plantado que echa raíces en un lugar. Otro concepto relacionado con *mallqui* es el de asociarlo al ancestro que produjo plantas que saca de su propio cuerpo. El mencionado autor nos recuerda que en la cerámica Moche y Casma se representan seres con vegetales, y, en esta última, aparecen personajes ligados con serpientes y volutas,³³ elementos que se refieren al agua; en ese sentido, una de las funciones de los *mallquis* era la de suministrar agua a los canales de riego.

Por ello, se puede plantear por qué los especímenes de los ajuares 38-12, 39a y 38-37, que hemos incluido dentro de la categoría de chamanes o deidades del mundo acuático intramundano, son representados vinculados tanto al agua como a los vegetales.

▼ Fig. 15. Manto 38-37. Detalle. Deidad del mundo acuoso intramundano asociado a vegetales. MNAAHP RT-001988.

◀ Fig. 16. Cinta 38-6 (RT-3747).

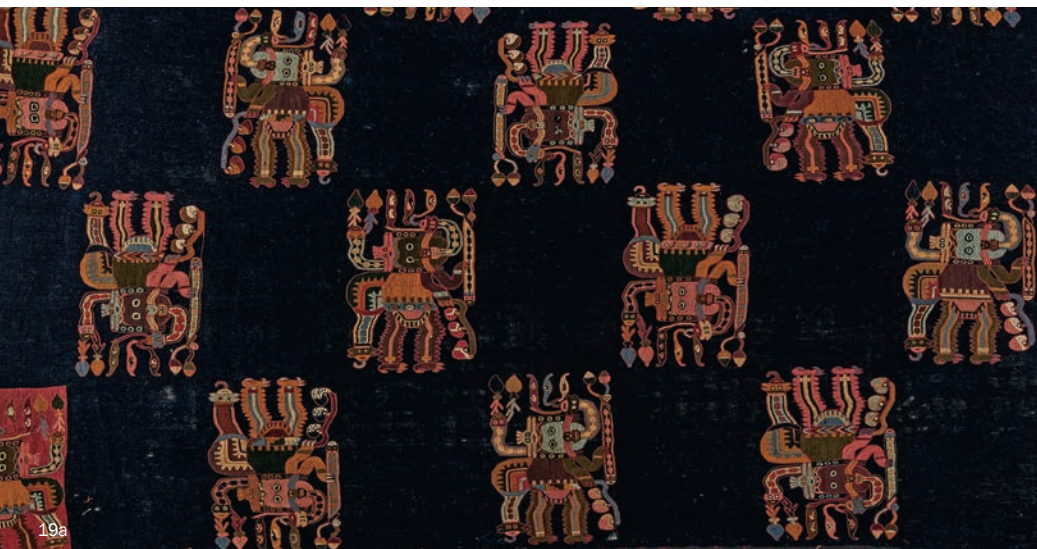
▲ Fig. 17. Cinta 38-47 (RT-1875).

▲ Fig. 18. Cinta 38-7 (RT-2847).
Cintas cefálicas, que aluden a serpientes MNAAHP RT-003747, RT-001875 y RT-002847.



15





Manto 38-4 (Figs. 19a, b)

Este tejido que corresponde a la IC es el más externo del fardo. Allí se representa un personaje que llamamos *Ser portador de vegetales*₃₄ (también presente en el fardo 298), que viste *uncu* y *wara*, ostenta una diadema sobre la frente y, a los lados del rostro, una banda con elementos circulares. Asimismo, tiene largos bigotes, y de su boca y nuca se proyectan serpientes de cuyas cabezas brotan vainas de frejol y frutos. Lleva en una mano una rama con semillas de frejol y, en la otra, una vara en forma de serpiente, en cuyo extremo figura una pequeña cabeza cortada con brotes de frutos. De su cuerpo surgen tres apéndices serpentinos, uno de los cuales emerge desde su espalda, donde hay una protuberancia a manera de joroba que simula un frejol.

Obsérvese que las piernas del personaje también tienen ondulaciones que aluden al agua, detalle que lo relaciona con los personajes descritos en la categoría de deidades del mundo acuático que portan vegetales.

El mantón 38-39b (Fig. 20) de este fardo ofrece una variante más simplificada del personaje, al igual que el Sp. 319-38 (Fig. 21), en una de cuyas bandas se representa, además, un ave marina que devora un pez, lo cual podría referirse al fertilizante utilizado para las faenas agrícolas y al ser portador de vegetales.

Seres asociados a la antropofagia y la fertilidad: el ser sobrenatural con atributos de mono

En la iconografía Paracas se han identificado especies como el mono, cuyo hábitat natural son los bosques tropicales. Su presencia en esta iconografía sugiere una esfera de interacción de larga distancia en los Andes, que implicaría a la costa y la selva amazónica. Más allá del intercambio o comercialización de especies, también se pudieron compartir mitos, creencias y ritos, como veremos más adelante.

Mantón 38-38 y manto 38-46

El primer textil se encuentra en la IC y el segundo (Fig. 22) en la IIC. Al igual que el Sp. 37 está asociado a vegetales y el personaje aparece en actitud de lamer una cabeza cercenada. Este ha sido identificado como un mono por los rasgos de su rostro,³⁵ pero con bigotes de felino. Aparentemente, lleva un vestido con una banda inferior con motivos de aves.³⁶ Cuenta con apéndices serpentinos que salen de su cabeza; el 38-38 tiene frejoles y, el 38-46, frejoles y cabezas en el interior de los apéndices.

Esta representación se ha registrado en otros tejidos a partir del IT 1B,³⁷ por lo cual, como sucede con otras figuras de este fardo, también es parte del panteón de divinidades de Paracas Necrópolis, en el que advierten vínculos notorios entre el rito sacrificial y la fertilidad.

◀ Figs. 19a. Manto 38.4.
b. Detalle. Ser portador de vegetales habitante del inframundo, espacio húmedo también asociado a la fertilidad. Las volutas de sus piernas aluden al agua MNAHP RT-001559.

◀ Fig. 20. Mantón 38-39b. Detalle. Variante simplificada del ser portador de vegetales MNAHP RT-002555

◀ Fig. 21. Ñañaica 319-38 Variante simplificada del ser portador de vegetales asociado a ave marina que consume un pez. MNAHP RT-001622.

▼ Fig. 22. Manto 38-46. Detalle. Ser sobrenatural con atributos de mono. La presencia de este animal originario de la Amazonía —al igual que los loros y papagayos que figuran en la iconografía nasca y el uso de la tembetá— confirma la estrecha interacción que había entre la costa y la selva. Se suman a este repertorio las evidencias de consumo de ayahuasca, sustancia que se asocia a un ritual de conexión con los espíritus y que corresponde al saber especializado de chamanes y curanderos. Es posible que los oficiantes de ambas regiones intercambiaran parte de estos conocimientos, así como ciertos ritos y mitos, entre estos el de las deidades intramundanas con capacidad de crear seres. MNAHP RT-002699. MNAHP RT-002699.



Deidades que crean seres

Basado en el estudio de algunas fuentes etnográficas de la región amazónica, V. Vacas₃₈ afirma que el canibalismo amazónico opera en diferentes niveles, construyendo relaciones socio-cósmicas de predación para mantener y generar redes de parentesco; así, cada muerte es una transformación que inicia una nueva existencia o renacimiento. Cada ser vivo tiene un carácter de presa/predador y es parte de una cadena de predación infinita. El autor expresa que, según la mitología de algunos pueblos amazónicos,

este tipo de relación también se da entre los dioses y seres de capacidades suprahumanas que habitan en el cosmos, quienes reciben el alma de los fallecidos. De acuerdo con el mito, si el fallecido no ha matado a nadie en vida su alma tendrá apariencia humana y las divinidades procederán a devorarla en un festín, luego de lo cual la vomitan y convierten en alguien igual a ellos, es decir, en una nueva deidad. Más adelante, Vacas recalca que en la mitología amazónica todo fluido corporal posee una fuerte carga simbólica.

Asimismo, anota que si el difunto mató a alguien en la guerra o la caza (añadimos aquí a quienes ejecutan sacrificios rituales), los dioses lo percibirán como un alma con la esencia del asesinado y como un ser semejante a ellos; entonces, igualmente, se transformará en divinidad.

Como precisamos antes, el inframundo estaba poblado de diversos seres hambrientos de *camac*; en esa perspectiva, los mitos registrados por los cronistas para las poblaciones altoandinas no difieren de los mitos amazónicos que todavía perviven en la actualidad. Lo novedoso de estos últimos es la explicación de cómo ciertas deidades generan nuevos seres a partir de la expulsión de un nuevo ser anteriormente consumido.₃₉

Este último aspecto puede haber sido parte del repertorio mítico de los paracas y nascas. De este modo, podemos entender quiénes son aquellos personajes de alta complejidad con proyecciones serpentiformes que salen de las bocas y que rematan en otros seres. Estas representaciones serían deidades o entidades inframundanas que crean nuevos seres a partir de otros previamente consumidos, tal como se aprecia claramente en la representación de un personaje del manto 319-48 (Fig. 23). Así, se transforma a los seres ingeridos en un ave, o en un ave-insecto (Fig. 24) que, en estos casos, son animales seminaturalistas o sobrenaturales que habrían sido creados por esas deidades del inframundo devoradoras de las almas de los difuntos.



Por otro lado, este concepto sería posiblemente replicado por los chamanes que, estimulados por el consumo de ayahuasca o San Pedro,⁴⁰ personificarían a alguno de los hambrientos seres intramundanos que consumen sangre de la cabeza de la víctima sacrificada, acto mediante el cual se apoderaban de su *camac* y lo hacían parte de ellos mismos.⁴¹

En el fardo 38, tanto en la IC como en la IIC, se observan personajes de compleja iconografía que presentan proyecciones serpentiformes que emergen de la boca y la parte posterior del cuerpo, las cuales rematan en otros seres (aquellos con esas características que corresponden a la IIC serán comentados después).

Manto 38-5 (Figs. 25a, b)

Ubicado en la IC, en este manto se representa una deidad del inframundo que lleva un *uncu* con aves bordadas y elementos como una máscara bucal, una diadema, un penacho y un vistoso collar compuesto de cuatro placas de *Spondylus*. Detrás de las piernas se proyecta una serpiente y tiene adjuntas a su cuerpo cuatro cabezas cercenadas; con una mano coge de los cabellos una cabeza recientemente cortada y, con la otra, sostiene dos varillas curvas que pertenecían al joven sacrificado (ver detalle en la Fig. 3). El carácter sobrenatural del personaje reside en la proyección serpentiforme con volutas (elementos vinculados con un cuerpo líquido) que sale de su boca y que termina en un nuevo ser sobrenatural, un híbrido de hombre-halcón con un collar en el cuello, que sujeta una diadema y el collar de alguna víctima sacrificada; de su boca surge la figura de un felino. Las cabezas alrededor del cuerpo del personaje podrían ser una referencia a las almas consumidas de las víctimas sacrificadas. La proyección de un ser que a su vez tiene otro que remata en uno nuevo estaría representando un ciclo infinito de muerte y regeneración.

La síntesis del mito: antropofagia y generación de nuevos seres

Aquello que explicamos del acto de consumo del cuerpo álmico de los difuntos por cuenta de las entidades intramundanas como parte de un ciclo infinito de predación y regeneración cósmica, sería replicado por los chamanes, quienes, personificando a alguna deidad, decapitan a una víctima en trance y beben su sangre, ofreciendo esta y el alma del individuo ejecutado a las deidades del cosmos, con la finalidad de pedir a cambio fertilidad, alimentos, agua y bienestar para la comunidad.



◀ Fig. 23. Manto 319-48. Detalle. Representación dual: una deidad intramundana que crea nuevos seres previamente consumidos (jóvenes víctimas ofrecidas por el sacrificador salen de su boca convertidas en un ave) y un chamán sacrificador que porta un cuchillo y una cabeza cercenada. Se observa una superposición de roles y momentos en un ritual de sacrificio y creación de nuevos seres; asimismo, la piel de felino colmada de frejoles indica que el sacrificio está relacionado con la fertilidad. MNAHP RT-001720.

◀ Fig. 24. Banda decorativa de manto. Creación de un ser híbrido ave-insecto (Ver también Fig. 11). MNAHP RT 43477.

▲ Figs. 25a, b. Detalles del Manto 38-5. Deidad intramundana que crea un hombre halcón, el cual lleva un collar en la mano. El nuevo personaje creado estaría predestinado para seguir reproduciendo el ciclo de muerte y regeneración. MNAHP RT-005911.



▲ Fig. 26. Manto 38-50. Detalle. Ser devorador de almas y deidad que crea seres, en una secuencia del mito relacionado con el ciclo infinito de predación y regeneración, el mismo que está representado en un solo textil. MNAAHP RT-002750.

El mito de la antropofagia y generación de nuevos seres por las deidades del inframundo está evidentemente representado en una secuencia de dos escenas de los especímenes 38-50 y 38-13.

Manto 38-50. «El ser devorador de almas» y «la deidad que crea seres»

Parte de las fuentes consultadas sobre el camino del alma luego de la muerte revela que habría seres encargados de orientarla por los múltiples laberintos, evitando que se pierda entre las sombras o quede atrapada en el mundo de los vivos perturbando su existencia.⁴² La entidad femenina del Sp. 38-49 que ya hemos descrito anteriormente, sería la encargada de guiar el cuerpo álmico del sacrificado a través del mundo acuático y entregarlo a un ser devorador de almas del inframundo, un ser complejo que carga

múltiples cuerpos de víctimas sacrificadas y que está bien representado en el manto 38-50. En el mismo manto, también se observa a otro personaje que está creando nuevos seres; ambas representaciones son parte de una secuencia. El manto 38-49 se encuentra justamente encima del 38-50, lo que remite a nuestra interpretación: *la entidad femenina* entrega el cuerpo álmico del difunto al *ser devorador de almas*.

El manto 38-50 (Fig. 26) se encuentra en la IIC, sobre la última capa protectora que cubre el cuerpo del individuo. Se representan dos personajes, el primero de ellos en las bandas laterales, el segundo en la banda central y paneles adjuntos a las bandas laterales.

La primera figura es un ser sobrenatural. Sobre su espalda tiene dos cuerpos de jóvenes sacrificados, idénticos al que porta la entidad femenina de 38-49, que aún sujetan sus abanicos y varitas. Una tercera víctima aparece sobre la gran boca de la entidad que está en pleno acto de consumo. La víctima está rodeado de gusanos,⁴³ o de plumas a manera de estos. Se trata de un adulto con claros atributos de poder por la mascarilla, la vara, su propio collar, así como el que arrebató a alguna víctima y la cabeza de esta última. La boca del ser tiene un cobertor bucal por el que asoman sus dientes y, a los lados, se ven ramas o bigotes. Dos serpientes con volutas hacen las veces de varas que sostiene por la parte de arriba. Entre los dedos de una mano se ve un collar de *Spondylus* que sería el cuerpo de un felino y, en la otra, una vara que se prolonga con dos diademas y un penacho. De su espalda se proyecta un apéndice serpentino que contiene seis diademas que habrían sido arrebatadas a sus víctimas, una clara alusión a sus condición de un Ser depredador de almas.

La segunda figura es un joven personaje masculino que viste un *uncu* con apéndice posterior y faldellín con flecos. Ostenta una diadema, máscara bucal, orejeras redondas y penacho. Las proyecciones serpentiformes con volutas delante y debajo del cuerpo rematan en felinos, uno de los cuales está sosteniendo un tubérculo, lo que alude a

la fertilidad. Además, el personaje está consumiendo una cabeza cercenada, mientras sostiene una diadema doblada, una vara y un collar de *Spondylus* cuyo dije es el cuerpo de un joven sacrificado. Aquí están representados el consumo y la creación de nuevos seres.

El personaje encarnaría a quien en vida fuera una joven víctima sacrificada y cuya alma ha sido reconvertida en un ser sobrenatural del inframundo, que consume y crea seres al igual que la divinidad que lo consumió, pero que a su vez provee alimentos. Este personaje también se aprecia en el manto 253-5⁴⁴ (Fig. 27), otra joya del arte textil Paracas⁴⁵, que fuera sustraído del Museo Regional de Ica y que lamentablemente no se ha podido recuperar hasta la fecha.



Manto 38-13. Canibalismo y regeneración

Hallado en la IC, cuenta con dos figuras: una en las bandas laterales y banda central; la otra en un extremo de la banda central.

La primera es un personaje masculino (Figs. 28a, b) que viste un *uncu* largo y lleva una máscara bucal, un tocado compuesto por varios llautos representados como serpientes (similares al llauto 38-43) y un penacho. En una mano tiene una vara larga y un abanico, y en la otra un cuchillo triangular. Su carácter sobrenatural está definido por dos apéndices serpentinos. Uno de ellos brota de su espalda y está enmarcado con cabezas trofeo y un ave, y el otro sale de su mentón y se conecta con un segundo personaje más pequeño con la lengua proyectada hacia afuera, el cual viste un *uncu* y una *wara*. También posee una diadema y, junto a su espalda, se observa una cabeza cercenada.



La segunda figura se ubica al extremo de la banda central y corresponde a un personaje masculino que lleva una esclavina y una *wara*. Sobre la frente luce una diadema y al costado de la cabeza destaca un cóndor. Asimismo, sujeta una cabeza cortada con ambas manos en acto de consumo.



Ambas representaciones simbolizan una secuencia de consumo y creación de un nuevo ser sobrenatural, como se advierte en la primera figura descrita.

Significado simbólico de los paños envoltorios y mantos con la cara invertida del fardo 38

En el estudio de la reproducción del ritual funerario del fardo 298, en cuanto a la superposición de los textiles⁴⁶, se había mencionado que los envoltorios servían para separar las capas de ofrendas textiles y dar forma a la falsa cabeza del bulto funerario, y que también se habrían utilizado intencionalmente como marcador divisorio entre el *kay pacha* y *hurin pacha*. Los seres o temas representados en los textiles se distribuirían de acuerdo a su asociación con uno de estos espacios cósmicos, siendo entonces las capas intermedias de paños envoltorios unos espacios liminales o de transición entre ellos. Bajo este criterio se registraría el programa iconográfico de cada fardo, con sus respectivas particularidades.

▲ Fig. 27. Manto 253-5. (manto robado del Museo Regional de Ica el año 2004) Detalle. Deidad del inframundo creando felinos. En la imagen se ve la superposición de roles del chamán sacrificador y la deidad creando seres, el propósito es representar el ciclo de sacrificio y regeneración.

▲ Figs. 28. Manto 38-13. Detalle. En estas dos imágenes bordadas de un mismo textil se observa una síntesis del mito de antropofagia y regeneración.
a. En la primera se representa el acto de consumo que sigue al sacrificio realizado por el chamán, que en este caso personifica un cóndor.
b. En la segunda, se muestra la creación de un nuevo ser, luego de ser consumido por la deidad intramundana. MNAHP RT-002710

- ▼ Figs. 29a. Manto 38-15.
b. Detalle. La mujer insecto. Se trata de una mosca que, según algunos mitos, es un ser psicopompo por su capacidad de transitar entre el mundo de los vivos y el de los muertos para llevar el alma del difunto al inframundo. En tres de los fardos estudiados, los textiles con este motivo siempre son colocados al revés, sobre o debajo de una gruesa capa de tejidos burdos. El personaje alude a la división entre dos espacios cósmicos, lo que comprobaría el mito acerca del rol atribuido a este insecto. MNAAHP RT-001410.

- Fig. 30. Banda decorativa del manto 298-20. La mujer insecto del fardo 298, que también fue colocada al revés y debajo de una gruesa capa de tejidos burdos. MNAAHP RT-041186.

Según el protocolo del fardo 38 hay tres mantos con la cara invertida. En la IC de ofrendas textiles, *El chamán felino del mundo acuático* (38-12), *El joven sacrificado* (38-14) y *La mujer insecto* (38-15). Todos estos se encuentran superpuestos entre sí y cerca de la IIC de envoltorios; para más precisión, el manto con *La mujer insecto* está con la cara al revés y directamente sobre los envoltorios. En medio de la IIC de ofrendas, se presentan dos mantos más con la cara invertida (38-44 y 45), pero su mala condición no permite leer sus diseños. A diferencia de los anteriores, no se superponen ni se hallan próximos a una capa de envoltorios, lo cual no es frecuente, como hemos comprobado al analizar el contenido y superposición de tejidos de otros fardos transicionales. En estos los mantos con la cara invertida han sido colocados directamente sobre o debajo de una capa de envoltorios, como en el caso de los fardos 258, 298, 310 y 318, cuyos temas y/o personajes significarían —hipotéticamente— la conexión entre los dos espacios cósmicos, el *kay pacha* y el *hurin pacha*.

El personaje en el manto descrito anteriormente dentro de la categoría de «chamanes o deidades del mundo acuático intramundano», muestra la imagen de un chamán con atributos de felino y una cabeza cercenada cerca de la boca (ver también la Fig. 6a).

Este personaje no solo estaría aludiendo al propósito de la realización de sacrificios humanos, sino que tendría la capacidad de transitar a través del mundo acuático que limita entre el *kay pacha* y el *hurin pacha*,⁴⁷ con el fin de ofrendar el cuerpo álmico del difunto (*El joven sacrificado*) a las deidades intramundanas para que, a cambio, estas propicien fertilidad. Esto se manifiesta en la representación de un mono con semillas de frejol, el cual se proyecta desde la boca del personaje. Como ya se había señalado, los chamanes son personajes intermediadores entre los vivos y los seres sobrenaturales que habitan en los diferentes espacios cósmicos. En consecuencia, se entiende por qué fue colocado al revés en este fardo el personaje del joven sacrificado (38-14), también en posición invertida. Esto implicaría que necesitaba el auxilio del *chamán felino* y de la *mujer insecto* (38-15) para ingresar al *hurin pacha*, donde habitan las deidades míticas, y poder trascender sin más a su condición de ancestro.

El manto 38-15 (Figs. 29a, b) presenta a *la mujer insecto* que viaja entre el mundo de los vivos y los muertos. En el fardo 298 se había identificado el textil 298-20 (Fig. 30) con la representación de un personaje femenino con atributos de insecto o, más precisamente, de una mosca, el cual tam-



bién se encontró al revés y justo debajo de un grupo de paños envoltorios; es decir, en un espacio liminal. En la mitología andina, según Golte,⁴⁸ la mosca (*chirinka* en quechua) es considerada un ser psicopompo, en tanto puede transitar entre el *kay pacha* y el *hurin pacha*, y se encargaría de transportar el alma del difunto al mundo de los muertos.

La *chirinka* también es vinculada con la figura de la anunciadora de la muerte, tal como se observa en la iconografía Moche y como refieren Maka Miroskaw y Jodlowska.⁴⁹ En dos de las ilustraciones de su trabajo, se muestra una imagen mochica en la que una mosca vuela sobre un grupo de esqueletos que bailan y tocan música; en una segunda imagen aparecen varias moscas sobre un grupo de prisioneros que serán sacrificados. Vilcapoma⁵⁰ señala que algunos mitos relacionan a las moscas con la fertilidad agrícola. Quizá por ello vemos que, en el interior de sus alas serpentiformes -a manera de apéndices -de este personaje, en el fardo 38-15, hay frejoles. Asimismo, en el manto 298-20 se incluyen frejoles, pero estos son negros, los cuales también tuvieron una connotación simbólica importante entre los paracas.

La representación del personaje del manto 38-15 es casi idéntica a la del 298-20, pues este fue colocado al revés y exactamente debajo de una capa de envoltorios. El personaje figura en las bandas y el campo. Lleva un vestido largo con bandas decorativas horizontales en el ruedo inferior y, en el dobléz un poco debajo de los hombros, también aparecen lo que posiblemente sean frutos u otro elemento, también tiene una diadema y orejeras estrelladas. Los rasgos de insecto se advierten en los ojos redondos y el aparato chupador de las piezas bucales. Los palpos labiales se transfiguran en felinos a los lados de la boca y las alas plegadas, cuyas puntas están representadas por una cabeza cercenada. Como se indicó antes, hay semillas de frejol en el interior de sus alas serpentiformes al igual que en los flecos del contorno del manto.

Además de los mantos 38-15 y 298-20, hemos identificado al mismo personaje en el manto 310-6, también puesto al revés sobre la segunda capa protectora del fardo 310. Consideramos que esto no se trataría de una coincidencia, sino, más bien, de una recurrencia importante que corrobora nuestro planteamiento sobre el rol psicopompo de este personaje entre los paracas y las capas de envoltorios que eran concebidas como elementos divisorios de los distintos planos cósmicos en algunos fardos.

El análisis iconográfico de este contexto nos ha permitido reconstruir el mito del devenir del alma del muerto⁵¹ y su transformación en el inframundo, todo lo cual se representaba en los textiles, los mismos que eran dispuestos de manera planificada durante el ritual funerario. En este trabajo se ha identificado el rol de cada personaje presente en el fardo 38 con el soporte de fuentes etnohistóricas de los Andes centrales, pero, a diferencia de otros autores, hemos incluido también datos etnográficos de la selva amazónica.⁵² Hemos valorado estos últimos para explicar la transformación del alma del joven sacrificado (en alusión a la del difunto) en un nuevo ser por cuenta de entidades que habitan en el *hurin pacha*.

Una lectura complementaria del estudio de este contexto es el análisis del rol de cada personaje de acuerdo a su ubicación en cada una de las capas de ofrendas textiles, lo que haría posible entender los espacios en los cuales estaría subdividido el poco conocido *hurin pacha*.⁵³ La presencia de dos mantos con la cara invertida, que subdividen la segunda capa de ofrendas textiles del fardo 38 en dos secciones, nos hace sospechar que el camino mítico del alma por las profundidades del inframundo era aún más largo y tortuoso que el que aquí narramos.





El fardo de Cerrillos: una revaluación de un envoltorio enigmático

Jeffrey C. **Splitstoser**

El sustantivo *bundle* se define en lengua inglesa como «un conjunto de cosas amarradas o, si no, enlazadas juntas; un manojo; un paquete, encomienda»; como verbo significa «atar o hacer un envoltorio».¹ Por lo tanto, un envoltorio es algo creado mediante el proceso de envolver o atar para crear un paquete. Esta definición abarca muchos tipos de objetos, incluidos los envoltorios de momias, los paquetes envueltos con textiles que a menudo los acompañan, los objetos envueltos enterrados y una infinidad de piezas ceñidas con cuerdas o hilos (por ejemplo, piedras, palos, cañas, cabello humano) que se encuentran con frecuencia en sitios arqueológicos de los Andes.²

El envoltorio ritual era y aún es un aspecto importante de la vida espiritual de los pueblos indígenas de toda América. Por ejemplo, las prácticas de hacer un envoltorio eran y siguen siendo fundamentales en la vida ceremonial de Mesoamérica.³ Al describir la importancia de envolver y amarrar, Julia Guernsey y F. Kent Reilly, III señalan:

Un objeto envuelto [cubierto, atado] estaba protegido de la manipulación





o la vista profanas. El acto de envolver no solo velaba objetos, monumentos e individuos, sino que también realzaba su carácter sagrado a través de su ocultación. A la inversa, desenvolver un objeto o monumento encubierto era un acto de descubrimiento y revelación... Conceptual y literalmente «atado» a ello estaba el material con el que se construía un envoltorio: tela, papel de corteza o tejidos perecibles. Estos materiales eran portadores de información ritual esotérica a través de patrones tejidos, pintados o anudados.⁴

En cuanto a los pueblos de las llanuras de Norteamérica, Laurence Douny y Susana Harris observan lo siguiente:

*Los envoltorios son algo más que una simple colección de objetos: son depósitos de conocimiento, poderosos por derecho propio y, en potencia, tanto como las personas con sus propias historias vitales, personalidades y posiciones sociales.*⁵

La colección individual se convierte en algo más que la suma de sus partes por el efecto de integrar un envoltorio junto con otros objetos poderosos.⁶ En este y otros casos vemos la función que cumple el envoltorio al agrupar, reunir y guardar, con la posibilidad de transformar su contenido.⁷

La conformación de envoltorios es tan importante en los Andes centrales como en el resto de América, y su práctica está muy extendida y resulta variada.⁸ Margaret Brown Vega advirtió que existen varios tipos de envoltorios, los cuales eran tratados de distinta manera: algunos se quemaban (*despachos*), mientras que otros se enterraban y aun había otros que se preservaban (*q'epi/q'ipi*).⁹ Elaine Zorn observó que los envoltorios preservados relacionados con la fertilidad de los rebaños en el pueblo de Macusani, Perú, se denominan *señal q'epi* y los que pertenecen a la familia se conocen como *fardo q'epi*. El contenido de los *señal q'epi* suele ser conchas, cerámicas, objetos de piedra,

fibras crudas, telas para llevar o guardar objetos («*unkhuña*»), hojas de coca y otros artículos «de la suerte» que en conjunto representan el mundo en miniatura para los propósitos de la ceremonia (Fig. 1).¹⁰

Los *fardos q'epi* (envoltorios familiares) se abren y cierran haciendo un nudo con las cuatro esquinas de la tela.¹¹ En Macusani, se componen de una tela hecha de *lloque* —hilos contrahilados, S (2z)— y con un patrón de dos colores (negro y marrón) que envuelve un objeto vinculado con la fundación del hogar.¹² Del mismo modo, en algunas comunidades, el *fardo q'epi* representa a los antepasados.¹³ Sin embargo, los envoltorios son más que la suma de sus partes, como lo demuestra Catherine Allen con el plegado de los envoltorios de coca en Sonqo, Perú, donde hay seres animados con cabeza y pies (Fig. 2).¹⁴

▲ Fig. 1. Detalle. Fig. 6.

▼ Fig. 2. Ofrenda Cultura Nazca. Concha con tela de algodón pintado y bordado, fibra de camélido y pelo humano. Textile Museum Washington DC 1991.10.2. Donación de Louis Slavitz.



► Fig. 3. Fardo de Cerrillos excavación en 2002. Foto del autor. Cortesía del Proyecto Arqueológico Cerrillos.
Foto de Mercedes Delgado.

En pocas palabras, hacer un envoltorio es una práctica multifacética que consiste en envolver cuidadosamente objetos, tejidos e incluso restos humanos. No solo es un método de protección y conservación, sino también una profunda expresión de identidad y creencias espirituales. Teniendo esto en cuenta, el siguiente artículo examina brevemente algunas de las primeras prácticas de envoltura conocidas en los Andes y termina centrándose en uno de los envoltorios más grandes, el fardo,¹⁵ excavado en 2002 por un equipo dirigido por Mercedes Delgado Agurto y Dwight Wallace en el sitio de Paracas llamado Cerrillos (Fig. 3). En este ensayo, un envoltorio se refiere a cualquier cosa que esté envuelta y amarrada, mientras que fardo alude a un fardo funerario.

Los envoltorios en el registro arqueológico

Algunos de los ejemplos más tempranos de envoltorios rituales se encuentran en el templo-montículo precerámico de Huaca Prieta, en el valle de Chicama, en la costa norte de Perú, excavado recientemente por Tom Dillehay y Duccio Bonavia.¹⁶ Habitado desde hace más de 11.000 años, cuando comenzó la construcción del primer montículo, los primeros envoltorios se depositaron hacia 7572-6538 cal AP.¹⁷ Estos se encontraron exclusivamente en una rampa en zigzag que conducía a la cima del montículo del templo y estaban asociados a episodios de reconstrucción, probablemente como parte de ceremonias

rituales.¹⁸ Los primeros de dichos envoltorios estaban constituidos por fragmentos individuales de tela que se hallaban húmedos, doblados, amontonados y revueltos, formando paquetes que eran depositados ritualmente en las esquinas de la rampa. Posteriormente, los envoltorios eran cubiertos cuando se realizaba una nueva construcción, lo que ayudaba a preservarlos.

Con el tiempo, se acentuó la complejidad de los envoltorios, incorporándose más telas y tipos de tejido (trenzado, en bucle, tejido llano y fibra cruda). Algunos de los últimos envoltorios depositados en el sitio (Fase V, ca. 4107-3455 cal. AP) contenían tejidos trenzados, esteras, fibra vegetal cruda, algodón crudo y otros objetos, como pequeñas conchas de especies de agua dulce y salada, conchas de caracol, caparzones de cangrejo, erizos de mar, un fragmento de calabaza trabajada y un hueso trabajado (posiblemente un pasa-

cintas) (Fig. 2). Los envoltorios estaban cubiertos por esterillas y atados con una cinta de hojas vegetales, probablemente de palmera.¹⁹

Aunque no comprendemos del todo el significado de los envoltorios y su contenido, es relativamente fácil imaginar cómo el contenido de estos envoltorios tardíos de Huaca Prieta, hechos por personas que vivían en un entorno a caballo entre la tierra y el mar, puede haber representado el mundo de manera similar a cómo los *señal q'epi* representan el cosmos de Macusani.

El fardo de Cerrillos

Hace aproximadamente 1.300 años, un envoltorio inusualmente grande, llamado *fardo* (Figs. 4, 5), fue enterrado en el sitio cívico-ceremonial abandonado de Cerrillos, en el valle de Ica, en la costa sur de Perú, que estuvo habitado en ca. 850-100 a. C.²⁰ El fardo fue datado por carbono en



► Fig. 4. Dibujo de fardo. Melo Valencia.
Cortesía del Proyecto Arqueológico Cerrillos.

► Fig. 5. Vista de la parte posterior del fardo de Cerrillos poco después de su excavación en 2002. Cortesía del Proyecto Arqueológico Cerrillos. Foto del autor.

torno a 725-730 d. C., lo que lo sitúa unos 800 años o más después de que Cerrillos fuera abandonado, lo que sugiere que es muy probable que fuera hecho por individuos pertenecientes a la cultura Nasca-Wari. Posiblemente, los waris veneraban Cerrillos como una *huaca*, o lugar sagrado, y colocaron el fardo en una de sus terrazas superiores. De aproximadamente 160 cm de alto, más de 130 cm de ancho y 60 cm de profundidad, y un peso de 92 kilogramos, el fardo de Cerrillos no tiene parangón. Aparte de su tamaño, lo que más llama la atención son los tejidos de vivos colores que lo cubrían.

Panel frontal de plumas²¹

En la parte frontal había un gran tejido cuadrado de plumas de guacamayo escarlata y azul-amarillo, así como de una especie de loro no identificada cuyas plumas estaban teñidas de negro (Fig. 6).²² Las plumas se fijaron primero a una tela de algodón llano ensartándolas en cordones de algodón con un cordón portador, asegurándolas con otro cordón que las amarraba y, a continuación, cosiéndolas a la tela llana con un cordón de hilvanar (Figs. 7, 8).²³ El tejido de plumas frontal no solo es de un tamaño poco común (130 x 130 cm), sino que el hecho de que sea un panel tampoco es habitual, ya que la mayoría de los tejidos de plumas son tabardos (túnicas masculinas), que suelen tener una abertura vertical en el cuello (véase el comentario más adelante). Aunque los paneles de plumas no son tan comunes como los tabardos, se



- ▼ Fig. 6. Tela de plumas que cubría la parte frontal del fardo, con detalles de plumas y accesorios. Tejido llano de algodón 1x1, urdimbre y trama en S (2z), con apliques de plumas. 130 cm x 130 cm. Museo Regional de Ica.



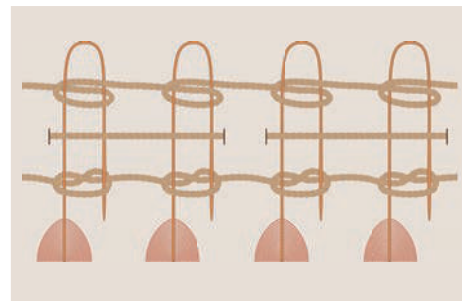
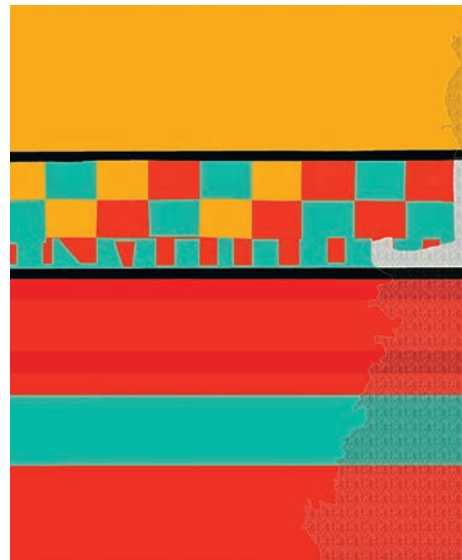
descubrió un gran entierro de paneles de plumas azules y amarillas waris en el sitio de Corral Redondo (Fig. 7).^{24 25}

El diseño del tejido de plumas del panel frontal de Cerrillos es excepcional, pues tiene bandas lisas de color amarillo, rojo/naranja y azul, una banda central

con patrón de damero de color amarillo, rojo y azul, y líneas de plumas negras que bordean la banda de damero. Aunque su combinación de colores (amarillo, azul, rojo/naranja y negro) es relativamente común en los tejidos de plumas,²⁶ no lo es la combinación de varias bandas lisas con una banda de damero.²⁷ Por ejemplo,

- ▼ Fig. 7. Dibujo del frontal de plumas. (Dibujo del autor).

- ▼ Fig. 8. Método de fijación de las plumas en el fardo de Cerrillos. Las plumas y el cordel no están a escala y se representan para mostrar cómo se sujetaban las plumas. Los nudos en la tela de plumas real están apretados. (Dibujo del autor).



según se ha informado, una túnica de la costa sur del Perú que posiblemente data de ca. 300-700 d. C. tiene bandas con los mismos colores y en el mismo orden que en el fardo de Cerrillos: amarillo, rojo/naranja y azul, pero sin un diseño en damero (Fig. 8).²⁸ Una túnica de las Colecciones del Museo Textil de Washington, D. C. cuenta con un patrón de damero, pero carece de las varias bandas lisas (Fig. 9).

En general, el trabajo plumario con un diseño en damero es relativamente habitual; sin embargo, cubre toda la tela,²⁹ especialmente en los ejemplos a escala reducida.³⁰ Los patrones de damero suelen tener una simetría especular en torno a una línea central y a veces adoptan

▼ Fig. 9. Panel de plumas hecho con plumas de guacamayo azul y amarillo. Dumbarton Oaks PC.B.522. Wari, Horizonte Medio, 810-970 d. C., 69,6 x 198,8 cm, plumas, algodón.3.



▼ Fig. 10. Tabardo con bandas anchas en amarillo, naranja, azul y negro. Al igual que los colores del panel de plumas frontal rojo/naranja de Cerrillos, la banda naranja de este textil está dividida horizontalmente en dos bandas mediante el uso de plumas de color naranja más oscuro (casi rojo) que forman las primeras dos filas. En este textil, la banda azul también comienza con una

o más filas de plumas de color azul muy oscuro (casi negro). Nasca, ca. 300-700 d. C. Media túnica, 80 x 107 cm.4.

un diseño de chevrón y yugo (Fig. 10).³¹ El panel de tejido de plumas del fardo de Cerrillos no tiene ninguno de los dos. Mientras que el patrón de damero puede ser geométrico, es posible que sea una representación abstracta de algo, tal vez camélidos, donde la fila inferior representa sus patas. Un textil de plumas con un diseño similar puede verse en la figura 11.

Panel posterior de plumas y tejido azul escalonado

En la parte posterior del fardo de Cerrillos había un gran textil de algodón azul escalonado compuesto por cuatro piezas rectangulares de dos tamaños (dos más largas y dos más cortas), cosidas entre sí para conformar un tejido de 242 cm x 172 cm (Fig. 12). Esta tela se cosió al panel frontal de plumas, dejando una abertura horizontal por la que asomaba la nariz de una falsa cabeza. El tejido escalonado tiene un panel de plumas estrecho, de 156 cm x 30 cm, que va desde la parte superior de la tela hasta aproximadamente la longitud del primer escalón. Está confeccionado con plumas de guacamayo rojo y verde (*Ara chloroptera*). Aunque menos vistosa que su homóloga del panel frontal, la franja de plumas es quizá más inusual.



◀ Fig. 11. Tabardo con diseño en damero en amarillo, rojo y azul, excepto una banda azul lisa en la parte inferior. Costa Sur, Inca (?), finales del siglo XV – principios del siglo XVI (113 x 75 cm). The Textile Museum, Washington, D. C. (91.276).

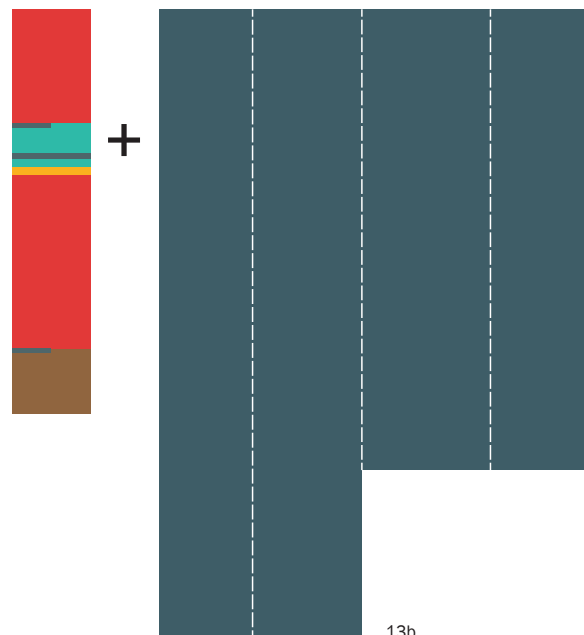
▼ Fig. 12. Fragmento de tela de plumas (posiblemente de una túnica), Perú, 600/1532 d.C.



▼ Figs. 13. Textil azul escalonado, que cubre la parte posterior del fardo. Tejido de algodón llano, de urdimbre y trama en Z, 1x1. 242 x 172 cm. Tira de tela de plumas. Tejido llano de algodón con predominio de urdimbre en Z, 1x1. 156 x 30 cm. Museo Regional de Ica. a. Foto de Mercedes Delgado. b. Dibujo del autor.

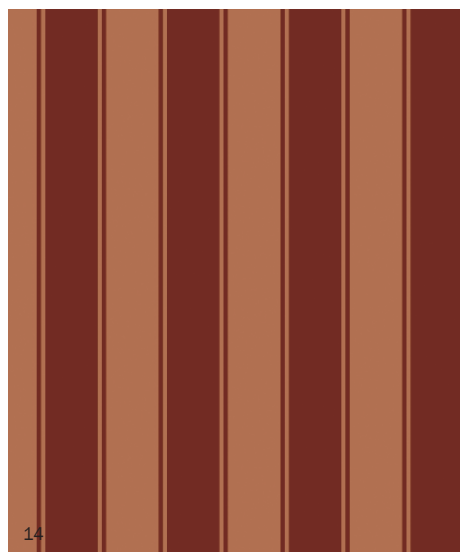
En primer lugar, no se conocen otros tejidos escalonados de color azul, sobre todo de este tamaño. En segundo lugar, los patrones de color en el estrecho panel de plumas también son peculiares, pues consisten en dos anchas bandas rojas y dos bandas medias moteadas (una con plumas de color azul claro, azul oscuro y amarillo, y la otra hecha con plumas azules, verdes y rojas). Estos motivos recuerdan los envoltorios de Wari con cuerdas de quipu, que a menudo incluyen bandas monocromas combinadas con bandas moteadas.³² Tal vez esta franja de plumas codifique algún tipo de información.

Si bien no existen otros tejidos como el que cubre la parte posterior del fardo, tal vez los más parecidos provengan de un depósito de vestimentas de Nasca Tem-



▼ Fig. 14. Detalle de la envoltura del textil interior de la momia. Tejido llano de algodón con cara de urdimbre, 1x1, con rayas de urdimbre, urdimbre y trama en S (2z). (Dimensiones desconocidas). Museo Regional de Ica. (Dibujo de Splitstoser).

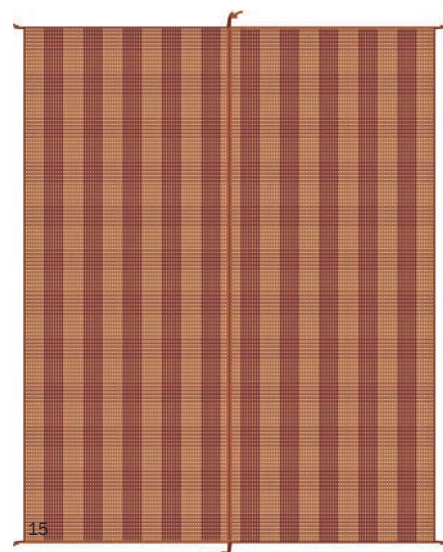
prano en Cahuachi que fueron estudiadas por Mary Frame.³³ El depósito incluía dos fardos que contenían cuarenta vestidos femeninos identificados por su confección, con aberturas horizontales para la cabeza y los brazos de las usuarias. Mientras que el fardo de Cerrillos tiene una



▼ Fig. 15. Envoltura textil exterior de la momia. Tejido llano de algodón con predominio de urdimbre, 1x1, con rayas de urdimbre y bandas de trama, urdimbre y trama en S (2z). 134 x 104 cm. Museo Regional de Ica. (Dibujo de Splitstoser).

abertura horizontal para la nariz, carece de aberturas para los brazos.

Los vestidos de las mujeres de Cahuachi se asociaban a los frijoles, y probablemente se habían vertido libaciones sobre ellos. Muchas de las prendas estaban adornadas con plumas en la parte de-



◀ Fig. 16. Textil de sujeción de fardos. Tejido llano de algodón, 1x1, con urdimbre y trama en S (2z), dos paneles cosidos entre sí con punto entrelazado. 200+ cm x 142 cm. Museo Regional de Ica.

◀ Figs. 17a, b. Detalles del orillo de urdimbre del textil de sujeción de fardos, que muestra cordones con cabos azules y bordados de chevrón.

lantera y habrían tenido dimensiones ligeramente menores que las del panel frontal del fardo. La mayoría de los vestidos con plumas fueron hechos con telas de colores, varias de las cuales son azul oscuro, como el tejido escalonado del fardo de Cerrillos. Un vestido, que es de escala reducida y posiblemente era para una niña, está compuesto por diversos tejidos de plumas, azules y pintadas, así como por un panel de plumas adosado debajo de la abertura del cuello (Figs. 13a, b). La confección se asemeja vagamente a aquella del tejido azul escalonado con panel de plumas.

La paca

La mayor parte del interior del fardo consistía en material vegetal que incluía chira (*Canna edulis*), pacay (*Inga feuilleei*), totora (*Schoenoplectus californicus*), al menos cinco especies de gramíneas, algodón (*Gossypium barbadense*), dos tipos de calabazas (*Lagenaria* spp.), chilca (*Baccharis* sp.), coca (*Erythroxylaceae* sp.), lucraco (*Waltheria ovata*), maíz (*Zea mays*), frijoles (*Phaseolus* sp.) y maní (*Arachis hypogaea*).³⁴ Según Oliver Whalley, del Jardín Botánico de Londres, los materiales vegetales estaban frescos cuando se hizo la paca, porque los tallos y las hojas se encuentran doblados, no rotos.³⁵

Los fardos hechos principalmente con materia vegetal son raros. Normalmente, la mayor parte del fardo consiste en el cuerpo del difunto, envoltura de textiles,

capas de fibra de algodón crudo y objetos colocados dentro de los envoltorios. El fardo de Cerrillos fue armado con capas de materia vegetal separadas por textiles de algodón llanos.³⁶ En la costa central es más frecuente hallar fardos con material vegetal en su interior. Por ejemplo, Rogger Ravines y Karen Stothert encontraron un fardo del Horizonte Tardío del sitio de Ancón, en la costa central, hecho primordialmente con material vegetal envuelto por capas de textiles.³⁷ Julio C. Tello y Toribio Mejía Xesspe examinaron un fardo de la Necrópolis de Wari Kayan (n.º 91) que contenía frijoles negros en lugar de un cuerpo.³⁸

La momia

Durante la conformación de la paca, se colocó dentro el cuerpo envuelto de una mujer —según determinaron los rayos X— en posición fetal. El cuerpo se hallaba en posición vertical, con la cara apuntando a la izquierda del fardo (la derecha del espectador). En su ubicación vertical final, el fardo estaba orientado hacia el sur y la momia hacia el este.

La envoltura más profunda de la momia era un tejido a rayas (Fig. 14), cuyo patrón es el mismo que el de las bolsas de semillas descritas por Verónica Cereceda.³⁹ Después de ser envuelto con este textil, se introdujeron entre sus pliegues mazorcas de maíz, y el envoltorio fue expuesto en posición vertical durante un tiempo. En ese lapso, numerosos insectos carroñeros (escarabajos y avispas) se alimentaron de

la momia. Estos quedaron atrapados en sus fases adulta, larvaria y de crisálida cuando se aplicó un segundo textil rayado (Fig. 15) alrededor del cuerpo.⁴⁰ Tras ponerse el segundo tejido envolvente, la momia fue emplazada dentro de la paca y cubierta con más material vegetal.

El textil de sujeción de la paca

La paca se envolvió con un gran tejido a rayas (Fig. 16), con cordones azules en la cabecera y un diseño de chevrón bordado (Fig. 17a, b). Estas son características de los textiles de Nasca tardío que continuaron elaborándose en el periodo Wari.⁴¹

Cabeza y hombros

Después de la sujeción de la paca, se incorporaron una falsa cabeza (o máscara) (Fig. 18) y hombros (que algunos consideran «alas») (Fig. 19). La construcción de estos elementos se discute en detalle en Wallace et al.⁴² De particular interés es el tejido que cubre la falsa cabeza, que tiene varios centímetros de urdimbres sin trabajar (es decir, no entrelazadas) en un extremo. Esto es una reminiscencia

▼ Fig. 18. Falsa cabeza (Máscara antes del retiro de las capas). Museo Regional de Ica.

de las máscaras faciales pintadas de Paracas tardío de Ocucaje, en las cuales las urdimbres sin trabajar representan los cabellos.⁴³ La falsa cabeza se colocó sobre el fardo en ángulo, de modo que parece apuntar hacia arriba, como si mirara tanto el horizonte como el cielo. Los hombros constan de cuatro elementos en forma de coma, dos a cada lado, hechos con material vegetal recubierto de tela. Muestran un dualismo en el que cada lado tiene un elemento de pelo de camélido y otro cubierto de algodón, y su colocación a la izquierda es inversa a la de la derecha.

Configuración final del fardo

Después de fijarse la falsa cabeza y los hombros, se cubrieron estos con la tela grande de plumas por delante y la tela azul escalonada (con su franja de plumas) por detrás. Se cosieron entre sí y a la paca, creando la forma final del fardo (Fig. 20). Como se ha indicado anteriormente, estos dos tejidos forman esencialmente una prenda alrededor del fardo con una abertura horizontal en el cuello por donde



▼ Fig. 19. Cuatro elementos («alas») que forman los hombros del fardo. Todos son de tejido llano, 1x1, con urdimbres y tramas en S (2z): en el sentido de las agujas del reloj desde la parte inferior izquierda. Pelo de camélido amarillo, cara de urdimbre; algodón beige, con predominio de urdimbre; pelo de camélido gris parduzco, cara de urdimbre; algodón color arena, con predominio de urdimbre. Museo Regional de Ica. (Foto: .Cortesía del Proyecto Arqueológico Cerrillos. Mercedes Delgado).



asoman la «nariz» y las «mejillas» de la falsa cabeza. Como es típico que las prendas masculinas de la región Paracas/Nasca tengan aberturas verticales en el cuello, se podría apoyar la idea de considerar el fardo como femenino.⁴⁴

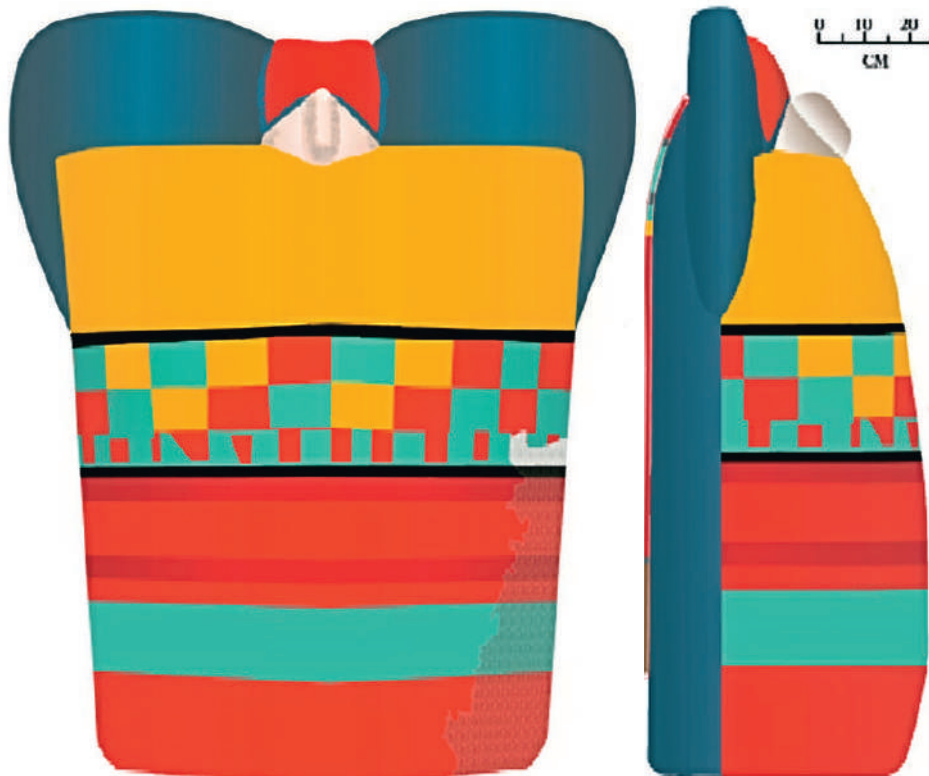
La configuración final del textil azul que cubre la parte trasera del fardo sigue siendo objeto de debate. La cuestión es la siguiente: después de coser las telas del frente y la espalda a los lados del fardo, ¿se enrolló el textil azul en el centro? Cuando el fardo fue llevado al Museo Regional de Ica después de ser excavado, fue colocado boca arriba, por lo que la parte posterior del fardo no era visible. Sin embargo, testigos presenciales del momento en que fue llevado al Museo Regional de Ica afirmaron que el textil azul estaba enrollado en la parte posterior. Sobre esta cuestión, Wallace sostuvo lo siguiente:

*El tejido azul y la tela de las plumas delanteras estaban cosidos a los lados de la efigie, probablemente a ambos lados del cuerpo y hasta la base. No obstante, cuando fue hallado, el lado izquierdo de la efigie se había desprendido debajo de la extensión del ala lateral debido a la descomposición y el tejido azul de ese lado estaba estirado o enrollado casi hasta arriba. Es posible que la parte más larga del tejido azul fuera doblada por tratarse de un excedente superfluo, pero el enrollado de la espalda, que posiblemente se produjo al deslizarse la efigie tan pesada en su fosa funeraria, motivó que el estado original de la espalda completa fuera una cuestión discutible.*⁴⁵

El autor cree que los indicios que se derivan de los daños encontrados en el

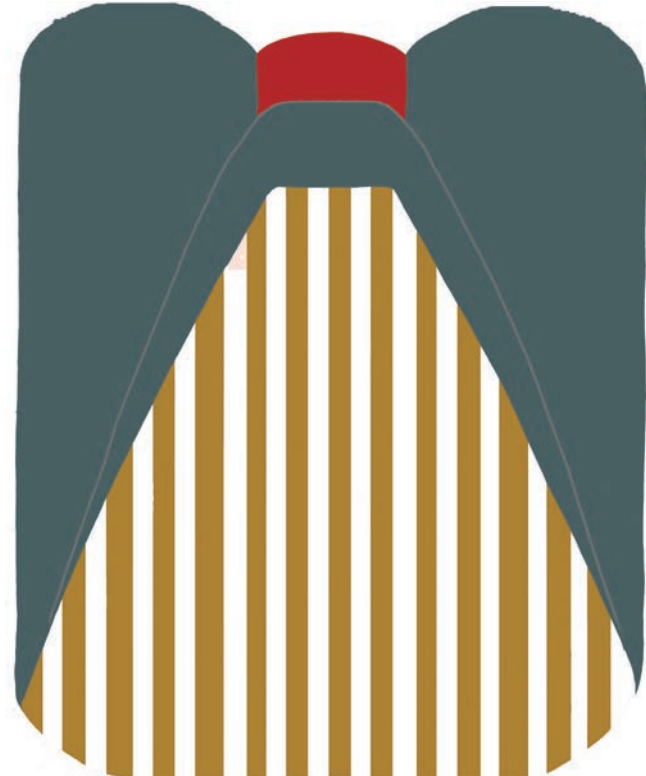
textil de sujeción de la paca, en particular el textil a rayas situado inmediatamente debajo del textil azul que envolvía la paca, proporcionan evidencias de que este último fue enrollado intencionalmente en la parte trasera del fardo y no accidentalmente durante la colocación en la fosa. Las evidencias proceden de los patrones de descomposición del textil que sujetaba la paca del fardo.

Teniendo en cuenta que la paca estaba hecha de materiales vegetales frescos, se habría generado ácido carbónico —una sustancia cáustica para el algodón— a medida que esos materiales se descomponían. Esto dañaría cualquier textil en contacto directo con esos materiales. El textil de sujeción de la paca estaba en contacto directo con esta, excepto en la parte posterior, donde se colocaba una «tela llana» (véase la construcción de la paca más arriba). Esta tela amortiguó al tejido de sujeción de la paca en la parte trasera del fardo, lo que explica por qué la parte del textil que cubría el área frontal prácticamente ha desaparecido, mientras que la parte posterior se encuentra en mucho mejor estado (ver la figura 16, pág. 242). La parte del textil de sujeción que rodeaba la parte superior del fardo también estaba amortiguada por la tela llana, pero esta área seguía muy dañada, ya que la falsa cabeza y los hombros presionaban contra ella. En otras palabras, el deterioro del tejido de sujeción era mayor en los lugares en los que estaba directamente



◀ Fig. 20. Configuración final del frente y el lado de la efigie (las áreas texturizadas representan secciones faltantes). Dibujos de Wallace y Splitstoser.

▼ Fig. 23. Configuración propuesta de la parte posterior del fardo.



expuesto a la paca y donde se presionaba esta con otro objeto.

Finalmente, en la parte posterior del fardo, donde está mejor conservado el textil de sujeción, hay una clara línea de deterioro en forma de chevrón invertido (o V al revés). Esto sugiere que algo presionó el tejido para que se originara esa forma. Es muy probable que ello fuera causado por los bordes enrollados de la tela azul escalonada. En la figura 23 se muestra un dibujo de la parte posterior del fardo en el que se aprecia cómo se enrolló probablemente el tejido azul, lo que produciría los daños que se observan en el textil de sujeción de la paca (Fig. 23).

Debate: ¿qué podría representar el fardo?

El tamaño, el enterramiento humano, el colorido de los tejidos, la paca vegetal y la forma del fardo de Cerrillos lo convierten en una pieza única, lo que suscita una intensa especulación sobre lo que podría representar la efigie. Suponiendo que el fardo en verdad represente un concepto o entidad, ¿cómo podemos identificarlo? ¿Tiene el fardo un referente conocido y, en caso afirmativo, cuál es (o cuáles son)?

La representación simbólica en los antiguos Andes puede ser complicada, porque con frecuencia hay más de un referente (es decir, seres antropomorfos, que son humanos, animales, plantas,

insectos, ideas y/u otras entidades). Las representaciones de plantas, insectos y animales no siempre se asemejaban a su *designatum*, pese a que podían representarse de forma naturalista. La imaginería de Nasca tardío y de Wari contemporáneo con el fardo era a menudo generalizada, ambigua o abstracta.⁴⁶ Andrew Hamilton describió esta propensión en lo que se refiere a los objetos a escala incas: «Muchos objetos a escala incas manifiestan cualidades de representación. A menudo esta es la única razón por la que todavía puede discernirse su relación con un objeto referente. Otros objetos a escala no guardan fuertes semejanzas miméticas: ¿por qué?».⁴⁷

► Fig. 24. Buitre real (*Sarcoramphus papa*).
Foto de Zoonar número 20418461.7.

► Fig. 25. Detalle. Textil con cóndores,
serpientes/gusanos y otra criatura no
identificada, así como bordes que muestran
cóndores con monos (?) en sus picos.
Hacia 1200-1532 d. C. 59,5 x 36 cm.
(Penn Museum 32614, Expedición peruana
de William Pepper; Max Uhle, donación de
Phoebe A. Hearst, 1897).

Además, la identidad de algunos objetos se lograba a través de cualidades que no siempre eran visibles. Hamilton ofrece un ejemplo interesante: «Los *hauauques* [representaciones portátiles del Inca que podían servir en su ausencia] eran investidos con la identidad material de su referente a través de recortes de uñas y cabellos... Estos restos de cabellos y uñas no adquirirían importancia porque hubieran tocado su cuerpo, sino porque *eran su cuerpo*».⁴⁸ En otras palabras, el *hauauque* era el Inca en virtud de las fuerzas vitales (*camay*) que contenía. De manera similar, el fardo de Cerrillos podría representar algo que este contiene. Así, cualquier comprensión de lo que el fardo de Cerrillos podría representar también debe considerar otras claves menos visibles, como la composición, la construcción, los colores, los materiales y los contenidos.

Pájaros

El consenso de la mayoría de las personas que trabaja en el proyecto, entre las que no se encuentra necesariamente el autor, era que se representaba un pájaro, principalmente por la forma de sus alas/hombros y «pico» (nariz). Estas interpretaciones se basan en gran medida en lecturas iconográficas del aspecto externo del fardo, que, como ya se ha señalado, no son fiables. Por lo tanto, en opinión de este investigador, esas afirmaciones deben investigarse más a fondo.

La teoría del pájaro se basa en la creencia de que la nariz de la falsa cabeza

representa un pico. Por desgracia, la falsa cabeza no tiene ni ojos ni pico. Wallace lo explicó así:

Debemos señalar que parece muy probable que hubiera ojos adheridos a la parte superior de la cara, seguramente de concha o metal, y que el textil expuesto, desnudo y llano, que cubre la cresta de la nariz/pico sugiere que podría haber estado tapado con algún accesorio de metal o cuero con apariencia de pico, quizá de una forma más bien plana como el de un loro, todo lo cual habría sido retirado antes de la «muerte» de la efigie.

Wallace podría haber creído esto porque los fardos de Wari suelen tener falsas cabezas, generalmente talladas en madera, con narices prominentes. Se conocen varias falsas cabezas waris cubiertas de plumas, y todas tienen ojos y bocas, algunos de metal, y también



incluyen representaciones de pelo y llevan tocados.⁴⁹

Sin embargo, a pesar de la afirmación de Wallace de que había la posibilidad de que estos elementos hubieran sido retirados del fardo de Cerrillos, no hay absolutamente ninguna prueba de que alguna vez existieran. Como se desprende claramente de las fotografías y lo corroboran las minuciosas observaciones del autor, no hay puntadas, decoloración ni otros indicios de que a la máscara le hayan adosado alguna vez metal, concha, cuero u otro tipo de apéndices. Por tanto, la máscara fue encontrada con la misma configuración que tenía cuando se hizo, lo que sugiere que su nebulosa representación podría haber sido intencional.

La teoría del pájaro también se basa en la idea de que los hombros del fardo son alas, que se elevan por encima de ambos lados de la cabeza. Constituyen un aspecto dramático del perfil del fardo. No obstante,



si se pretendía que la efigie se pareciera a un ave a escala ampliada, tendría que tener una cabeza más baja que sus alas. Pocas aves se ajustan a esta descripción, aparte posiblemente de los cóndores y los buitres. Quizá el mejor candidato sea el buitre real (*Sarcoramphus papa*) (Fig. 24). Wikipedia lo describe de esta manera: «Grande y predominantemente blanco, el buitre real tiene las plumas de la cola, de la golilla y de vuelo de color gris a negro. La cabeza y el cuello son calvos y el color de la piel varía entre amarillo, naranja, azul, morado y rojo. El buitre real tiene una excrecencia carnosa naranja muy notoria en el pico».⁵⁰

No solo la cabeza del buitre real posee todos los colores del tejido de plumas frontal del fardo, sino que su carúncula (también llamada cresta), que está presente tanto en machos como en hembras, puede haber sido representada como la «nariz» de la falsa cabeza. Asimismo, la parte posterior de la cabeza del buitre real es roja, y la cabeza del fardo está cubierta con las plumas rojas de la franja plumaria del textil azul. Cabe señalar que el cóndor andino macho (*Vultur gryphus*) también tiene una carúncula pronunciada, pero las hembras no. Por lo demás, no es tan colorido como el buitre real.

La posible asociación del fardo con los buitres es curiosa, porque estos pájaros, como consumidores de carroña, tienen un papel importante en el saneamiento. En su estudio seminal sobre los animales en América Latina, Elizabeth Benson destacó que el buitre es un ave muy simbólica e importan-

te en la mitología andina.⁵¹ También afirmó que los buitres se asocian con frecuencia a las mujeres, con las que a menudo se fugan. También sostuvo que los buitres se asocian con el fuego, la agricultura, el agua y la lluvia, ya que los campos se queman poco antes de que empiecen las lluvias y los buitres suelen rondar los campos recién quemados en busca de comida.⁵²

Los materiales utilizados para preparar las cubiertas exteriores del fardo, es decir, las plumas, apoyan aún más la interpretación aviaria. Heaker-Skeans observó que las plumas del panel frontal procedían de las plumas del pecho de los guacamayos, mientras que las plumas de la parte posterior del fardo provenían de la espalda y los costados de dichos pájaros. En la nueva configuración que se ha dibujado de la parte trasera del fardo, con el textil azul que se habría extendido hacia los lados del fardo, pero enrollado en el centro, se establece una semejanza visual con la espalda de un pájaro con las alas plegadas.

Como argumento final, resulta intrigante que el textil azul desplegado tenga forma de escalón. Las alas de las aves representadas en los tejidos pueden tener forma escalonada (Fig. 25), de modo que es posible que el textil azul representara un ala o el concepto de la misma, o el vuelo. Tal vez el acto de enrollar la tela azul representaba simbólicamente el movimiento en espiral, que es ritualmente importante en muchas comunidades andinas en la actualidad,⁵³ pues los cóndores hacen

▼ Fig. 26. Detalle pintado de un textil Nasca que representa una figura que viste una túnica con diseños de frijoles y sostiene plantas. Dos proyecciones ondulantes emanan de su cabeza, una que posiblemente termina en cabezas de serpientes o insectos, y la otra en plantas. Dibujo pintado: Leonidas Marín. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, 290-45.

espirales mientras se elevan con las corrientes térmicas.

Semillas

La argumentación anterior apoya la idea de que el fardo puede representar un ave, pero esta interpretación ignora en gran medida su contenido y no toma en consideración la posibilidad de que pueda representar múltiples entidades. Se sabe desde hace tiempo que las momias y los huesos representaban semillas en los antiguos Andes,⁵⁴ y el fardo de Cerrillos contenía una momia esquelética y semillas (frijoles, maíz, maní, pacay, algodón). Estos elementos podrían haber proporcionado al fardo su fuerza vital (*camay*). Además, el maíz y los frijoles son coloridos, y los textiles de Nasca a menudo están decorados con vibrantes representaciones de frijoles (Fig. 26, Fig. 30). Quizá el panel frontal de plumas represente una semilla colorida, como un frijol o maíz. Si es así, la «nariz» de la falsa cabeza puede representar un hilio (donde la raíz embrio-



▼ Fig. 27. Dibujo que muestra los elementos de los hombros y la falsa cabeza. (Detalle Fig. 4).



naría emerge de una semilla), aparte de representar tal vez la carúncula de un buitre. En ese caso, es posible que los hombros del fardo representen la germinación en forma de «brotes» que emanan de los lados de la falsa cabeza (Figs. 27, 28 y 29).

Insectos

Por último es importante hablar de los insectos que se encontraron entre las dos capas de los tejidos que envolvían a la momia. Como ya se ha comentado, se dejó que la mujer enterrada con el fardo fuera consumida por los insectos (y cubierta por ellos). Estos insectos incluían el *Anobiidae ptinidae* (escarabajo araña), adultos y larvas de *Dermestes peruvianus castelnaui* (*Dermestes* peruano), larvas de *Tenobronidae epitragini* (escarabajo moreno) y adultos de *Vespidae polistes* (un tipo de avispa de papel). Todos estos insectos son carroñeros. Tal vez, además de que posiblemente represente un buitre y una semilla, la falsa cabeza —con la nariz que asoma por la abertura horizontal de los tejidos de las plumas— represente también una larva que emerge del fardo. De ser así, esto imita a gran escala la forma en que las larvas emergieron del envoltorio interior de la momia.

Emplazamiento (contexto) y orientación

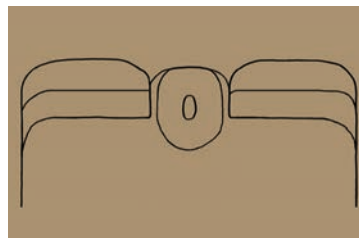
Una vez examinadas las características externas e internas del fardo, hay que

considerar una última cuestión: la posición y orientación del fardo en el sitio. El fardo estaba situado en una terraza superior orientada hacia el sur, mientras que la momia que había en su interior estaba orientada hacia el este. La altura en los Andes representaba conocimiento y poder.⁵⁵ El sitio de Cerrillos tiene una vista imponente del valle circundante, y la colocación del fardo en la terraza superior le habría conferido importancia.

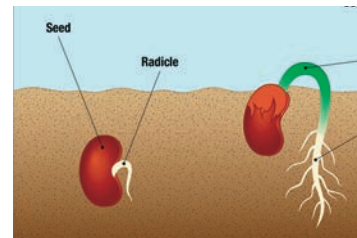
Delgado sugirió que la posición fetal de la momia podría representar el renacer, mientras que su orientación hacia el sur podría indicar oscuridad y muerte.⁵⁶ Empero, esta idea requiere más investigación. En la mayoría de las sociedades nativas americanas, el este se asocia con la salida del sol, la mano derecha, el sexo masculino, el color blanco, etc.⁵⁷ Asimismo, la mano derecha (y el lado derecho del cuerpo) suele considerarse superior al izquierdo.⁵⁸ Cuando se mira hacia el este, el sur está a la derecha; por lo tanto, en la mayoría de las comunidades indígenas el sur se asocia con el este, mientras que el norte se asocia con el oeste.⁵⁹ Esta es la cosmovisión del pueblo mapuche de Chile, sobre la que Louis Faron expresó: «Este, sur, verano, calor, tierra, arriba, amarillo, blanco, expiación, altar y campo ceremonial se asocian con el bien y la mano derecha».⁶⁰

La pregunta es: ¿compartían también los Nasca-Wari este concepto de sur? Aunque algunos estudios etnográficos hablan de divisiones cuadrupartitas de la tierra corres-

▼ Fig. 28. Diagrama que muestra los elementos de los hombros y la falsa cabeza. (Dibujo de Splitstoser).



► Fig. 29. Germinación epigea de frijoles.



pondientes a los cuatro puntos cardinales,⁶¹ lo habitual es que no se mencionen los significados o actitudes que la gente pudo tener al respecto. Asimismo, la organización social quechua se dividía en dos mitades, *hanan* y *hurin*, alto y bajo, respectivamente, y estas divisiones tienen más que ver con la altitud (montaña frente a valle, o montaña frente a costa) que con la dirección y las ideas de vida o muerte, de bueno o malo, etc.

Dicho esto, las orientaciones del fardo y de la mujer sepultada en su interior estaban asociadas con el sur y el este, y aparentemente, se hallaban vinculadas. Aunque no sabemos qué significaban el sur y el este para los Nasca-Wari que lo construyeron, el fardo de Cerrillos parece mirar hacia el sur. Entre las constelaciones que habrían sido visibles estaba la Cruz del Sur, una constelación importante en la cosmología inca.⁶² Urton señala que la Cruz del Sur era el centro del *mayu* (río), que es el nombre quechua de la Vía Láctea, y, en Misminay, esta es «parte integral del reciclaje continuo del agua en todo el universo quechua».⁶³

Resumen y conclusiones

El presente estudio no pretende ser, ni podría, una evaluación exhaustiva de todos los posibles significados del fardo de Cerrillos, cuya identidad *emic* nunca podrá comprenderse por completo. Más bien, aspira a presentar nueva información y nuevas posibilidades de interpretación del objeto como envoltorio ceremonial (en con-

traposición a fardo funerario), aunque muy especial. En consecuencia, no propone una explicación esencialmente diferente de la efigie, pero ofrece nueva información que apoya las interpretaciones anteriores a la vez que amplía nuestra comprensión de esta enigmática entidad.

Al comenzar con un análisis de las prácticas tempranas del fardo, parecería que hay numerosos vínculos entre el fardo de Cerrillos y algunos de los fardos más tempranos de Huaca Prieta. Estos incluyen la torsión/plegado ritual del textil escalonado y el vertido de libaciones, posiblemente chicha, sobre el lado izquierdo del fardo (en realidad, el lado derecho del mismo), que dañaba los textiles. Las prendas de Cahuachi también se doblaban y exponían a libaciones, cuyos orígenes parecen remontarse al Prececerámico.

Los envoltorios en Huaca Prieta también estaban estratégicamente colocados en las esquinas de una rampa en zigzag, que conducía a la cima del montículo ceremonial. Del mismo modo, el fardo fue emplazado cosmológicamente en un lugar visualmente estratégico dentro del sitio de Paracas denominado Cerrillos, una huaca con ochocientos años de antigüedad en aquella época. Además, algunos de los últimos envoltorios depositados en Huaca Prieta podrían haber sido representaciones del mundo natural, y esto también puede ser cierto en lo que concierne al fardo de Cerrillos, como se ve en su orientación y composición, lleno de insectos y plantas medicinales y comestibles de la región de Paracas y más allá, y en

su decoración con plumas de especies exóticas de guacamayos.

Si los envoltorios arqueológicos representan el mundo natural o el cosmos, se refuerza la importancia de estudiarlos como entidades en sí mismas. Con demasiada frecuencia, son desmontados, y sus objetos se almacenan y estudian por separado. En opinión del autor, esto es un error. Los envoltorios a menudo se abren sin registrarse cómo fueron conformados, envueltos, plegados y cerrados/atados. Lo que resulta trágico, ya que todos los aspectos de un fardo son vitales para su existencia, desde su forma y contenido hasta su color, imaginaria y construcción.

En conclusión, es probable que el fardo de Cerrillos esté relacionado con el reino femenino, la agricultura y los ciclos vitales, y que represente a una mujer alada o a una mujer pájaro.⁶⁴ El exterior del fardo también puede sugerir representaciones de buitres, tal vez un buitre real que simbólicamente vuela en círculos que connotan asociaciones con el fuego y la lluvia. El contenido del interior y la estructura pueden representar la germinación (en forma de semillas y crisálidas de insectos), el crecimiento y la maduración (en forma de plantas adultas en la paca e insectos adultos en las envolturas de la momia), y la muerte (la propia mujer). El fardo representa todas las etapas de la vida, tanto humana como no humana. Dadas estas múltiples asociaciones, es probable que el fardo de Cerrillos fuera un poderoso agente ligado a los ciclos cosmológicos del agua y la vida.

▼ Fig. 30. Detalle. Textil Nasca bordado con múltiples representaciones de frijoles. The Textile Museum Collection, Washington, D. C., 1965.40.23, Leo Drimmer-Lichtenberg. (Foto de Breton Littlehales).





Las ofrendas de textiles Incas en Pachacamac

Susana **Abad Lévano**
Rommel **Ángeles Falcón**

En la época prehispánica los tejidos no solamente fueron parte de la vestimenta cotidiana o ceremonial, también eran sinónimo de poder político y religioso, y un medio de tributo. Los tejidos servían para vestir a los ídolos, conformar elementos escenográficos en las grandes plazas o como ofrenda. En una sociedad no industrializada donde el trabajo era artesanal y el proceso de fibras manual, la población femenina dedicaba gran tiempo de su vida a elaborar tejidos. Así, estos no solo se transformaron en elementos utilitarios sino también simbólicos y poseían una especial carga ideológica que transmitía tanto ideas como poder. Además, los tejidos eran importantes objetos requeridos por las huacas para ser ofrendados, ya fuera que se depositaran en lugares de alto significado o se destinaran a una hoguera sagrada. Allí se elevaban hacia el infinito entre el humo y la ceniza, envueltos por olores producidos por la quema de la materia orgánica que constituía el pelo del camélido con el que eran elaborados.

Se han registrado ofrendas textiles que, en la época inca, fueron colocadas en lugares sagrados como el santuario de Pachacamac (Fig. 1). Las muestras recogidas en este sitio indican que se trata de finos tejidos, probablemente del tipo llamado *cumbi*, una categoría altamente sofisticada en cuanto al acabado, color e iconografía, y que habrían sido producidos por artesanos incas especializados. La evidencia arqueológica, sin embargo, revela que, a la luz de las investigaciones, las ofrendas textiles depositadas en el ámbito del santuario de Pachacamac no se limitan a tejidos incas, sino que también involucran tejidos e instrumentos relacionados con la textilería del algodón, es decir, tejidos costeños o locales (Fig. 2).

◀ Fig. 1. Detalle. Vestimenta femenina - Acsu.
Técnica: Tejido cara de urdimbre y urdimbres complementarias/ Fibra de camélido.
Procedencia: Templo Viejo de Pachacamac.
Medidas: 162.5 x 215 cm. MSPAC.
Véase Fig. 8 pág. 257.



▲ Fig. 2. Panel elaborado en tapiz con representación de imágenes míticas marinas. Estilo Ychma, siglos XI – XV d.C. 30 x 31 cm. Museo Pachacamac.

► Fig. 3. Uncu Inca procedente de Pachacamac. MUSEO DE MADRID.

Los tejidos incas

Durante el Imperio inca, entre los siglos XV y XVI, el mundo andino había alcanzado un gran desarrollo textil a lo largo de todo el territorio, fruto de una tradición milenaria. Las imágenes del cronista Guamán Poma de Ayala muestran a las mujeres de las comunidades hilando y tejiendo. Paralelamente, los artesanos especializados llamados *cumbicamayocs*, situados en el Cusco o en las capitales provinciales, elaboraban finos tejidos *cumbi*.

El tejido de tipo *cumbi* constituiría una representación del pensamiento y la ideología incas que era producido por especialistas y distribuido bajo el control estatal; por ende, su acceso era restringido. Los curacas adscritos al poder se convertían en una especie de incas de privilegio que se relacionaban con el Estado a través de la vestimenta (Fig. 3).

De acuerdo con Murra, una parte fundamental de la economía estatal inca estaba

relacionada con el culto: finos textiles eran elaborados con fines estrictamente rituales y entregados a los dioses mediante la quema. Otros tejidos y vestidos servían para engalanar a las huacas y a los *malquis*, así como para ataviar a la usanza inca a los participantes que eran sacrificados durante la ceremonia de la *capacocha*.

La llegada de los incas a la costa significó muchos cambios en lo que respecta a la infraestructura y a las influencias en los estilos cerámicos locales. No obstante, la textilería inca de pura fibra de camélido y los diseños de *tocapus* en paneles fueron restringidos para los usos exclusivos del culto. Las élites locales adscritas al imperio siguieron llevando tejidos de algodón, algunos de los cuales adoptaron los colores imperiales en fibra de camélido o pequeños diseños incas.

Pachacamac, la huaca del fin del mundo

Pachacamac fue la conquista religiosa más relevante y trascendental del Imperio inca en la costa. Anexas a su Olimpo de divinidades al dios que imperaba en esa región sería una vía clave para dominarla ideológicamente. Esta anexión debió de realizarse durante el reinado del Inca Túpac Yupanqui, quien incorporó el territorio de la costa central al imperio.

Tomando en cuenta la fama y el poder ideológico del dios Ychma, la presencia inca en Pachacamac constituyó la mayor inversión de trabajo colectivo encauzado a hacer sentir, apropiadamente, la omnipresencia imperial en el mayor centro de peregrinación de la costa. Esto tuvo que implicar astutas estrategias que van desde el mito hasta la recreación de los atributos de los dioses, aparte de brindar servidores, ganado para ofrendas, oro, plata y, principalmente, tejidos.



Pachacamac como espacio sagrado tiene una larga data. Entre los años 200 y 600 después de Cristo. La cultura Lima elaboró tejidos de algodón que mostraban entre sus diseños serpientes entrelazadas y personajes de cuerpo geometrizado.

Entre los años 600 y 1100 después de Cristo, se originan cambios sustanciales en los Andes, surge el estado Wari con símbolos y patrones en sus tejidos de uso restringido para las élites. Por su parte, Max Uhle identificó en Pachacamac una tumba en la que destacaba un refinado tejido de algodón, con una escena en la que sobresale un personaje frontal que porta una cabeza trofeo y está flanqueado por personajes de perfil (Fig.4).

A finales del estado Wari aparece una cuidada textilería cuyos mejores ejemplares procedían de Pachacamac. El Templo Viejo de Pachacamac recibió importantes ofrendas y esta actividad ritual se mantuvo a través del tiempo, incluso hasta el Imperio inca.

Entre 1100 y 1450, aproximadamente, Pachacamac prosiguió siendo una ciudad sagrada (Fig. 5). Los ychmas construyeron edificaciones de carácter público y el dios Ychma era el gran oráculo de la región. La textilería ychma elaborada con algodón reproduce diseños de peces, aves y serpientes, muchos de ellos inspirados en la antigua cultura Lima; asimismo, incorporaron paneles de tapiz con escenas donde interactúan personajes y animales marinos (Ver Fig. 2).

Entre 1450 y 1533, durante el imperio inca, en el *inédit* de Cristóbal de Albornoz, *Instrucción para descubrir las huacas del Perú*, dice:

Después que los Incas conquistaron desde Pasto hasta Chile, procuraban saber las huacas que poseían así como el orden que tenían para ofrecerle y sacrificarles y de las posesiones y servicios que tenían las huacas. A los curacas les quemaban la ropa anterior que tenían y les daban vestidos nuevos y ricos que para el efecto mandaban a hacer. Además les daban en una chuspa piedras pequeñas o huacas llamadas «auqui» que servían para pedir promesas, estas las entregaban en Pachacamac en los llanos y en Coricancha en el Cusco por los Guacacamayocs. (Duviols 1977)

▼ Fig. 4. Uncu wari elaborado en tapiz. Personajes alados de perfil. Huaca Malena. MSPAC.

► Fig. 5. Santuario arqueológico de Pachacamac. Vista general del área administrativa y religiosa. Ver islas ubicadas frente al santuario. MSPAC.



Es posible que en Pachacamac también se reunieran peregrinos que adoraban al mar : «A Mamacocha, que es el mar, invocan de la misma manera todos los que bajan de la sierra a los llanos para verla y le piden en particular que no les deje enfermar y que vuelvan con salud y plata de la mita, y esto hacen todos sin faltar alguno, aun muchachos muy pequeños» (Arriaga: 27).

En *Dioses y hombres de Huarochirí* se refiere que

...en tiempos muy antiguos antes de empezar cualquier trabajo difícil, los hombres de antaño arrojaban su coca y sin mirar a Huiracocha decían: «Haz que me acuerde de cómo realizar esta tarea y que sea hábil en su ejecución oh Cuniraya Huiracocha». Especialmente los tejedores de ropa fina «cumbicamayoc», cuando tenían que tejer algo muy difícil, lo adoraban e invocaban.

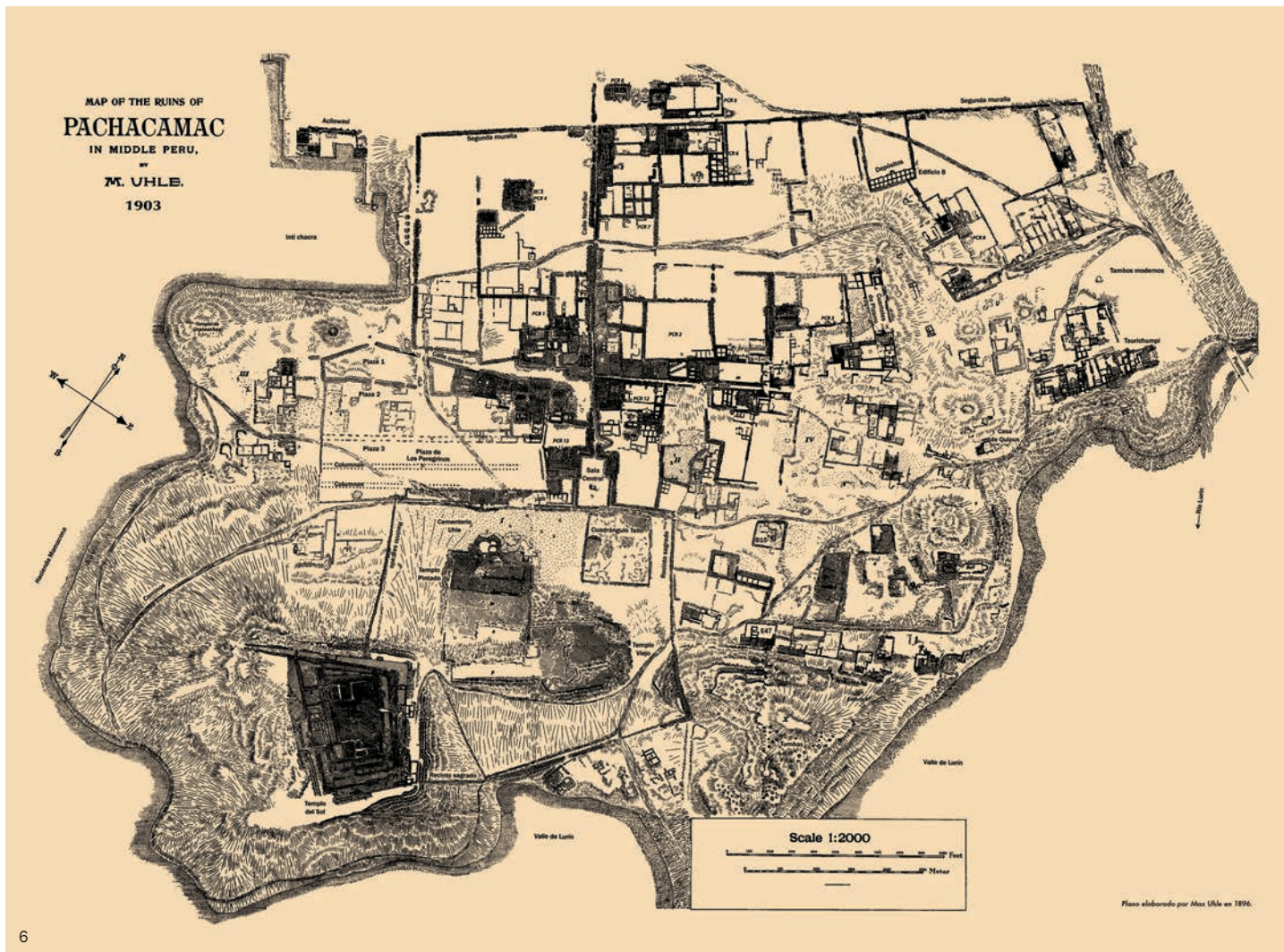
Las remodelaciones de las estructuras de una vieja ciudad sagrada implicaban una serie de procesos y realización de ofrendas. En efecto, en las esquinas de los recintos o en las plazas o sitios de reunión, se depositaron variados presentes. La construcción del *Acclawasi*, el Templo del Sol o la cancha inca conocida como Plaza de los Peregrinos seguramente motivó grandes celebraciones y ofrendas. Entre estas resaltan las valvas de spondylus, así como tejidos, vasijas y envoltorios diversos cuidadosamente doblados.

En la parte más elevada y con una excepcional vista al océano Pacífico, se encuentra el *Punchao* cancha o Templo del Sol de Pachacamac, en su segunda plataforma fueron enterradas varias mujeres asociadas a la cerámica inca y unos tejidos elaborados con fibra de camélido dentro de los más puros cánones estilísticos incas (Fig.6); solo algunos de estos textiles son de algodón o muestran la simbiosis de rasgos incas e ychmas, como lo hace notar Ann Tiballi, quien denomina el estilo como Neo Inca.

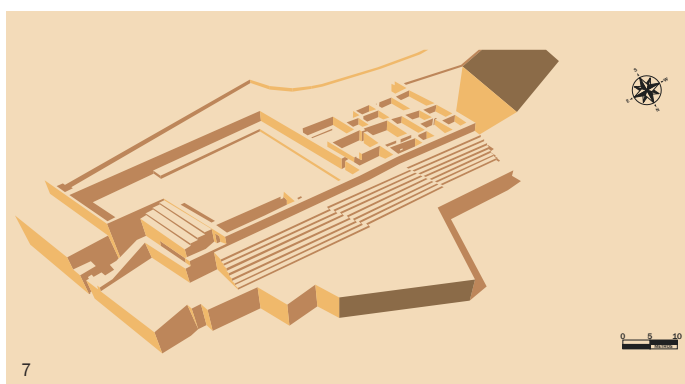
Ofrendas textiles para los dioses de Pachacamac

El santuario de Pachacamac congregaba deidades que, de acuerdo con los mitos, vivían en el recinto y en sus alrededores. Pachacamac era el dios principal. La diosa *Urpaywachaq* vivía en una laguna aledaña, poseía un templo y una serie de estanques donde





6



7

criaba peces antes de que estos poblaran los mares. Cavillaca era una diosa que se había transformado en la isla ubicada frente al santuario y su pequeña hija en un prominente peñón en el mar (Fig.5). El dios Cuniraya, que residía en las alturas de Huarochirí, había descendido a Pachacamac para ver a la diosa Cavillaca. Además, Pachacamac tenía una serie de hijos convertidos en rocas, islas y piedras de formas peculiares que hablaban y decían que eran sus proles y requerían ser adoradas y ofrendadas. A ellos se sumaba el dios Sol, que contaba con un templo.

Si bien los mitos indican esos datos, la arqueología ha permitido registrar una serie de elementos que fueron cuidadosamente enterrados o depositados en lugares importantes. Estos constituyen ofrendas dejadas por personas, sacerdotes o peregrinos en el santuario de Pachacamac. La variedad es amplia y abarca pequeños tejidos llanos, otros textiles, cabellos humanos, vasijas rotas o enteras y objetos de metal, entre otros.

Una significativa cantidad de las ofrendas de Pachacamac fue depositada durante el imperio inca, e incluso en la época de la conquista española, tal vez hasta 1570. Entre ellas llaman la atención los tejidos e instrumentos vinculados con la producción textil, que fueron encontrados sobre todo en el Templo Viejo, la Sala Central, la Segunda Muralla y la calle Norte-Sur, así como en el Conjunto de Adobitos (Fig. 7).

Vestimentas para la ofrenda

Un excepcional hallazgo concerniente a una ofrenda textil inca y ligado a la arquitectura fue realizado por Régulo Franco y Ponciano Paredes en el Templo Viejo de Pachacamac en 1987. Este templo es una antigua construcción de gran significado que data del periodo Desarrollos Regionales y la cultura Lima (200-600 d.C.). Aledaño al recinto 14, se alza una gran estructura, parcialmente saqueada, y a la cual se le denominó recinto 15. Allí se encontraron cuentas de spondylus, esculturas de cerámica del Horizonte Medio y, en un hoyo que socava el antiguo piso, cerca de un poste de tronco de madera, se halló un manto femenino inca u acsu cuidadosamente doblado bajo un pequeño adobe cúbico y una piedra. Dentro del manto había plumas de guacamayo (*Ara sp*) y de picaflor, hojas de maíz, pequeños fragmentos de plata y conchas de spondylus (Fig. 8).

El manto es de forma rectangular y mide 215 cm de largo por 162.5 cm de ancho. Tejido íntegramente con fibra de camélido, se mantiene en perfecto estado de conservación y no muestra señales de uso. Se trata de un *acsu*, vestimenta femenina utilizada por la nobleza inca, que se envolvía alrededor del cuerpo por debajo de los brazos y se sujetaba con alfileres llamados *tupus*. Está compuesto por tres paños elaborados individualmente, realizados con la técnica de cara de urdimbre y unidos mediante puntadas en ocho. Los dos paños laterales presentan bandas decoradas con técnica de urdimbres flotantes en colores rojo, verde y negro (azul oscuro) y tramas en color marrón. En contraste, el paño central carece de decoración y tiene urdimbres amarillas con tramas de color beige natural, todas ellas hiladas en S2Z.

El manto se divide en cinco secciones, siguiendo un patrón recurrente ya clasificado y definido para esta clase de tejidos por Cereceda (2020). Las secciones se distribuyen así: bandas extremas monocromáticas en amarillo, franjas rojas que incluyen listas llanas en negro (azul oscuro) y verde, además de listas con diseños geométricos conocidos como *pallay*. En el centro, hay una banda monocromática de color amarillo denominada *pampa*. Los diseños geométricos presentan formas en zigzag o serpientes de tres componentes, con extremos de cuadrados concéntricos rodeados por círculos u ojos, estos últimos enmarcados en rectángulos de colores alternos: rojo sobre fondo amarillo y amarillo sobre fondo rojo (Fig.9). En total, veinticuatro rectángulos configuran estos elaborados patrones decorativos en cada paño.

Es importante mencionar que los paños laterales que conforman la pieza no son idénticos. En uno de ellos, los rectángulos que contienen los diseños están contrapuestos: uno comienza con amarillo y el otro con rojo. Asimismo, en otro de los paños, uno de los recuadros está reducido a la mitad y, en su interior, se representa una serpiente de un solo componente y un par de círculos u ojos. Esto podría indicar que ambos paños fueron hechos por diferentes te-

◀ Fig. 6. Plano de Pachacamac elaborado en 1896 por Max Uhle. Se indican los sectores donde fueron halladas las ofrendas textiles inca.

◀ Fig. 7. Templo Viejo de Pachacamac (siglos III al VI d.C.). En los recintos superiores fueron halladas una serie de ofrendas. En el recinto 15 se encontró la ofrenda del acsu femenino inca.

▼ Fig. 8. Vestimenta femenina - Acsu. Técnica: Tejido cara de urdimbre y urdimbres complementarias/Fibra de camélido. Procedencia: Templo Viejo de Pachacamac. Medidas: 162.5 x 215 cm. MSPAC.



jedores o que, debido a la premura por entregar la prenda, no se llegó a terminarla de manera uniforme.

Todos los bordes están reforzados con puntadas de festón anillado cruzado, con hilos monocromos de color amarillo, cubriendo en su totalidad los orillos de trama y urdimbre.

En el *acsu* de Pachacamac un aspecto notorio del tejido es la ligera curvatura de la sección media de los orillos de urdimbre del paño central. Esta característica se debe al aumento deliberado de la densidad de tramas en dicha zona, lo que genera una curvatura visible en el borde de las urdimbres. Es un detalle que contrasta con la linealidad de los paños laterales, lo que sugiere que hay una intención expresiva en el diseño del tejido.

La vestimenta se encontró doblada con cuidado y en buen estado de conservación. Se nota una mancha blanquecina que podría deberse a un derramamiento de chicha u otra sustancia empleada en el acto ritual. Su ubicación privilegiada en uno de los edificios más antiguos y significativos de Pachacamac, que recibió ofrendas durante varios siglos luego de su abandono, indicaría que los incas, al realizar este ceremonial, reverenciaban al lugar con la entrega de finos textiles de uso femenino. Vestidos de esta calidad no se llevaban cotidianamente y solo las personas de la élite del Cusco podían lucirlos. Por tanto, más allá de la finura del tejido, lo que cuenta es el simbolismo que implica enterrarlo. Coincidimos con sus descubridores, Régulo Franco y Ponciano Paredes, en que se trataba de una *capacocha*, una gran ceremonia que se efectuaba en todo el imperio y del cual Pachacamac fue parte. Por ende, debe corresponder con probabilidad al siglo XVI, antes de la llegada de los conquistadores españoles.

Piezas tan singulares como el *acsu* del Templo Viejo de Pachacamac han sido materia de estudio y análisis por parte de Elena Phipps, quien ha aportado una visión integral sobre la vestimenta, no solo como elemento utilitario, sino también como un símbolo importante de identidad y estatus social.

En las terrazas superiores del Templo Pintado, entre los escombros de la pared lateral oeste, se descubrieron tres estatuillas que representan figuras masculinas con vestimentas en miniatura: un ajuar completo compuesto por camisa o *uncu*, bolsa o *chuspa*, tocado de plumas y manto. Las estatuillas, dos de oro y una de plata, fueron elaboradas mediante los procesos de vaciado, laminado, soldado y forja. Todas ellas muestran características similares como la postura erguida de los individuos, las cabezas grandes y alargadas con narices aguiñadas, los ojos prominentes y una pequeña protuberancia en la mejilla izquierda, que insinúa la masticación de coca.

Estos ídolos en miniatura visten un *uncu* que los cubre hasta los pies, confeccionado con la técnica de tapiz. Los finos hilos son de fibra de camélido, hilados en torsión en S. El *uncu* se compone de un solo paño doblado y unido por los laterales mediante puntadas en ocho, y está elaborado con hilos de dos o tres colores. La decoración de cada *uncu* varía, pero todos presentan los bordes adornados con puntadas en zigzag (*kenko*) y los hilos son de dos o tres colores, hilados en torsión en Z y retorsión en S. El cuello de la prenda está reforzado por un festón simple, con el fin de proteger el borde del tejido (Figs 10a, b, c).

Las estatuillas de oro comparten un mismo diseño en la vestimenta, exhibiendo motivos de *tocapu*, los cuales representan la llave inca. Una de las figurillas lleva un diseño en color verde sobre negro y otro en rojo sobre amarillo. La segunda ostenta diseños

▼ Fig. 9. Detalle de las bandas policromas y las tres bandas con diseños geométricos. MSPAC.

► Fig. 10a. Miniatura inca de oro. Personaje masculino con uncu, bolsa y tocado de plumas. Siglos XV-XVI. Procedencia: Templo Pintado/Recinto del ídolo principal. MSPAC.

► Fig. 10b. Miniatura inca de oro. Personaje masculino con yacolla, uncu y bolsa. Siglos XV-XVI. Procedencia: Templo Pintado/Recinto del ídolo principal. MSPAC.

► Fig. 10c. Miniatura inca de plata. Personaje masculino con yacolla, uncu y bolsa. Siglos XV-XVI. Procedencia: Templo Pintado/Recinto del ídolo principal. MSPAC.





10a



10b



10c

en amarillo sobre marrón y en rojo sobre amarillo. Ambas piezas tienen listados en la parte inferior de colores rojo y morado oscuro.

En la tercera estatuilla, hecha de plata, la decoración superior del *uncu* es de color rojo escalonado, mientras que la inferior muestra un diseño en forma de damero (o ajedrezado) en colores blanco y negro.

En cuanto a las bolsas, también confeccionadas con fibra de camélido, su decoración es similar a la del *uncu*, con *tocapus* en la parte central y las franjas laterales. Las costuras de los lados están reforzadas con anillado cruzado y los hilos son de varios colores. El asa de la bolsa exhibe una decoración geométrica polícroma.

El manto en las estatuillas de oro es de color blanco, mientras que el de la estatuilla de plata tiene color marrón. Los tres mantos cuentan con orillos reforzados con puntadas de anillado cruzado en colores morado y rojo.

Las medidas de las piezas varían ligeramente entre sí: el *uncu* tiene una longitud de entre 4.4 y 6.5 cm y un ancho de entre 3.1 y 5.2 cm; la bolsa tiene una altura de entre 5 y 7.2 cm, incluyendo el asa, y un ancho de entre 3 y 4.1 cm; el manto mide entre 11 y 14.3 cm de largo y entre 7 y 8.5 cm de ancho.

Makowski y Vargas hallaron ofrendas inca en el cuadrángulo Tello que incluían miniaturas de spondylus y plata, el personaje estaba ataviado con un *uncu* ajedrezado y una *chuspa*, y envuelto con una *yacolla* amarrada con un cordón, junto al personaje se encontraron figurinas de llamas en spondylus, plata, oro y, en un caso, también de piedra.

En calles y edificios menores de Pachacamac también fueron halladas otras ofrendas. Dos *llicllas* o mantos en miniatura en la calle Norte-Sur (tramo sur) fueron reportados por la arqueóloga Katiusha Bernuy en el año 2012; uno estaba rasgado y el otro incompleto. De acuerdo con las características que Rowe atribuye al tipo de vestimenta femenina, se trataría de una *lliclla* en miniatura de 11.8 cm de alto por 13.6 cm de ancho, confeccionada de una sola pieza con hilos de fibra de camélido. La prenda tiene un campo central de color crema natural y unas bandas laterales de color marrón claro, también decoradas con representaciones de serpientes de tres componentes y ojos que las rodean. Su borde está reforzado con un anillado cruzado y en cada esquina se destacan tres colores: amarillo, marrón y crema. Además, exhibe un diseño compuesto por dos listas, con decoraciones en marrón rojizo en las bandas laterales y en crema en la parte central. Igualmente, se pueden apreciar dos franjas delgadas con figuras geométricas, representativas de la llave inca (Fig. 11).

El segundo fragmento de manto en miniatura es, como el primero, de fibra de camélido, y ha sido elaborado con un tejido llano 1 x 1. El borde, de color crema, ha sido confeccionado con aguja. Está anillado en las esquinas, manteniendo la tonalidad crema. El manto muestra urdimbres alternas de tres colores: marrón oscuro, marrón rojizo y crema, con un diseño listado. Estas alternan con franjas decorativas que ostentan diseños geométricos, los cuales incluyen la representación de una llave inca, así como formas en zigzag.

Las ofrendas señaladas comprenden tejidos en el más puro estilo inca, tanto en forma, color e iconografía. Su ubicación corresponde a edificaciones de alto valor simbólico, por lo que se trataría de piezas depositadas por oferentes incas. En el caso de las *llicllas* en miniatura, estas fueron descubiertas en la ruta que conduce a la zona sagrada.

▼ Fig. 11. Vestimenta en miniatura (Lliclla)/ Técnica: Tejido de Urdimbre /Fibra de camélido/ Procedencia: Calle Norte Sur. Colección Museo Pachacamac.

► Fig. 12. Bolsa listada en cara de urdimbre. Estilo Ychsma-Inca. Procedente de las ofrendas halladas en Calle Norte-Sur. MSPAC.

► Fig. 13. Conjuntos de objetos simbólicos. Procedencia: Calle Norte-Sur. MSPAC.

► Fig. 14. Calle norte-sur. MSPAC.



Bolsas y envoltorios con ofrendas

Durante el imperio inca, la tradición Ychma de elaborar tejidos en algodón se mantiene, sin embargo la influencia inca se manifiesta en la incorporación del anillado en fibra de camélido en los lados laterales de las bolsas. Además, aparecen bolsas listadas en técnica de cara de urdimbre en fibra de camélido, con colores naturales de un estilo propio de la sierra con una larga tradición desde el Horizonte Medio, evidenciada por hallazgos en Ancón y Huaca Malena.

Las excavaciones llevadas a cabo en la calle Norte-Sur y la Segunda Muralla del Santuario de Pachacamac, específicamente en el Pasadizo Oeste, revelaron cinco ofrendas compuestas por bolsas y envoltorios de tejido, elaborados para contener diversos objetos. (Figs. 12,13 y14).

La ofrenda 1 consistía en una bolsa cuadrangular elaborada en fibra de camélido con festón rojo en la abertura, dentro de la cual se halló un fragmento de tejido que envolvía láminas de metal. La ofrenda 2 estaba compuesta por un paño envoltorio hecho con un fragmento de tejido que evidenciaba signos de uso y reparación, con bordes deshilachados y áreas rasgadas, indicando que podría haber sido parte de un tejido previamente remendado. Este paño contenía varios elementos, incluyendo un fragmento textil, un cuenco de cerámica y pigmento mineral de color verde. La ofrenda 3, destacaba como la más elaborada y diversa. Consistía en un paño de algodón sin orillos, con una pequeña mancha roja en el centro, posiblemente cinabrio. Este paño albergaba dos sub ofrendas principales, denominadas 3-1A y 3-1B, la primera tenía una bolsa de algodón blanco con cuentas, fragmentos de concha y pigmentos de colores. La segunda contenía una bolsa



▼ Fig. 15. Ofrenda: Paño envoltorio, contenía una faja y dos grupos de hilo de algodón/ Procedente de la Segunda Muralla del Santuario de Pachacamac. MSPAC.

► Fig. 16. Faja policroma de fibra de camélido. Contenida en la ofrenda de la Fig. 16.

marrón con ovillos de fibra, un paño decorado con aves, un tupu de metal, colgantes, una caracola, cuentas y semillas. La ofrenda 4 presentaba una bolsa trapezoidal de algodón que contenía un caracol cono (*Conus fergusonii*), fragmentos de cordón de fibra vegetal y semillas de *Nectandra*, además de una bolsa sin asas con cuentas de material óseo, fragmentos de metal y otros objetos.

Finalmente, la Ofrenda 5 consistía en una pequeña bolsa rectangular de algodón marrón claro con franjas verticales blancas y marrones, que contenía diversas ofrendas incluyendo ovillos, madejas e hilos urdidos.

La mayoría de las fibras ofrendadas eran de camélido, mientras que las bolsas que las contenían eran principalmente de fibra de algodón, sin decoración o con listas verticales en tonos crema o marrón natural. Algunas bolsas eran nuevas o sin uso, mientras que otras eran paños simples que envolvían objetos simbólicos, como el caracol *Conus* o el mineral verde. La mayoría de las bolsas carecían de asas y eran más altas que anchas.

Envoltorios

En el Conjunto de Adobitos se han hallado tres ofrendas con instrumentos destinados al trabajo textil, envueltos con tejidos llanos de algodón (Fig. 15).

El primer envoltorio estaba compuesto por un paño de tela llana de estructura abierta y rala de color blanco, con orillos marrones e hilos finos de un solo elemento con torsión en S. Contenía tres husos, dos conos de algodón, cinco copos de algodón en colores blanco y marrón, dos ovillos de algodón, así como un ovillo de menor tamaño de algodón blanco con torsión en S y en Z, respectivamente, junto a un pequeño envoltorio de hoja de maíz, atado con hilos de algodón, que guardaba algodón y restos de hojas.

El segundo envoltorio era un paño de color crema, con un diseño de listas dispuestas en forma vertical y horizontal que, al cruzarse, forman cuadrángulos. Incluía instrumentos textiles como catorce husos y un huso con hilo de algodón fino con torsión en Z.

El tercer envoltorio estaba conformado por un paño con listado vertical y horizontal en colores blanco, marrón y azul, contenía seis husos con piruro, decoraciones lineales e hilos de algodón, copos de algodón y un cordón trenzado.

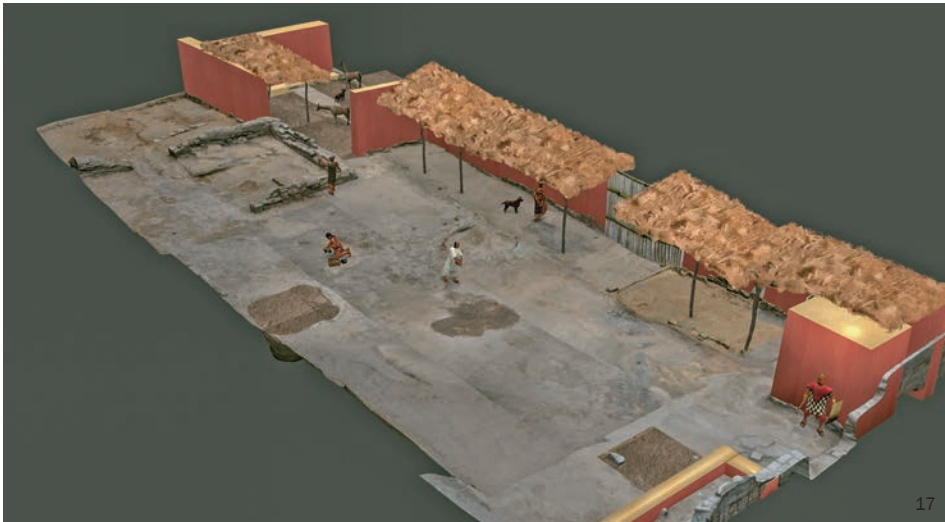
Otro hallazgo excepcional corresponde a una ofrenda que combina lo inca y lo ychma. Excavaciones realizadas en la esquina noroeste de la Segunda Muralla recuperaron un paquete ofrenda con una serie de elementos vinculados a la actividad textil (Fig. 16, 17). El paquete consistía en un paño envoltorio de forma cuadrangular de 64 cm de largo por 64 cm de ancho, confeccionado con algodón de color beige y técnica de tejido llano. Dentro del mismo había una finísima faja de estilo ychma inca, junto a dos madejas de hilos de algodón en colores crema, pardo y azul.

15



16





◀ Fig. 17. Reconstrucción virtual de la Sala Central a partir de las excavaciones realizadas por el equipo del Museo de sitio Pachacamac en 2015. Dibujo Arturo Peralta. Archivo Museo de sitio Pachacamac.

▼ Fig. 18. Ofrenda de pequeño telar en proceso de elaboración de cinta con diseños geométricos. Procedente de la Sala Central. MSPAC.

La faja está elaborada con fibra de camélido y técnica de urdimbres complementarias, con cordones en los extremos. Presenta una decoración de aves con diseño de doble cara: en uno de los lados aparecen aves de perfil en blanco y rojo, mientras que en el otro figuran aves en gris y rojo, todas ellas delineadas con hilo negro. El diseño de las aves sigue un patrón repetitivo en forma diagonal y cubre enteramente el tejido. Este también cuenta con el borde en anillado cruzado en los extremos, donde se anexan los cordones en trenzado tubular de colores blanco y marrón oscuro. En el envoltorio había dos conjuntos de hilos de algodón de colores blanco, beige, celeste y marrón hilados en torsión Z y retorsión en S, dispuestos como madejas para ser utilizados en un telar de cintura.

Al finalizar la calle Norte-Sur y aproximarse a los templos, surgen dos pasadizos laterales y una plaza central a desnivel denominada Sala Central (Fig. 17). Las excavaciones efectuadas por el equipo del Museo Pachacamac han identificado una buena cantidad de ofrendas enterradas en el suelo de esta sala: valvas de spondylus, pinceles, concha molida, cuyes envueltos con vegetales, *conopas* de piedra, vasijas incompletas y láminas de metal. Todos estos elementos indican el valor simbólico de aquel espacio. Una de las ofrendas depositadas allí era un paño de algodón en cuyo interior había una bolsa pequeña de algodón blanco, dentro de la cual se encontraba otro paño envoltorio con un pequeño telar con tejido en proceso de elaboración, una figura en nácar, dos ovillos pequeños de hilo de camélido en colores marrón y amarillo, y tres envolturas de fibra vegetal enrolladas con hilos de algodón. También había cuentas de chaquiras, pigmento de color anaranjado y polvo dorado, posiblemente pirita. El pequeño telar muestra una cinta de fibra de camélido en la que se aplica la técnica de cara de urdimbre (Fig.18).





En este caso, la presencia de pirita y nácar revela que son elementos exóticos para la costa central. Es probable que ello se deba a los lazos interregionales que se iban formalizando durante el Imperio inca.

En los años setenta, mientras se llevaban a cabo labores de adecuación del circuito de visitas en las inmediaciones del palacio de Taurichumpi, Alberto Bueno encontró, dentro de una cámara de adobes rellena de arena, una bolsa de cuero de piel de venado. En su interior se habían depositado veinticinco quipus de algodón asociados a valvas de spondylus, semillas de *Nectandra*, cabello humano, una honda y una red. Si bien en su momento se consideró que podría tratarse de una forma de esconder los quipus ante la amenaza de los españoles, la revisión del contexto indicaría que en realidad se trataba de una ofrenda (Fig. 19).

Significado y función de las ofrendas textiles

Según Mircea Eliade (1994), la ofrenda es un acto simbólico que significa la comunión entre lo humano y lo sagrado, así como un ritual a través del cual se expresa reciprocidad, renovación del mundo, trascendencia del yo y conexión con lo divino.

Las ofrendas halladas en el santuario de Pachacamac, durante la época inca, se encuentran relacionadas con tradiciones religiosas y ceremoniales. Desde finos atuendos femeninos, miniaturas de oro y plata ricamente vestidas, ambos quizá relacionados con la *capacocha* y depositados en los lugares más sagrados, en el marco de rituales presididos por altos sacerdotes vinculados a la religión inca y con la anuencia de los sacerdotes locales, hasta las ofrendas dejadas probablemente por peregrinos de menor jerarquía social o política que llegaban a Pachacamac para pedir o rogar a los dioses para obtener una buena producción textil o encomendarse a la divinidad (Fig. 20).

Los tipos de ofrendas halladas en el interior de los diferentes edificios del santuario de Pachacamac, como vestimentas, contenedores de objetos y envoltorios del periodo inca, estaban ligados a diversos procesos de ritualización.

En contraste las ofrendas halladas en la Sala Central, la Segunda Muralla y el Conjunto de Adobitos, se asocian a un variado conjunto de elementos tales como pigmentos,

▲ Fig. 19. Quipu inca. Procedente de la Casa de los Quipus. MSPAC.

► Fig. 20. Cerámica que representa una escena textil, y muestra el uso del telar vertical. Detalle. Estilo Chimú-Inca. MSPAC.

► Fig. 21. Acllawasi de Pachacamac. Edificación destinada a las acllas, incluye áreas públicas, recintos habitacionales, estanques y espacios de culto.

algodón, madejas, ovillos, husos y piruros. La presencia recurrente de elementos relacionados con la textilería e incluso con su elaboración sugiere una profunda conexión simbólica entre la actividad textil y las prácticas de culto.

La presencia del *Acllawasi* revela que este es un espacio vital no solo vinculado a la parte femenina, sino también a la elaboración de finos tejidos para el sacerdocio y el culto (Fig. 21).

Las ofrendas de textiles depositadas en edificaciones significativas de Pachacamac datan, en su mayoría, del periodo inca, cuando se desarrollaron las relaciones interregionales y la fama del oráculo creció ostensiblemente al constituirse en el conjunto de templos más notable de toda la costa.

En las excavaciones efectuadas en la década de los setenta en el palacio de Taurichumpi, residencia del curaca yana adscrito al Imperio inca y encargado de la administración del santuario, y donde probablemente se alojaron los primeros españoles, se hallaron singulares objetos incas, al igual que tejidos que venían de la costa norte. Estos eran delicadas prendas de algodón pintadas con diseños propios de las tradiciones norteanas y que habían llegado en importantes cantidades a Pachacamac (Fig. 2). A pesar de que aparecieron en el periodo inca, mantuvieron sus diseños locales. Junto con dichos textiles, se descubrieron finas bolsas de tapiz de estilo inca, borlas elaboradas con fibra de camélido y miniaturas de refinados objetos de plumas, lo que nos da una idea del lujo con el que se vestía un administrador inca en el santuario (Figs. 24 y 25).







◀ Fig. 22. Fragmento de paño decorado. Ofrendas de tejidos inca también fueron depositadas en otras huacas costeñas. Fragmento de unku inca depositado como ofrenda en Huaca Malena, valle de Asia. MNAAHP.

◀ Fig. 23. Adorno de plumas. Estilo Inca/ Procedencia: Palacio de Taurichumpi. MSPAC.

▼ Fig. 24. Adorno de plumas, representado la flor de la cantuta. Estilo Inca/ Procedencia: Palacio de Taurichumpi. MSPAC.

▼ Fig. 25. Borlas de lana de uso masculino. Estilo Inca/ Procedencia: Templo Pintado. MSPAC.



24

Algunas interpretaciones

Las evidencias arqueológicas reportadas en Pachacamac permiten esbozar que la sacralidad del santuario no solo era expresada por las ofrendas que se depositaban en los templos, pues estas también se colocaban en las calles, las esquinas y el interior de otros recintos, algunos de ellos de gran antigüedad. Todo espacio podía ser adecuado para ofrendar.

El *acsu* inca no tiene evidencias de uso, por lo cual debió de ser una prenda destinada a constituir una ofrenda para Pachacamac, ya que fue descubierto en la parte superior del antiguo templo.

Las ofrendas textiles incas en la arquitectura nos permiten visualizar brevemente su mundo religioso y, a su vez, explorar el valor del tejido como un objeto que tiene cuerpo, espíritu, y que expresa no solo el trabajo del artesano sino múltiples significados. Las evidencias de Pachacamac revelan que en este espacio sagrado los textiles participaban de grandes ceremonias a nivel imperial, como la ofrenda del *acsu* en el Templo Viejo. Asimismo, se realizaban ofrendas más íntimas de personas vinculadas con el imperio o de humildes tejedoras que aportaban sus instrumentos de tejer a la huaca.

En suma, estas prácticas ancestrales nos muestran que los tejidos no se circunscribían a las necesidades del vestido y los requerimientos funerarios. También cumplían una función primordial como ofrendas que eran entregadas a los templos y huacas. Por ello, dicen mucho acerca de los ritos de culto que prevalecían en el mundo andino prehispánico y, en especial, de las peculiaridades del oficio que desarrollaban los diestros artesanos textiles (Figs. 22 y 23).



25



Los atuendos de las estatuillas incas: insignias y colores para los astros divinos

Penelope **Dransart**

En el ámbito ritual y político, los cuerpos muertos de los soberanos incas poseían una importancia fundamental. Cuando los cronistas mencionaban los bultos, podrían referirse a un cuerpo momificado envuelto por capas textiles, un fardo compuesto de ropa sin cuerpo o un envoltorio que contenía las uñas y cabellos del difunto.¹ A veces, los cronistas describen un bulto vestido con camiseta. Por supuesto, el término «bulto» se refiere al volumen o a la masa de una cosa. Según el *Diccionario de Autoridades* (1726), se trata de «todo aquello que hace cuerpo, y abulta, y no se distingue lo que es, ò por estar cubierto con alguna cosa, ò por estar mui distante». Alternativamente, «se dice tambien de la Imágen, efigie, ò figúra hecha de madéra, piedra ù otra cosa».² El término deriva del latín *vultus*, que alude al rostro o semblante, especialmente a los ojos.

A pesar de su reducida escala, las estatuillas comentadas en estas páginas también eran bultos; empero, se encuentran envueltas casi para ocultar el rostro. (Fig. 2) El concepto de bulto se superpone con otros términos como, por ejemplo, *wak'a*, que es adoratorio, objeto o lugar sagrado. Conceptualmente, el término *wak'a* está repleto de significados y a menudo íntimamente relacionado con la vestimenta. En los mitos del origen de los incas, una divinidad llamada Viracocha o Uiracocha modelaba a seres humanos que ya llevaban la vestimenta que denotaría su identidad étnica y de género. En un texto escrito hacia 1575 por el clérigo cuzqueño Cristóbal de Molina, se dice que Uiracocha completó estas tareas en Tiahuanaco. Molina, sin embargo, utilizó el epíteto «el Hacedor» con más frecuencia que la que se refería a la deidad por su nombre. «El Hacedor» animó a cada individuo, tanto hombres como mujeres, a pasar bajo la tierra y salir donde él los envió. Según le contaron a Cristóbal de Molina,

Y así, diçen que los vnos salieron de quëbas, los otros de çerros, y otros de fuentes, y otros de lagunas, y otros de pies de árboles, y otros desatinos de esta

◀ Fig. 1. Estatuilla femenina vestida de ropa, encontrada en el santuario de Cerro Llullaiyaco. Publicado en Johan Reinhard y María Constanza Ceruti, *Inca Rituals and Sacred Mountains*, Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles, 2010. Johan Reinhard, Llullailaco #133.



▲ Fig. 2. Cuatro estatuillas vestidas de ropa, encontradas con la joven menor sacrificada en el santuario de Cerro Llullaiyaco. Esta foto presenta las estatuillas inmediatamente después de la excavación, con la cara de cada estatuilla cubierta.

Publicado en Johan Reinhard y María Constanza Ceruti, *Inca Rituals and Sacred Mountains*, Cotsen Institute of Archaeology, Los Angeles, 2010.

Johan Reinhard, Llullaiyaco #133.

*manera. Y que por auer salido y enpeçado a muntiplicar de estos lugares y auer sido de allí el prinçipio de su linaje hizieron huacas y adoratorios estos lugares, en memoria del primero de su linaje que de allí procedió. Y así, cada nación se viste y trae el traje con que a su huaca uestían.*³

Entonces el mito otorga una importancia primordial al cuerpo humano como inseparable de su vestimenta. La forma humana, envuelta en prendas que se ajustaban a la etnia, estatus, rango y género del portador, logró una fuerte expresión visual en las estatuillas tridimensionales, que hoy se encuentran en muchas colecciones de museos. Es importante reconocer que los participantes en las ceremonias nunca tuvieron la intención de presentar bultos humanos a escala reducida en condición de desnudez a las deidades.

Lucila Bugallo aclara que existen variaciones en los sentidos regionales del término «bulto». Explica que, entre los pastores de la puna jujeña del noroeste argentino, las llamitas y otras crías de rebaño tienen que sobrevivir más o menos un año, antes de integrarse en la tropa como individuos contabilizados. Tanto los seres humanos como los animales tienen que pasar por un proceso durante la primera etapa de la vida para luego convertirse en una persona completa.⁴ Durante esta etapa inicial, se les considera «bulto».

El término «bulto» utilizado por los cronistas para referirse a la estatua de alguien señala su presencia real ya convertida en persona completa. La noción de «bulto» adquirió

gran significado en momentos de transición en la vida del individuo, durante eventos celebrados con gran ceremonia que los antropólogos denominan ritos de paso.

En el siglo XVI Cristóbal de Albornoz, extirpador de idolatrías, denunció que se «ofrescían bultos de oro y plata y de mollo [concha de *Spondylus*]». ⁵ Cabe mencionar que no todas las estatuillas incaicas estaban hechas de materiales tan duraderos. Al finalizar las largas ceremonias del Cápac Raymi durante el mes de noviembre, los sacerdotes del Sol y de Viracocha regresaban al Cuzco con puñados de leña. Molina hizo la siguiente observación:

los sacerdotes del sol y haçedor traían gran cantidad de leña hecha manojos, y los manojos uestidos con ropa de hombre y muger, la qual leña así uestida las ofreçían al hacedor y sol e inca y la quemauan con aquellas uestiduras juntamente con vn carnero [...] rogando al hacedor y sol siempre fuesen aquellos uenturosos en las cossas de guerra. ⁶

En un comentario sobre la ofrenda de vestimentas, el padre Bernabé Cobo también mencionó la quema de leña en forma humana y vestida con prendas:

Pero era mucho mayor sin comparación la cantidad [de ropa] que quemaban; en lo cual también había diversidad, porque unas veces la quemaban sola y de por sí, y otras hechos de leña labrada bultos de hombres y mujeres, á los cuales, vestidos desta ropa, daban fuego, y así los quemaban. ⁷

Algunas estatuillas examinadas en estas páginas estaban vestidas para acompañar a niñas y niños, algunos de los cuales eran plebeyos, los cuales alcanzaban el estatus divino otorgado a la realeza inca porque se ofrecían como sacrificios humanos en honor de los monarcas. Otras estatuillas que se hallaron en templos o santuarios no acompañaban a un sacrificio humano o fueron colocadas en cajas de piedra tallada como las que se encontraron en el lago Titicaca. ⁸ La combinación de colores intensos y materiales, entre estos fibras de camélidos, algodón, cabuya y, en los tocados, plumas resplandecientes, expresaba algunas de las categorías sociales distintivas que constituían la sociedad inca. (Fig. 1)

Cuestiones de escala

Si bien muchos autores y muchas autoras han considerado los textiles que componen los paquetes pequeños como «miniaturas», evito utilizar el término. La costumbre de referirse a los objetos como tal se popularizó después del siglo XVII. Max Uhle denominaba a las pequeñas camisas encontradas en su excavación de 1896 debajo del Templo de Pachacamac como *Miniaturponcho*. ⁹ Según Claude Lévi Strauss, «el arte trabajado a escala reducida tiene el fin de crear una imagen homóloga del objeto... de orden metafórico». ¹⁰ El razonamiento en el que se basaba era que, al ser cualitativamente reducida en tamaño, la obra de arte parece al ojo humano cualitativamente simplificada. Sin embargo, esa forma de pensar supone que todas las personas en todas las partes del mundo tienen las mismas reacciones. No sabemos si ese fue el caso entre los incas y otros pueblos prehispánicos de los Andes.

Desde otra perspectiva, Andrew Hamilton ha estimado el asunto como una cuestión que concierne a la relación entre un objeto y su referente. La escala del referente en tamaño natural (*life size*) puede ser ampliada (*enlarged*) o reducida (*reduced*). ¹¹

Los textiles se presentan en diferentes escalas de reducción. Ejemplos de las camisas (*unku*) llamadas convencionalmente «de damero» han sobrevivido a escala natural y

Tabla 1: Ejemplos de camisetas incas de tipo «damero»*

	Nro. de acceso	Largo	Ancho	Nro. de escaques blanco y oscuro en las filas verticales
1. Museum Fünf Kontinente, Munich (supuestamente de Los Majuelos, Río Grande de Nasca)	Z-446	96 cm	80 cm	11-10-9-8-7-6-7-8-9-10-11
2. Berlin Ethnologisches Museum	V A 29080	89 cm	76 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
3. Museum of International Cultures of Kyoto University Foreign Studies, Ohara Collection	154	> 80 cm	84 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
4. Dallas Museum of Art	1995.32.McD	88,26 cm	80,01 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
5. Fowler Museum at University of California Los Angeles	X86.3960	88 cm	81 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
6. Berlin Ethnologisches Museum	V A 16621	88 cm	76,2 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
7. Los Angeles County Museum of Art	M.76.45.8	87,31 cm	79,38 cm	11-10-9-8-7-6-7-8-9-10-11
8. Metropolitan Museum of Art, New York	2017.67	87 cm	76,5 cm	11-10-9-8-7-6-7-8-9-10-11
9. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima	67306	86 cm	74 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
10. Textile Museum, George Washington University, Washington DC	1966.7.171	86 cm	74 cm	11-10-9-8-7-6-7-8-9-10-11
11. Museum of Fine Arts, Boston	47.1097	84,5 cm	78 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
12. California Academy of Sciences, San Francisco	389-2357	82 cm	72,3 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
13. Nevado de Chuscha, Argentina	?	66,5 cm	56 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
14. Metropolitan Museum of Art, New York	2018.5	52,4 cm	41,9 cm	10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10
15. Berlin Ethnologisches Museum	V A 55462	12,8 cm	10 cm	6-5-4-3-4-5-6
16. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima	135047	8 cm	6,5 cm	4-3-2-3-4
17. Metropolitan Museum of Art, New York	41.2/7037	7,8 cm	7 cm	6-5-4-3-4-5-6
18. Museo de Arqueología de Alta Montaña, Salta (Cerro Aconcagua)	Pieza 5/3	4,45 cm	3,7 cm	6-5-4-5-6

* Las medidas de estas camisetas están tomadas de las páginas web de los museos en las que se encuentran; otros datos figuran en Abal de Russo (2010) y Misugi (1985).

reducida (Tabla 1). El diseño de la parte superior de la prenda consiste en un triángulo escalonado invertido de color rojo, debajo del cual hay un damero de cuadrados negros o marrón oscuro y blancos. (Figs. 4, 5, 6) John Howland Rowe describió las camisetas de tamaño natural con una anchura similar, pero encontró más variabilidad en la longitud. En su opinión, se habría aumentado el triángulo rojo con el fin de ajustar la camiseta a la talla del portador.¹² Hay nueve cuadrados completos en las filas a lo ancho de la prenda con un medio cuadrado —un rectángulo— a cada lado, junto a la costura lateral. Algunas camisetas presentan filas verticales de diez escaques junto a la costura lateral y cinco escaques en el eje central, bajo el punto central del triángulo rojo, en esta secuencia: 10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10. Otras camisetas tienen once cuadrados verticales junto a la costura lateral y seis en el eje central: 11-10-9-8-7-6-7-8-9-10-11. La distinción no parece estar relacionada con la longitud total de la camiseta, dado que las medidas indicadas para dos camisetas son las mismas (nros. 9 y 10), pero una presenta cinco cuadrados verticales en el eje central, mientras que la otra seis.

Dos de las camisetas en la Tabla 1 están ligeramente reducidas con respecto al tamaño natural (nros. 13 y 14). Una se encontró acompañando a una niña sacrificada en el Nevado de Chuscha, la mayoría de cuyas prendas fueron destruidas, robadas o se perdieron antes de que fuera examinada en condiciones científicas. Clara M. Abal de Russo realizó un breve examen de la niña en 1992 y un estudio más amplio en 2002. Describió la inusual postura del cuerpo en «una posición forzada y artificial» y cómo alguien colocó la camiseta sobre la cabeza y el cuerpo de la niña, tal vez en la década de 1920, sin pasar los brazos por las bocamangas de la prenda.¹³ Aunque la camiseta es una vestimenta masculina, Abal de Russo no rechaza del todo la idea de que fuera tejida especialmente para un niño o para la niña sacrificada misma, que tenía unos ocho o nueve años.¹⁴ Otra razón para la ligera reducción de escala viene dada por la descripción de catálogo de la camiseta 12 en la Tabla 1, donde es referida como una prenda votiva, porque su «escala sugiere que estaba destinada a adornar una estatuilla votiva».¹⁵ La escala reducida de estas dos camisetas no impidió que las tejedoras siguieran la secuencia 10-9-8-7-6-5-6-7-8-9-10 observada en muchas otras de tamaño natural.

Camisetas de proporciones muy reducidas se encuentran entre las prendas que lucían las estatuillas halladas como ofrendas en importantes *wak'a* o lugares de veneración. El número de escaques de estas diminutas prendas es variable (nros. 15-18 en la Tabla 1). La hilera horizontal inferior de los escaques en las camisetas de tamaño natural es más alta que las hileras superiores, para acomodar el bordado en el borde de la prenda y una hilera de puntadas en zigzag. En el caso de la camiseta que llevaba una estatuilla masculina de concha hallada en el cerro Aconcagua (nro. 18 en la Tabla 1), las puntadas del bordado cubren la hilera inferior de cuadrados, que apenas se ven.

Andrew Hamilton ha comentado la imposibilidad de crear un objeto a escala diferente que mantenga perfectamente las proporciones del original, ya que se utilizan los mismos materiales físicos —en este caso, fibras de camélido— para confeccionar las prendas de tamaño reducido:

*De todos los objetos, los textiles articulan con mayor claridad el proceso de cambiar el tamaño [the rescaling process] debido a las interacciones finitas y contables entre los hilos.*¹⁶

La camiseta llevada por la estatuilla del cerro Aconcagua es casi del mismo tamaño que la bolsa de coca incluida en el mismo envoltorio.¹⁷ Los tejedores o las tejedoras tuvieron que elegir las características técnicas que debían incluir para que el diminuto objeto fuera reconocible sin perder su significado. La característica importante de las prendas incas a escala reducida, según Hamilton, es que los tejedores / las tejedoras enfatizaban la identidad física de los textiles —y los procesos de fabricación— más que



▲ Fig. 3. Túnica ajedrezada, usada en los rituales reales incas, 1460–1626. Estatuilla, túnicas y bolso incas en miniatura, 1400–1534 d.C. Colecciones: MET, Field Museum y AMNH. Vista de instalación de “Golden Kingdoms: lujo y legado en las Américas antiguas”. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, 28 de febrero – 28 de mayo de 2018.





◀ Fig. 4. Túnica ajedrezada. 1500-1550. Inca. Tapiz bordado. Fibra de camélido, algodón (87 x 76.5 cm). Museo Metropolitano de Arte, New York. Fletcher Fund, Claudia Quentin Gift, and Harris Brisbane Dick Fund, 2017, 2017.674.

◀ Fig. 5. Túnica ajedrezada votiva. 1460-1626. Inca. Tapiz bordado. Fibra de camélido, algodón (52.4 x 41.9 cm). Museo Metropolitano de Arte, New York: Fletcher Fund, Claudia Quentin Gift, and Harris Brisbane Dick Fund, 2018, 2018.5.

▲ Fig. 6. Túnica ajedrezada votiva. Siglo XV-principios del siglo XVI. Inca. Tapiz bordado. Fibra de camélido, algodón. 12,8 x 10 x 0,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum. Número de acceso: V A 55462. Crédito para la foto: Claudia Obrocki.

su apariencia superficial.¹⁸ Como resultado, las prendas a escala reducida pueden ser relativamente más grandes que la estatuilla a la que estaban destinadas a vestir.

Las camisetas de la Tabla 1 conservan costuras cuidadosamente bordadas de manera similar. Secuencias policromas unen las costuras laterales, las bocamangas y el borde inferior que rodeaba las rodillas del usuario. El escote se formaba durante el tejido mediante el uso de urdimbre y trama discontinuas. Se remataba el escote después con puntos por encima, utilizando un hilo monocromo, con punto anillado envolvente para reforzar los extremos de la abertura. Este bordado monocromo se realizó en amarillo, rojo o verde oscuro.

Los escaques de la camiseta que pertenece a la colección del Fowler Museum de la Universidad de California, en Los Ángeles, están tejidos con blanco y marrón. Por delante y por detrás, el diseño de la prenda es el mismo; el interior y el exterior también son iguales.¹⁹ Francisco de Xerez, uno de los europeos que acompañaban a Francisco Pizarro en el primer encuentro con Atahualpa en Cajamarca, describió a la escolta de avanzada del Sapa Inka como «indios vestidos de una librea de colores a manera de escaques, estos venian quitando las pajas del suelo y barriendo el camino».²⁰ Parece que las túnicas de damero denotaban el rango de este escuadrón de élite cuyo deber era abrir el camino al Sapa Inka. Las camisetas listadas en la Tabla 1 coinciden con la descripción de la guardia inca ofrecida por Francisco de Xerez.



Vestirse de mujer a escala reducida

Debido al hecho de que las prendas a escala reducida son relativamente más grandes en proporción que la estatuilla, el vestido femenino —un gran paño llamado *aqsu*— generalmente era doblado para envolver el cuerpo de la estatuilla. Este aspecto difiere de cómo las mujeres llevaban el vestido de tamaño natural.

Las mujeres incas sujetaban el *aqsu* con un cinturón firme que rodeaba el talle varias veces y dos alfileres llamados *tupu*, uno en cada hombro. Llevaban también un manto —*lliklla*— que se sujetaba por delante con otro *tupu*. En total, utilizaban tres *tupu* en su vestimenta. Existen magníficas prendas incas de tamaño natural como el *aqsu* de Pachacamac, en el que predominan los colores amarillo y rojo; fue encontrado en el Templo Viejo en forma de envoltorio, con plumas de guacamayo adentro.²¹

Otra prenda suntuosa de tamaño algo ampliado que ha sobrevivido es el *aqsu* considerado como el de la Reina Coya en el Museo Nacional de Colombia (Fig. 7). El color blanco prevalece, con dos campos de rojo que llevan listas angostas de tejido entrelazado con tramas complementarias en rojo y amarillo, flanqueadas por listas monocromas de tonos verde, negro y rojo.²² Estos colores se repiten en una versión de la prenda más pequeña que se aprecia en el Dallas Museum of Art (Fig. 8) y mide 58,42 cm por 49,53 cm, y en una prenda de tamaño muy reducido —14,4 cm por 15 cm— que llevaba una estatuilla encontrada en el cerro Gallán (Fig. 9).²³

Cristóbal de Molina describió la combinación de colorado y blanco en el *aqsu* y la *lliklla* presentados a cada doncella durante la celebración del Cápac Raymi en el mes de noviembre.²⁴ Estas prendas vuelven a aparecer en su descripción de una ceremonia llamada *quicochico*, observada durante el mes de abril, para las niñas cuando llegaban a la pubertad. Tras tres días de ayuno, las niñas se lavaban y recibían una saya roja y blanca denominada «*angallo axo*»,²⁵ además de unas sandalias de lana blanca. Se las peinaba y colocaba en la cabeza un tocado al que Molina se refirió con el antiguo término español de ahueco, «que era a modo de talega».²⁶

El autor jesuita de un texto anónimo, escrito en 1594 o después, también relató que las *akllas* («vírgenes religiosas») se vestían de «blanco y colorado» para las ceremonias de celebración de la cosecha. Las doncellas servían al pueblo abundante comida y distribuían telas finas. El autor comentó que la gente asistía a estas fiestas «como por ver las vírgenes, que todas a vna mano eran en extremo hermosas».²⁷

Varias estatuillas femeninas lucen *aqsu* y *lliklla* caracterizados por colores, entre los que predominan el blanco y el rojo (Fig. 9, 10, 11). En una plataforma situada en la cumbre del volcán Incahuasi, en el departamento de Tinogasta, Catamarca, en el noroeste Argentino, se encontró en 1991 la ofrenda de una estatuilla femenina (Fig. 10) hecha de aleación de plata y de 6,4 cm de alto. Su *aqsu* es casi cuadrado y mide 19,5 cm por 20 cm. Entre los amplios campos de color blanco y rojo se encuentran listas con un diseño en zigzag de color rojo y amarillo, separadas de las rayas más amplias por listas angostas de color verde y negro. Los bordes monocromáticos de la prenda están bordados de blanco. Estas características se asemejan a las mencionadas anteriormente. Con cada reducción del tamaño, las relaciones relativas entre el largo y el ancho del *aqsu* cambian, al ser este menos rectangular y más cuadrado.

La *lliklla* de la estatuilla de Incahuasi mide 10,5 cm por 12,5 cm y tiene un diseño dividido en tres secciones principales, con las partes exteriores rojas y la central blanca.



◀ Fig. 7. *Aqsu* (vestido femenino) de tamaño natural, fibra de camélido y algodón, tejido llano, cara de trama; tejido ligamento con tramas complementarias; bordado 240 cm x 168 cm. Museo Nacional de Colombia. Foto Juan Carnilo Segura. ArchivoFotografico@museonacional.gov.co

▲ Fig. 8. *Aqsu* a escala ligeramente reducida fibra de camélido y algodón, tejido llano, cara de trama; tejido ligamento con tramas complementarias; bordado. Tamaño: 58,42 x 49,53 cm. Dallas Museum of Art. 1976.W.2062.

▲ Fig. 9. *Aqsu* a escala muy reducida, fibra de camélido tejido llano, cara de trama; tejido ligamento con tramas complementarias; bordado 13,5 x 15,2 cm. Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti”, FFyL, UBA Nro. Inventario: -23003- Cerro Gallán, Catamarca, Argentina. 14,5 x 14,5/15 cm. Colección Expedición Rebitsch, Mathias 1956. Foto: Alejandra Reynoso.



Una lista angosta atraviesa cada parte roja, ejecutada en amarillo sobre fondo rojo. Estrechitas rayas negras flanquean este elemento decorativo. Los bordes están policromados, cosidos con hilos de color rojo, amarillo, negro y marrón en las partes rojas, y de blanco en la parte blanca. Debajo de la *lliklla*, la estatuilla lleva un collar provisto de dos colgantes trenzados de hilo rojo, a los que se unen placas de concha de *Spondylus*. El tocado consta de un gorro cubierto de plumas de color rojo anaranjado, siendo las plumas inferiores de color amarillo.

La combinación de colores de las prendas que luce la estatuilla de Incahuasi se parece a la de una estatuilla de plata descubierta al lado izquierdo de la momia de una doncella de quince años, que fue sacrificada en el cerro Llullaillaco, aunque los campos rojos son más extensos en la *lliklla* que en su contraparte del volcán Incahuasi. El tocado y la tela dorsal de la estatuilla de Llullaillaco están recubiertos de plumas blancas, que corresponden al tocado de tamaño natural que llevaba la doncella.²⁸ Otra estatuilla con prendas que muestran semejante combinación de colores fue excavada en un pozo inmediatamente al oeste de la entrada del Templo de la Piedra Sagrada en el complejo de pirámides de Túcume, en el norte del Perú.²⁹

Colores comparables se presentan en otras prendas a escala reducida aunque sin procedencia conocida. Las prendas de una estatuilla femenina de *Spondylus* de las colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú casi se parecen a las de Incahuasi, pero la *lliklla* tiene un fondo principal de color marrón rojizo y hay menos colores en los bordes del tejido: rojo, amarillo y verde desteñido o amarillo ocre.³⁰ El color blanco predomina en un *aqsu* a escala reducida del Museo Etnográfico de Berlín, con rayas rojas y una estrecha lista verde junto a la lista con motivos serpentinos en rojo y amarillo. Su borde está cosido en blanco monocromático.³¹

Cuando se han excavado en condiciones científicas los santuarios de altura o los venerables templos en otros lugares de los Andes, se hace evidente que las estatuillas fueron colocadas de pie en la ofrenda.³² Una estatuilla femenina de plata que sugiere otra posibilidad fue vendida al Wereldmuseum de Leiden, (Fig. 11) Países Bajos, junto con una cama de plata. La estatuilla luce un *aqsu* con una combinación de colores comparable al *aqsu* de Incahuasi y una faja con trenzas redondas y borlas en cada extremo. Cuenta con un collar provisto de dos trenzas colgantes con placas de *Spondylus*; los extremos del collar continúan como hilos retorcidos de fibras vegetales, que antiguamente se sujetaban a los alfileres *tupu*. El tocado y la tela dorsal están recubiertos de plumas de color rojo anaranjado. No hay una *lliklla*.³³

▲ Fig. 10. Estatuilla femenina vestida de *aqsu*, *lliklla*, collar y tocado de plumas, fibra de camélido, fibra vegetal, plumas. Tejido llano, cara de trama; tejido ligamento con tramas complementarias; bordado. Museo del Hombre de Fiambalá. Provincia de Catamarca, Argentina. Dirección Provincial de Antropología, Secretaría de Gestión Cultural del Ministerio de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de la Provincia de Catamarca, Argentina. Sergio Alvarez.

◀ Fig. 11. Estatuilla femenina de plata vestida de *aqsu*, faja, collar con tupus y placas de *Spondylus*, tocado de plumas. *Aqsu*: tejido llano, cara de urdimbre, tejido ligamento con tramas complementarias; bordado. Collar: bordado y trenzado. Institución: Wereld Museum Leiden. Número de acceso: RV-4269-3. Foto: Wereld Museum Leiden

Otras estatuillas femeninas visten prendas con una gama de colores más sobria que las brillantes prendas blancas y rojas destinadas a las niñas en la pubertad. Se encontró una estatuilla de plata en el relleno de una plataforma cuya superficie yacía tres metros debajo del caballete oriental, en la cima del volcán Copiapó, en Chile. La estatuilla miraba directamente hacia el este, pero estaba frente a una gran piedra dentro del muro de contención de la plataforma. Lleva *aqsu*, faja, collar y *lliklla* en colores marrón, blanco y negro. También ostenta un tocado recubierto de plumas blancas.³⁴

El coleccionista alemán Wilhelm Gretzer adquirió otra estatuilla femenina vestida con prendas de colores y en su mayoría sin teñir. Se afirmó que procedía de Lurín, lo que plantea la posibilidad de que pudiera haber sido huaqueada en el sitio de Pachacamac. Esta estatuilla tiene la particularidad de ser bicolor, oro en la mitad superior del cuerpo y plata en la inferior; cada ojo lleva una incrustación de un color diferente de concha.³⁵ En una ficha de registro del Museo Etnológico de Berlín se indica que la ropa fue retirada de la estatuilla y utilizada para vestir a otra, que se destaca por su altura (23 cm) y por su fina elaboración.³⁶ El *aqsu* es marrón, con listas blancas y marrón aún más oscuro, cosido alrededor de los bordes con hilo marrón (Fig. 12). Las tejedoras utilizaron hilos de color blanco, marrón claro y marrón oscuro —casi negro— para la faja, que ya no conserva las borlas en las puntas de los cordones (Fig. 13). El collar está confeccionado con diferentes fibras; hilos de pelo de camélido en blanco, marrón claro, rojo apagado y casi negro se utilizan para coser los motivos de rombos sobre un núcleo de hilos que no se ven. En cada extremo, un hilo de fibra vegetal de tipo cabuya se une con los alfileres *tupu*. Dos placas de *Spondylus* cuelgan de trenzas de hilo rojo hecho de fibra de camélido. La función de la cabuya para unir cosas disímiles —las placas de concha con las trenzas rojas colgantes y los alfileres *tupu* con la parte principal del collar (Fig. 14)— parece haber transmitido un significado especial. Cristóbal de Molina aludió a la importancia del *chahuar*, al que describió como «a manera de lino», que se sacó de la cueva de Pacaritambo, cuna de los incas.³⁷

La *lliklla* de la estatuilla bicolor fue tejida con hilos de fibra de camélido de color marrón y gris, incluso las listas estrechas de peinecillo a lo largo de dos orillos opuestos (Fig. 15). Los cuatro orillos de la *lliklla* están bordados en una secuencia de colores vivos: rojo, amarillo, negro y verde, aunque el verde ya está descolorido. Una *lliklla* a escala reducida del Museo de Brooklyn muestra un diseño similar, pero el peinecillo fue tejido en los orillos largos con hilos amarillo y marrón, y una secuencia de listas estrechas de colores vivos —rojo, amarillo, verde y de nuevo rojo— se insertó a cada lado del campo central, que es de tonalidad gris (Fig. 16). La secuencia de colores en los orillos bordados se asemeja a la de la *lliklla* de Lurín, pero el verde ocupa las cuatro esquinas en lugar del negro de esta última.

A raíz de un comentario del jesuita anónimo, Max Uhle sugirió que las novicias de las mujeres elegidas —*akllakuna*— se vestían con prendas de colores sombríos. El jesuita mencionó los tonos morado o pardo, que podrían referirse al marrón y gris de los *aqsu* o *lliklla* a escala reducida.³⁸ Según él, las niñas ingresaban a un *akllawasi* alrededor de los doce años para convertirse en novicias al servicio del sol, la luna y el lucero. Se les cortaba el pelo, dejando

▼ Fig. 12. Aqsu a escala muy reducida. Fibra de camélido, tejido llano; bordado. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum V A 31764 c. Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Ines Seibt CC BY-NC-SA 4.0.

▼ Fig. 13. Faja a escala muy reducida. Fibra de camélido, tejido llano y tejido ligamento con urdimbres complementarias. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum. Número de acceso: V A 31764 d. Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Ines Seibt CC BY-NC-SA 4.0

▼ Fig. 14. Collar a escala muy reducida. Fibra de camélido (posiblemente sobre una alma de algodón), fibra vegetal de tipo cabuya, aleación de plata, Spondylus. Hilar y doblar, bordar, trenzar. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum. Número de acceso: V A 31764 e. Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Ines Seibt CC BY-NC-SA 4.0.





▲ Fig. 15. Liklla a escala muy reducida. Fibra de camélido, tejido llano con peinecillo; bordado. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum. Número de acceso: V A 31764 b. Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum / Ines Seibt CC BY-NC-SA 4.0.

▲ Fig. 16. Liklla a escala muy reducida. Fibra de camélido, tejido llano, cara de urdimbre, peinecillo; bordado. Brooklyn Museum. Número de acceso: 41.1275.111. Foto: Brooklyn Museum, Museum Expedition 1941, Frank L. Babott Fund. Foto: Penelope Dransart.



mechones en las sienes y la frente. Durante los siguientes tres años, aprendían a hilar, tejer y bordar preciosas prendas, además de preparar chicha y conservar el fuego de los sacrificios llamado *nina villca*.³⁹ Por tanto, las prendas de las estatuillas femeninas transmiten la idea de la juventud de quien las lleva (Figs. 15, 16).

Algunas estatuillas lucen un tocado de plumas. Este consiste en un gorro redondo hecho mediante un anillado simple y con hilo de fibra de camélido de color blanco o beige claro (Fig. 18).⁴⁰ En ciertos ejemplos, el borde inferior del gorro es rojo. Una tela de tejido llano cosido al gorro cubre la nuca y espalda de la estatuilla. A veces, esta tela dorsal

tiene una línea de puntadas en zigzag de color rojo en el borde inferior, por encima del fleco. Las puntadas recuerdan el bordado en zigzag de las camisetas masculinas. Empero, no se ven cuando el tocado está colocado en la estatuilla, dado que las plumas cubren la superficie exterior tanto del gorro en forma de abanico como de la tela dorsal.

Vestirse de varón a escala reducida

Tres estatuillas masculinas —dos de oro y una de plata— fueron halladas en un forado en el muro oeste del Templo Pintado de Pachacamac (Fig. 19, veáse Rommel).⁴¹ Las tres están vestidas con camiseta, bolsa, manto (*yaqulla*), un penacho de plumas y un *llawt'u* de color negro-azul. El *llawt'u* es un cordón trenzado, aproximadamente del

17



grosor de un dedo, conocido por un ejemplo proveniente de Pachacamac de tamaño natural con un bucle rojo.⁴² Se envolvía cuatro o cinco veces alrededor de la cabeza para designar el estatus del personaje como miembro del linaje real inca o como alguien a quien se le había concedido el estatus de inca por privilegio.⁴³ Sin embargo, los *llawt'u* a escala reducida están atados a la cintura de los bultos de Pachacamac.⁴⁴

Las dos estatuillas de oro llevan una camiseta con un diseño llamado convencionalmente «llave inca», que parece ser una versión abstracta de una serpiente con una cabeza en cada extremo. En cambio, la estatuilla de plata viste una camiseta con diseño de damero. Las tres llevan un manto bordado con puntadas rojas y negras, pero el de las estatuillas de oro es blanco y el de la estatuilla de plata es marrón.

En la cima del contrafuerte sudoeste del cerro Aconcagua, en Chile, se descubrió en 1985 otro trío de estatuillas masculinas, una de oro, otra de plata y la tercera de *mullu*. Sus prendas también constan de camiseta, bolsa, manto, *llawt'u* y penacho. Las plumas del penacho de la estatuilla de oro son amarillas y están asociadas a una placa de oro llamada *kani-pu*, que se describirá a continuación. Las plumas de la estatuilla de plata son rojas y las de la estatuilla de *mullu* negras, como las plumas negras del penacho encontrado en el cuerpo de un niño enterrado a medio metro de distancia de las estatuillas.⁴⁵

Amarillo, color del sol

Algunas prendas especiales destinadas tanto a estatuillas femeninas como masculinas muestran el uso fastuoso del color amarillo (Fig. 1). Una estatuilla masculina de *Spondylus* hallada en la cima del volcán Pili lleva una camiseta de color amarillo pálido. Es un tejido entrelazado llano, con la urdimbre y la trama teñidas de amarillo. Las demás prendas destacan porque la bolsita está tejida con un fondo blanco y el manto de color marrón aún conserva el nudo con el que estaba atada a la estatuilla a la altura del cuello. Otro rasgo distintivo de esta figurina es el *kani-pu*, una placa metálica trapezoidal asociada al penacho masculino de plumas.⁴⁶ Al igual que ocurre con el collar del vestido femenino a escala reducida, los hilos que unen la placa con el tocado son hilados y retorcidos de fibra de *chahuar*. Molina comentó que la estatua inca de Chuqui illa illapa, «que hera la huaca del relámpago y trueno y rayo», tenía la forma de una persona, cuyo rostro estaba oculto, aunque llevaba como medalla frontal un *kani-pu* y *llawt'u*, ambos de oro.⁴⁷

Entre las cuatro estatuillas femeninas que acompañan a la joven menor sacrificada en el cerro Llullaillaco, una destaca por estar vestida como el sol. El color amarillo predomina en el *aqsu* y la *llik-lla*, así como en las plumas amarillas y verdes de la parte delantera del tocado.⁴⁸ La parte trasera de este último está recubierta de plumas rojas y anaranjadas. En los Andes el amarillo posee cualidades a veces malignas, asociadas con la muerte, pero este color también se revela a través del rojo solar.⁴⁹ Guaman Poma remarcó que había escuchado decir «que la persona que entra dentro [de la Curicancha] con el rrayo de oro parese defunto en el color del oro».⁵⁰ También comentó cómo al Sapa Inka, reconocido en vida como hijo del Sol, en la muerte «le llamaron *yllapa* [el rayo], mientras que a «todos los demás defuntos los llamauan *aya* [difunto]».⁵¹

◀ Fig. 17. Faja femenina a escala muy reducida. Fibra de camélido, tejido llano; tejido ligamento con urdimbres complementarias; bordado; trenzas.

Brooklyn Museum. Número de acceso: 41.1275.405.

Foto: Brooklyn Museum, Museum Expedition 1941, Frank L. Babott Fund.

◀ Fig. 18. Tocado de plumas blancas. Fibra de camélido, plumas. Anillado; tejido llano, cara de urdimbre; bordado.

Brooklyn Museum. Número de acceso: 41.1275.108a o 41.1275.108c.

Foto: Brooklyn Museum, Museum Expedition 1941, Frank L. Babott Fund.

▼ Fig. 19. Estatuilla masculina de plata, con unku con diseño de damero, manto de color marrón y chuspa. El número de los escaques en las filas verticales del unku es del patrón 6-5-4-3-4-5-6. Aleación de plata, fibra de camélido. Estatuilla de plata realizada con técnica de vaciar en molde, textil –tejido llano y bordado en el manto, tapiz y bordado en el unku, tejido ligamento con hilos complementarios en la chuspa-.

Foto: Museo de Sitio Pachacamac, Ministerio de Cultura.



- ▼ Fig. 20. Lliklla a escala muy reducida. Fibra de camélido. Tejido llano, cara de trama; tejido ligamento con tramas complementarias; bordado.

Yale University Art Gallery. Número de acceso: 2018.123.8.1.

Foto: Gift of Georgia and Michael de Havenon, B.A. 1962.

- Fig. 21. Foto de la reconstrucción tridimensional de la Dama de Ampato (provincia de Caylloma) la reconstrucción se realizó por el artista sueco Oscar Nilsson y el textil por las tejedoras del Centro de Producción Textil de Chinchero en Cusco. Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Warsaw y la Universidad Católica Santa María de Arequipa. Foto: Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Warsaw y el Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica Santa María de Arequipa.

Capacocha: sacrificio de los niños regios

Según Cristóbal de Molina la más solemne de las ceremonias incas se llamaba *capacocha* o *cachahuaco*.⁵² Sin embargo, la mayoría de los cronistas usaron la grafía 'capacocha' que, para Pierre Duviols, es un término ambiguo e hispanizado.⁵³ Cerrón-Palomino considera que es de origen Puquina y lo define como el «[sacrificio de los] niños regios».⁵⁴

Supuestamente, Pachacuti Inca Yupanqui inventó la ceremonia, cuyo propósito involucraba intercambios rituales —la muerte por la vida— y se centraba en actos recíprocos que conectaban a diferentes regiones sujetas al dominio inca.⁵⁵ Los incas ofrecían sacrificios humanos en diferentes ocasiones, que incluían eventos rituales cada cuatro años y eventos específicos como la inauguración de la Curicancha después de que Pachacuti reconstruyera el antiguo aposento del Sol/Trueno en el Cuzco.⁵⁶ En la crónica de Betanzos, Pachacuti ordenó a los nobles del Cuzco que llegaran en diez días con llamas, alpacas y niños para la ceremonia: «E los niños y niñas, que ansí habían juntado, estando bien vestidos e aderezados, mándolos enterrar vivos en aquella casa que en especial era hecha para do estoviese el bulto del Sol» (Fig. 21).⁵⁷

Según contó Molina, la ceremonia unía a personas de regiones sobre las que dominaban los incas: «Las prouinçias de Collasuyo y Chinchaysuyo y Antisuyo y Contisuyo traían a esta ciudad [Cuzco] de cada pueblo y generación de jentes, vno o dos niños y niñas pequeños y de hedad de diez años, y traían ropa y ganado y ouejas de oro y plata, de mollo».⁵⁸ En la plaza de Aucaypata las víctimas del sacrificio se encontraron con el Sapa Inka y las estatuas de Viracocha, el sol, el trueno y la luna. Los participantes de la ceremonia se dividieron en grupos correspondientes a las cuatro provincias y recibieron instrucciones de regresar a su comunidad para ofrecer sus propios sacrificios humanos a su *wak'a* principal. Molina refirió que ahogaron a los niños y los enterraron «juntamente con las figuras de plata de ouejas y de personas de oro y plata».⁵⁹

Existe un relato muy citado de la campaña de extirpación de 1621-1622 emprendida en San Ildefonso de Recuay, en la provincia de Chinchaysuyo. Se calculó un total de treinta y dos «muchachos sacrificado al Rayo, su supremo señor, y otras huacas».⁶⁰ Además, el escribano del documento nombró a muchos de los niños y niñas, y señaló los lugares a los que fueron enviados para la inmoliación: Titicaca, Cuzco, Quito, Huánuco el Viejo, Chile. Otros niños retornaron a su comunidad de origen. Por ejemplo, el *ayllu* de Olleros Mitimaes ofreció a dos niños a los pozos subterráneos donde hacían ofrendas por el éxito en la fabricación de loza.

La descripción más detallada se refería al suministro de agua a Aixa, hoy en día Aija, en el departamento de Áncash, desde donde Caque Poma llevó a su hija Tanta Carhua, de diez años, al Cuzco. Las tierras de Aixa eran patrimonio real y el Sapa Inka confirmó la condición de gobernador del padre y le ordenó que llevara a su hija de regreso a Aixa para ofrecerla al Sol. Una vez allí fue trasladada a un alto pico de difícil acceso, en el «remate de las tierras del Inga». Según la tradición, la niña dijo «acaben ya conmigo que para fiestas bastan las que en el Cuzco me hicieron».⁶¹ Luego la bajaron a una cista y la encerraron viva. Los extirpadores que exhumaron sus restos informaron haberla encontrado sentada con su ajuar, que incluía alfileres de *tupu* y dijes de plata, pero su fina vestimenta estaba «tan esgamosado [sic] que parece era imposible hacer cosa».⁶²

Las excavaciones arqueológicas de un probable sitio de *capacocha* en Yayno, en Pomabamba, Áncash, no encontraron evidencia de ofrendas de estatuillas humanas.⁶³



En cambio, los entierros de siete niños en el sitio de Choquepujio, al este del valle del Cuzco, estaban acompañados de diversas estatuillas humanas de oro, plata y concha. Aunque las condiciones del entierro no favorecían la conservación de los textiles, se halló un ejemplar especialmente destacado de una estatuilla masculina, de 24 cm de altura, con un tocado adornado con placas de *Spondylus* y un *kani-pu* de metal sobre la frente, junto con vestigios de hilos de fibra camélido muy finos que sugieren que había sido vestido. A su lado, había estatuillas de llamas y alpacas. El cuerpo de un niño —la identificación del sexo es tentativa— se encontró debajo de estas ofrendas.⁶⁴

Por tanto, la ofrenda de estatuillas que lucen prendas a escala reducida no siempre acompaña a un sacrificio humano. Si se descubren estatuillas cerca de un cuerpo humano, un niño está junto a las masculinas y una niña junto a las femeninas.⁶⁵ Igualmente, los incas hacían ofrendas de estatuillas en rituales en los que no se realizaban sacrificios humanos.

Ausencias e equivocaciones

Se pueden notar ausencias en los atuendos de las estatuillas. Los cronistas mencionaban con frecuencia la importancia de las sandalias, las cuales eran regaladas a los/las jóvenes durante las ceremonias. Quitarse el calzado significaba reverencia y rendición ante una autoridad superior.⁶⁶ Incluso el Sapa Inka se sacó las sandalias antes de entrar a la Curicancha.⁶⁷ No se han reportado casos de estatuillas con sandalias. Cuando los arqueólogos las han encontrado en posición erguida, los pies estaban en contacto directo con la tierra de la *wak'a* donde fueron colocadas.

Durante las festividades del Cápac Raymi en noviembre de cada año, a los niños mayores de edad se les entregaba un taparrabos llamado *huara* o *wara*, se les perforaba las orejas y se les daba armas.⁶⁸ Con todo, no se han descubierto estatuillas masculinas con prendas interiores, ni con orejeras. La mayoría de aquellas muestran lóbulos estirados aunque vacíos. Es como si las estatuillas ya no fueran de niños, pero tampoco de adultos plenos.

A diferencia de las estatuillas masculinas, las femeninas nunca llevan bolsitas. Sin embargo, vale la pena señalar que los diseños serpentinos de las prendas femeninas se asemejan a los de las bolsitas de las estatuillas masculinas. Se han encontrado versiones de bolsas de coca de tamaño natural cerca de estatuillas femeninas, como en el volcán Incahuasi y en la Huaca de la Luna.

En el curso de su traslado desde la *wak'a* en la que fueron halladas, muchas de las estatuillas han pasado por manos de intermediarios antes de llegar al museo que ahora las preserva. Las prendas fueron a menudo retiradas, a veces con fines de conservación. Debido a que no siempre se ha entendido la función de las prendas, se han producido malentendidos. Una estatuilla masculina de aleación de oro supuestamente procedente de Pachacamac y que pertenece al Museo Etnológico de Berlín ha sido fotografiada desnuda, salvo por un tocado femenino.⁶⁹ A una estatuilla masculina de



► Página siguiente:
Fig. 22. Unku a escala reducida, estilo Paracas. Fibra de camélido, tejido llano, bordado con flecos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Número de acceso: 0000002142.

Foto: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

► Fig. 23. Manto a escala reducida, estilo Paracas. Fibra de camélido. Tejido llano, bordado, flecos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Número de acceso: 0000002164.

Foto: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

► Fig. 24. Llauto o banda tubular a escala reducida, estilo Paracas. Fibra de camélido Anillado cruzado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Número de acceso: 0000002162

Foto: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

► Fig. 25. Unku y Manto a escala reducida, estilo Nasca. Fibra de camélido. Urdimbres y tramas discontinuas Largo: 173 mm, Ancho: 80 mm Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú, Número de acceso: 0000002149.

Foto: Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura.

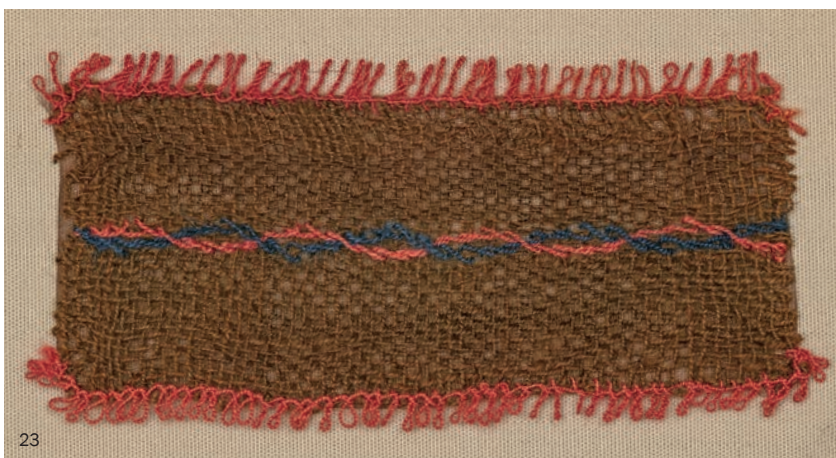
Spondylus vestida con un *unku* de damero, se le ha puesto una *lliklla* sujeta con un *tupu* de plata, una faja y un tocado de mujer.⁷⁰ El travestismo probablemente habría sido visto como una transgresión grave, ya que Viracocha ordenó cuál sería la vestimenta de las mujeres y los hombres. Guaman Poma informó que Waskar Inca envió a Atahualpa vestidos de mujer y joyas, lo que debió ser un acto extremo de provocación.⁷¹



22

Prendas a escala reducida en tiempos preincaicos

La ofrenda de prendas pequeñas tiene una larga prehistoria en los Andes. Con frecuencia se ofrecieron prendas a escala reducida en un acto votivo para acompañar el entierro de una persona fallecida. Se las encuentra entre las capas de los fardos funerarios de la península de Paracas (Figs. 22, 23, 24). Tanto estas prendas de Paracas como sus contrapartes de Nasca (Fig. 25) revelan un cuidado en cuanto a la construcción del tejido, las costuras y los flecos, como el que distingue a las prendas de tamaño natural.⁷²



23



24

También hay estatuillas vestidas a escala reducida en el arte de Nasca (Fig. 26). Algunas resultan muy inusuales porque las figurillas son de construcción textil. Detalles minuciosos del vestido y el trabajo de plumas están presentes en los atuendos pequeños.⁷³ Otras estatuillas vestidas fueron elaboradas con materiales de uso más generalizado, como la cerámica.⁷⁴ También existen bolsitas de estilo Nasca a escala reducida. Una de ellas contenía una escultura de la cabeza y el cuello desollado de un camélido, colocada dentro de un paquete con otros objetos. La bolsita había sido hecha con un tejido anillado (Fig. 27), una técnica similar a la que se recurría para confeccionar los gorros incas a escala reducida, pero utilizando tres colores diferentes en vez de uno.⁷⁵

Algunas de las prendas a escala reducida sugieren un alto estatus, como las camisetas wari de tapiz; las versiones pequeñas emulaban a las prendas con mangas de las élites moche y wari (Fig. 29). Es probable que otras prendas a escala reducida hayan acompañado a los cuerpos de la gente común. Max Uhle encontró varios ejemplos en los cementerios de Pachacamac. De apariencia sencilla, las camisetas de Pachacamac diferencian las prendas de mujer y de hombre en el escote: para las mujeres la apertura del cuello es horizontal y, para los hombres, vertical.⁷⁷

En la costa norte de Perú, se han excavado prendas de vestir a escala reducida, especialmente en Pacatnamú.⁷⁸ Moisés Tufinio describe la forma de las prendas pequeñas asociadas a un entierro humano, envuelto en un fardo del período chimú, en la arena que cubría la Plaza Ceremonial en el Templo Viejo



26



25



29



27

28

de la Huaca de la Luna (Fig. 30). Las prendas, tejidas de hilos de algodón, incluyen: camiseta, taparrabos, tocado, soporte para tocado, un textil llano de formato rectangular, vincha y pretina.⁷⁹ Algunos tocados presentan decoración de plumas o semillas. Un sujetamentón cuelga de los extremos del tocado y, sobre la nuca, hay un espaldar.

En la Huaca de la Luna también fueron excavados al menos quince conjuntos de tocados, tabardos y taparrabos. Estas prendas están cubiertas por un mosaico de plumas de brillantes colores. Uno de los juegos fue encontrado en el bulto de un cuerpo humano al lado de un altar y ha sido identificado tentativamente como el de un joven.⁸⁰

De lo anterior se desprende que se realizaron por lo menos dos tipos de ofrendas que involucran prendas a escala reducida. En primer lugar, las pequeñas prendas acompañaban a un muerto. El propósito de estas quizás pueda explicarse mediante una analogía etnográfica. En Huaquirca, un pueblo del valle de Antabamba, en Apurímac, el alma de una persona fallecida tiene que abandonar a los vivos cruzando un río. Para los vivos, este río es turbulento pero pequeño, mientras que a los muertos les resulta tan enorme como un océano. Peter Gose comentó que los muertos «pierden el sentido de la proporción cuando pierden el ánimo», que es la fuerza vital que anima el alma de una persona.⁸¹ Si conceptos similares fueran compartidos en tiempos prehispánicos, el tamaño reducido de las prendas colocadas entre las capas de textiles en un fardo mortuario sería apropiado para la escala reducida del alma del difunto.

En segundo lugar, las estatuillas vestidas de los pueblos Nasca e Inca tenían un propósito diferente porque eran bulto, en el sentido del término explicado en la introducción de este capítulo. Llama la atención que el tocado de plumas de las estatuillas femeninas incaicas, con el paño dorsal, parezca haber sido inspirado por los tocados chimú, pese a que eran usados por hombres. En cualquier caso, los fabricantes de las estatuillas incas de metal y concha debieron haber aprendido mucho de los artesanos chimú, algunos de los cuales fueron trasladados como mitimaes a las tierras altas después del establecimiento del control inca sobre la costa norte del Perú.

◀ Fig. 26. Ofrenda, figurina en concha mejillón. Nasca. Tela de algodón, bordado con pelo camélido, pelo humano. Donación de Louis Slavitz, Textile Museum Washington DC, 1991.10.3A.

▲ Fig. 27. Bolsa a escala reducida que contenía una escultura de la cabeza de un camélido. Formaba parte de un paquete textil y su contenido (5R343a-f). Fibra de camélido, algodón en el hilo que forma el asa de la bolsita, piedra tallada. Anillado Milwaukee Public Museum. Número de acceso: 5R343d. Foto: Milwaukee Public Museum. Kent and Diane Newberry.

▲ Fig. 28. Bolsa, tamaño natural. 36cm x 27cm. Fibra de camélido. Anillado. Pitt Rivers Museum, University of Oxford. Número de acceso: 1934.70.10. Foto: Pitt Rivers Museum.

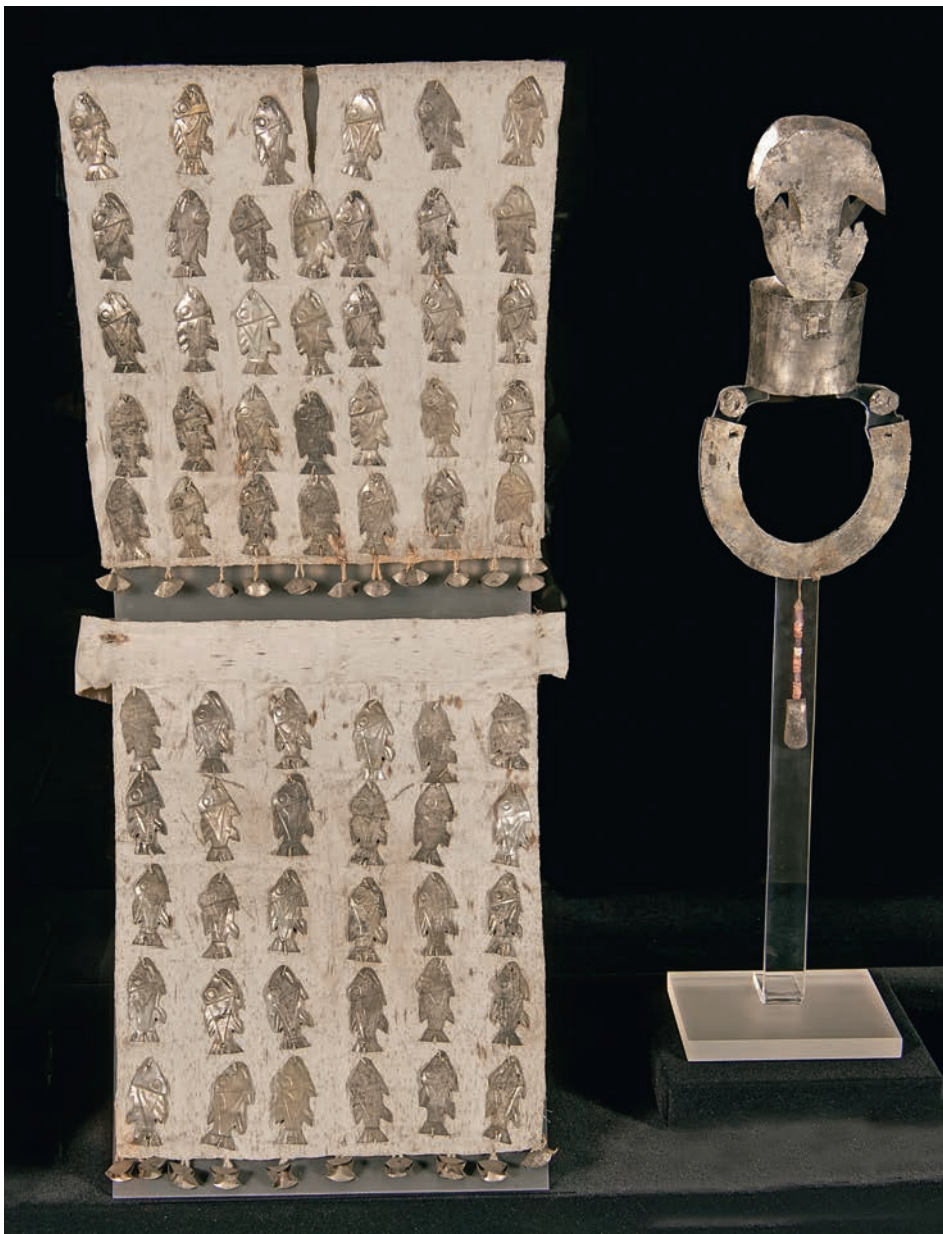
◀ Fig. 29. Unku con mangas, a escala reducida, estilo Wari. 22.1 cm x 31.8 cm. Urdimbre de algodón y trama de fibra de camélido. Tejido llano y tapiz. Brooklyn Museum, Nueva York. Número de acceso: 71.180. Foto: Brooklyn Museum, gift of Mr. and Mrs. Alastair B. Martin, the Guennol Collection, 71.180.



A modo de conclusión

En este capítulo he explorado las estatuillas vestidas con prendas que pueden relacionarse con las vestimentas de tamaño natural de las mujeres y los varones incas. Las prendas se distinguen según el género, el estatus y el papel que desempeñaban sus homólogos en la vida real. De particular importancia son las fibras utilizadas para confeccionar las prendas y obtener los colores. El rojo, el blanco y el negro indicaban la presencia de un guerrero inca de élite, mientras que el rojo y el blanco con proporciones menores de negro y verde significaban la presencia de una doncella en la edad de la pubertad. En Camilaca, en la sierra de Tacna, el color rojo sigue teniendo un significado particular en relación con los momentos rituales de transición «para festividades en las que se celebra(ba) el paso a un nuevo periodo, tanto en el ciclo agrícola como en el ciclo vital».⁸² Atuendos de colores sombríos pueden denotar que las estatuillas femeninas representaban a las *akllakuna* durante su noviciado.

Las características de las estatuillas sugieren que representaban a gente que participaba en ceremonias destinadas a apoyar a las personas en el tránsito de su mocedad a un estado de perfección y madurez. Molina señaló que cuando los monarcas incas ofrecían y enterraban las víctimas de sacrificios en su propia *wak'a* de Huanacauri, a unas dos leguas y media



del Cuzco, rogaban que el soberano, como descendiente de los *wak'a*, «siempre fuese moço, siempre uençedor y nunca uençido».⁸³ Según Molina, el monarca inca ordenó a sus súbditos de las cuatro partes del imperio que hicieran sacrificios hasta «los postreros límites y mojones que el inca puesto tenía».⁸⁴ De ahí que los límites de un terreno adquirieran gran importancia, como en el citado caso de Aixa. Las cumbres de las montañas alcanzaron la mayor expresión de este control total, donde la gente local, bajo la jerarquía inca, podía realizar ceremonias con el propósito de solicitar agua en épocas de necesidad. La evidencia arqueológica propone que, en la ofrenda de estatuillas, estas eran ataviadas con vestimentas con los colores propios de la deidad que se invocaba, como el trueno, lo que quizá sucedió con las estatuillas encontradas en Copiapó que tenían una vestimenta de colores oscuros. La estatuilla masculina de Copiapó es de *Spondylus*. Asimismo, Johan Reinhard destaca el uso de *mullu* en las ceremonias para pedir lluvia.⁸⁵ En los últimos tiempos, los pueblos de habla quechua y aimara han adaptado tales ritos para llamar a la lluvia haciendo que los niños pequeños duerman en una *wak'a* designada, para calmar a los vientos del oeste que impiden que las masas de nubes de lluvia que llegan del este dejen caer sus precipitaciones.⁸⁶

Hoy en día, las peregrinaciones a las cumbres de gran altitud constituyen otro legado inca, como la del Taytacha Qoyllurit'i, en las faldas del Ausangate (Fig. 33). Mientras que el Cristo de Qoyllurit'i está asociado con la roca del altar mayor del templo, la Virgen de Fátima tiene su contraparte en una roca al este del templo donde se ofrecen tejidos a escala reducida.⁸⁷ Cabe señalar que los peregrinos suben a los picos Mama Siñakara y Apu Colquepunku con una alpaca blanca a escala reducida que cuelga del fardo que llevan a la espalda. La alpaca se ve blanca como la nieve resplandeciente, lo que recuerda a los *aqsu* de las estatuillas incaicas.

◀ Fig. 30. Tocado, unku y taparrabo a escala reducida encontrados en la Plaza Ceremonial (Plaza 1) del Viejo Templo de la Huaca de la Luna. El unku de algodón con una abertura vertical en el cuello. Placas redondas de metal, quizás de cobre dorado, decoran la superficie del textil; plumas. Tejido llano. Museo Huacas de Moche, Trujillo. Foto: Daniel Giannoni.

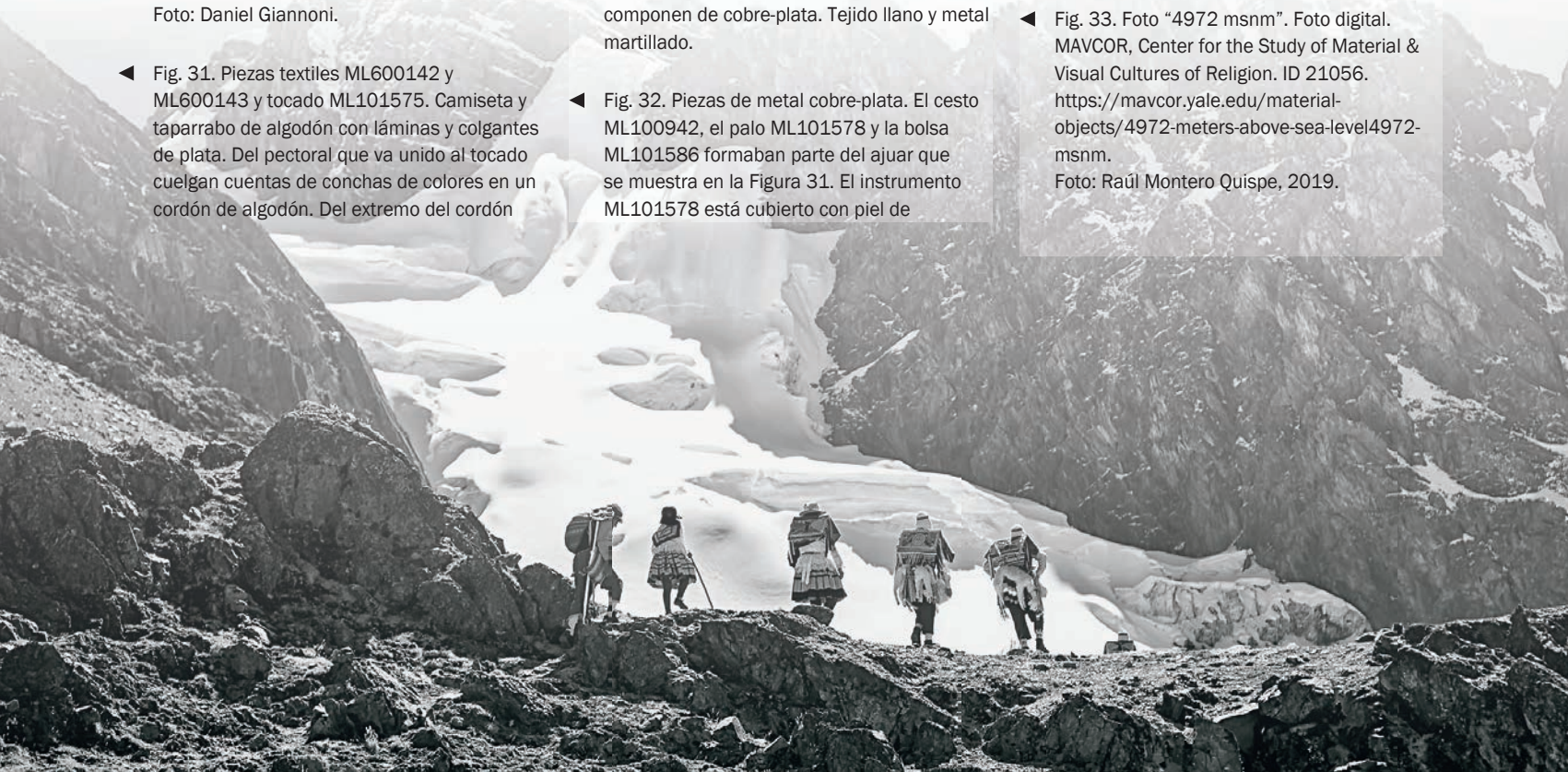
◀ Fig. 31. Piezas textiles ML600142 y ML600143 y tocado ML101575. Camiseta y taparrabo de algodón con láminas y colgantes de plata. Del pectoral que va unido al tocado cuelgan cuentas de conchas de colores en un cordón de algodón. Del extremo del cordón

cuelga una pinza. Ajuar ceremonial chimú a escala reducida. Unku y taparrabo de algodón con láminas de cobre-plata y colgantes de cobre-plata; utensilios de cobre-plata. El instrumento de metal largo ML101578, está cubierto con piel de murciélago en uno de sus extremos. El tocado ML101575 y la cama ML101583 se componen de cobre-plata. Tejido llano y metal martillado.

◀ Fig. 32. Piezas de metal cobre-plata. El cesto ML100942, el palo ML101578 y la bolsa ML101586 formaban parte del ajuar que se muestra en la Figura 31. El instrumento ML101578 está cubierto con piel de

murciélago en uno de sus extremos. Museo Larco. Número de acceso: Piezas textiles ML600142 y ML600143 y piezas de metal ML100924 y ML101575 – ML101587. Código de ubicación: SEP-V123-001, SEP-V123-002, SEP-V123-006. Foto: Museo Larco, Lima –Perú.

◀ Fig. 33. Foto "4972 msnm". Foto digital. MAVCOR, Center for the Study of Material & Visual Cultures of Religion. ID 21056. <https://mavcor.yale.edu/material-objects/4972-meters-above-sea-level/4972-msnm>. Foto: Raúl Montero Quispe, 2019.





Perspectiva de una tejedora: pasado, presente y futuro del textil surandino

Nilda Callañaupa

Cuando me dicen que el lugar donde uno nace determina los aspectos fundamentales de su vida, lo ratifico convencida de que es una gran verdad. Nací en Chinchero, distrito ubicado a una hora de la ciudad del Cusco, en el seno de una familia de ocho hermanos, dos varones y seis mujeres, hijos de padres trabajadores, amantes de sus sembríos y tradiciones, que siempre nos inculcaron valores humanos y el respeto por nuestra cultura. Siento que le debo mucho a mis padres, pero también a mi tierra, pues de su entorno encantador me he nutrido, admirando el legado histórico de nuestro importante centro arqueológico, las tierras fértiles, el cielo azul claro, los atardeceres dorados, las lagunas, las cordilleras inmensas en las que descansan magníficos glaciares y el valle por el cual serpentea el río Vilcanota. De todo esto nació la fuerza inspiradora que fijó mi destino en el mundo textil.

En este largo camino he podido conocer a personas claves para mi formación: tejedoras, profesionales, académicos conocedores de técnicas andinas y amantes de nuestra cultura, maestros locales e investigadores foráneos, especialmente de América del Norte, que me acompañaron en mi posterior incursión en el extranjero. Con aquel apoyo esencial y siendo todavía



◀ Fig. 1. Telar de cintura. Telar de tejido doble.

▼ Fig. 2. Tejedoras de Asoc. de tejedores Munay Pallay Awaquna de Accha Alta - Calca, Florentina Huaman y Susana Gutierrez tejiendo chullo-gorro.

muy joven me aventuré a pasar varios meses en Estados Unidos. Allí asistí a cursos y conocí diferentes técnicas de trabajo, tuve oportunidad de visitar varios museos e instituciones públicas y de conocer colecciones privadas. Todo esto me inspiró aún más, no solo para el desarrollo del tejido, sino también para la conservación de los textiles antiguos y el rescate de las técnicas ancestrales.

La experiencia adquirida me incitó a fortalecer mi interés por trabajar con un grupo de tejedoras maestras mayores y ofrecer demostraciones de técnicas de tejido en Chinchero a los escasos extranjeros que, a fines de los años setenta, llegaban al Perú para emprender proyectos de investigación, junto a mis amigos Chris y Ed Franquemont. Hoy esa actividad se ha multiplicado y es replicada por muchas familias y asociaciones de tejedores locales.

La creación del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco

Tanto mis viajes al extranjero como los lazos que fui forjando con mis amigos y familiares han sido fundamentales para la creación de un proyecto integral que involucra a tejedoras y tejedores de la región, que en este momento lleva casi

treinta años funcionando: el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC), una asociación sin fines de lucro que desde 1996 se dedica a la recuperación de la práctica de textiles que expresan las diversas técnicas y diseños de la indumentaria andina, y se encarga de la





◀ Fig. 3. Tejedoras de la Asoc. de tejedoras de Away Riqcharicheq de Chinchero, Gregoria Pumayalli, Adela Callañaupa y Liseth Apaza hilando.

▼ Fig. 4. Tejedoras de la Asoc. de tejedoras de Away Riqcharicheq de Chinchero hilando, Hermanas Antonia y Lidia Callañaupa.



promoción y distribución de los trabajos que producen las asociaciones agrupadas. Una vez iniciada nuestra tarea en el CTTC, nos abocamos también a identificar zonas donde el arte textil estaba sufriendo cambios drásticos o se encontraba incluso a punto de desaparecer. Dichas áreas se hallaban ubicadas en diferentes provincias de la región y, poco a poco, comenzamos a incorporarlas a nuestro proyecto.

Hoy en día la revalorización, la vuelta al uso del atuendo tradicional y la práctica de técnicas ancestrales enriquecidas con nuevas tendencias de la moda textil, son un hecho del que nos sentimos orgullosos, pues la actual generación de tejedoras, nietas y bisnietas de las abuelas que en su momento no sintieron que fuera necesario enseñar el tejido a sus hijas porque pensaban que no les serviría para la vida, se han convertido ahora en las nuevas maestras y están asumiendo la salvaguarda y el perfeccionamiento de las técnicas y de la enseñanza a tejedores noveles en beneficio de la economía de sus familias.

Tras años de esfuerzo hemos llegado a formar diez asociaciones de tejedores con las que trabajamos permanentemente. Lo que más nos llamó la atención a mediados de la década de los noventa, cuando comenzamos con el proyecto, era que ya no había dedicación ni cariño por la labor textil. La gente joven suponía que ese oficio iba a desaparecer y no veían la utilidad de aprenderlo. Tenían la mirada puesta en profesiones modernas y en dejar atrás lo tradicional. La identidad de sus antepa-

sados era considerada como un retraso y una atadura de la cual debían liberarse, ignorando el valor de nuestra cultura. Incluso se deshacían de prendas que habían recibido como herencia de sus familiares tejedores. Esto permitió que adquiriéramos piezas valiosas de tejido confeccionadas en el pasado, las cuales nos sirvieron muchísimo para rescatar técnicas y patrones de diseño antiguos, y hoy forman parte de la colección permanente del CTTC.

En los inicios uno tropezaba con muchos obstáculos. Sin embargo, paulatinamente, se empezó a promocionar los textiles con éxito y logramos efectividad en la administración, de modo que el resultado de varios años de labor se hizo tangible para todas las agrupaciones. En la actualidad hay un flujo de trabajo constante y significativo, tanto en el rescate de las técnicas antiguas como en la adaptación y enriquecimiento de los diseños tradicionales con tendencias actuales, produciéndose textiles de calidad excepcional, con diseños sofisticados y capaces de seducir a los mercados más exigentes del mundo.

Hay que destacar otras cualidades del tejido que podríamos llegar a denominar metafísicas, si se toma en cuenta que en la elaboración de cada pieza reside el espíritu del ser que la confecciona. En ella está representada su historia personal, sus alegrías, sus amores, su estado de ánimo, todo aquello que lo ha predispuesto a plasmar determinados motivos y colores. El tejido es un espejo que contiene el estado emocional del

artífice que lo trabajó y nos brinda información sobre el contexto en el que fue realizado.

El traje tradicional de la región Cusco

Desde épocas remotas, la vestimenta de la región andina tuvo un valor superlativo y determinante en la jerarquización social y la distinción regional. A través de ella se validaba el estatus personal, así como la etnicidad, y se individualizaba a los grupos sociales, caracterizando sus actividades y oficios, lo que se veía representado en los colores, tipos y patrones de los trajes que se vestían. El rango social de un individuo se expresaba también a través de las prendas que una persona poseía, siendo bienes de sumo prestigio las que mostraban una factura de mayor calidad. También fueron objetos sacralizados, utilizados en ceremonias por las élites gobernante y sacerdotal.

Entre los cambios acaecidos desde mediados del siglo XVI se percibe la tendencia de transformar la vestimenta autóctona, la misma que es reemplazada por diversos accesorios adaptados del traje español. En muchos sitios el vestido habitual de las mujeres fue modificado prácticamente en forma total por las nuevas prendas que, sin embargo, comenzaron a ser elaboradas con los materiales y técnicas de uso local. De ahí que se lograra conservar la tradición del tejido en ciertos atuendos asociados al periodo prehispánico, como las *llicllas* (mantas de mujer), los *unkus*

▼ Fig. 5. Manta de pampa verde de anilina, tejido probablemente de los años 1950-1960. Asoc. de tejedoras de Away Riqcharicheq de Chinchero, Nayda Cjuiro.



(camisas de hombre) y las tradicionales sandalias u *ojotas*, que continúan vigentes en nuestros días.

▼ Fig. 6. Tejedora Yanett Soto con su ropa tradicional de Chinchero con montera negra antigua y manta antigua de pampa azul índigo probablemente de los años finales de 1800 o principios de 1900.



En conclusión, la vestimenta tradicional de la región andina del Cusco es el resultado de una continua evolución, cuyos cambios se observan especialmente en la tonalidad de las fibras y los elementos decorativos de las prendas. Por otra parte, cabe remarcar que dicha indumentaria siguió diferenciando e indicando, hasta el presente, la condición civil de una persona, su origen, ocupación, habilidad artística y posición económica.

Características de los textiles en la región Cusco

Los textiles tradicionales de la región Cusco en la actualidad son, en su mayoría, tejidos de cara de urdimbre elaborados principalmente con un telar de cintura o de cuatro estacas. Dependiendo de la zona, la materia prima es lana de ovino, llama o alpaca. En las últimas décadas, el uso de fibras sintéticas se ha incorporado masivamente al trabajo de los tejedores. Cada distrito, provincia e incluso comunidad de la región tiene diseños, procesos y aplicación de técnicas propios y característicos.

La región Cusco es heredera del conocimiento ancestral de todas las culturas precedentes. Son innumerables los informes dados por los cronistas del siglo XVI sobre la trascendencia del tejido en el ámbito social y religioso. En los escritos se describen esencialmente dos técnicas textiles: a) Kumpi o kumbi: un tejido fino elaborado con la técnica de tapiz, exclusivo para el uso ritual y de la clase gobernante. El trabajo se efectuaba con un telar verti-

cal o semivertical. b) Awasqa: un tejido confeccionado con la técnica de cara de urdimbre y que era más sencillo, tosco, de calidad muy inferior al anterior. Estaba destinado, sobre todo, a un uso doméstico. Se hacía con un telar de cintura y su estilo original se ha mantenido hasta hoy. Lamentablemente, la transculturación de la clase gobernante luego de la conquista modificó la tendencia textil de las élites. Las técnicas prehispánicas de este grupo se han recuperado en gran medida gracias al esfuerzo de los investigadores y las asociaciones de tejedores.

La dedicación a la producción textil en el mundo andino prehispánico fue una actividad necesaria y muy apreciada. Las manos de los expertos tejedores realizaron piezas únicas e irrepetibles, y desarrollaron técnicas de ejecución que transformaban las materias primas obtenidas de fibras hiladas y tintes naturales en artículos sumamente valiosos y exclusivos. El arte textil tradicional evolucionó durante siglos hasta alcanzar su cúspide en los años de apogeo de la última gran cultura andina originaria, la incaica, centralizadora del inmenso acervo cultural de los pueblos del antiguo Perú.

Nuestro tejido contemporáneo expresa la belleza de la naturaleza, que se manifiesta en cada una de las composiciones por el uso de los colores y los materiales, los cuales resaltan cada elemento representado. La palabra en lengua quechua para describir el diseño de un textil es *pallay*, que significa “recoger”; en el caso del tejido se

► Figs. 7a, b. Lliqlla-manta antigua de la zona de las comunidades de Ccorao, Patabamba. El diseño del medio ley pallay-técnica urdimbre suplementaria.

refiere a recoger los hilos del nivel inferior y soltar los hilos del nivel superior de la urdimbre para formar una figura. Muchos de estos diseños o *pallay* vienen siendo aplicados desde la época precolombina y simbolizan, mediante una gran gama de motivos geométricos, fitomórficos, zoomórficos o antropomórficos, la cosmovisión andina. Asimismo, están relacionados con la transmisión de nuestros ritos, costumbres, escenas de la vida real, etc.

El habitante del Ande es un auténtico creador de iconografías, caracterizadas por la sencillez y naturalidad de las formas y por el uso de los colores. Los diseños en sí le otorgan la belleza final a cada pieza textil y en ellos se expresan las diferencias entre las regiones, los pueblos y las comunidades.

Materia prima y proceso de la textilería tradicional

Fibras, lana y limpieza

Los textiles tradicionales son, generalmente, tejidos de hilos de la fibra de alpaca, de vez en cuando de llama y de lana de ovino, y, en pocos lugares, de fibra de vicuña. La mayoría de los tejedores crían, al menos, unos cuantos animales para la obtención de su materia prima.

Cabe remarcar que durante las últimas décadas la introducción de lana sintética ha reemplazado en un gran porcentaje al uso de la fibra natural. La trasquila de los animales se hace una vez al año. Los vellones se almacenan y se utilizan poco a poco, cada vez que la producción lo requiere.



El lavado se realiza solamente en el caso de la lana de ovino y no se acostumbra con la de alpaca ni la de llama antes de hilar porque estas tienden a ser fibras limpias de grasa o suciedad. En algunos lugares aún se recurre para el lavado a cortezas y raíces de plantas

como el *sach'aparaqay*, que tiene las mismas características que un detergente, pero hoy prima el uso de productos industriales. Los hilos en madejas, ya sea de ovino, llama, alpaca e incluso vicuña, deben lavarse antes de teñir o torcer.

▼ Fig. 8. Tejedora de la Asoc. de mujeres Artesanas Surphuy de Santo Tomas-Chumbivilcas. Bonificia Soncco hilando.



Hilado y torcido

Para este proceso se emplea la *p'ushka* o rueca, instrumento usado desde épocas remotas que consiste en una varita con un peso de forma circular en uno de sus extremos y que sirve para torcer la fibra para que se convierta en hilo. En la mayoría de los lugares las mujeres son las encargadas de la producción del hilo y se desplazan sin separarse de sus *p'ushkas*. No obstante, en algunas comunidades también los hombres producen hilos usando la *p'ushka* mediante la técnica *miskuy* o *miskuska*, que consiste en torcer la fibra con un palito resistente. Las tejedoras y sus familias producen su propio hilo.

Asimismo, en este proceso participan los niños, quienes comienzan a practicar el hilado a temprana edad, observando a sus madres y a personas cercanas.

Existen dos formas de torsiones en el hilado o *pushkaka*: *lloqueman* o *pañaman*, a la izquierda o a la derecha, lo que significa que la rueca tuerce la fibra preparada al grosor que desea quien hila, sea a la izquierda o a la derecha. En algunas regiones se hila en los dos sentidos, como en Chahuaytire (Pisac). El uso de hilos producidos con esta técnica da un balance perfecto en el tejido, en cuanto a estabilidad, o sea, se mantiene plano, sin doblarse las esquinas o bordes. En otras

zonas el hilado se realiza únicamente con la técnica de *pañá* o *pañamanta*. El *miskuy*, torsion en un palo, se utiliza para producir hilos gruesos que sirven para trenzar sogas o *wasqas*.

Según hacia qué lado ha sido hilada la fibra se efectúa el torcido en sentido opuesto, ya sea a *pañá* o *lloqe*, es decir, a la derecha o a la izquierda. Este proceso se lleva a cabo después de haber sido lavada la fibra y secada en la madeja. Es muy común, como sucede durante el hilado, que el torcido se haga en el curso de otras actividades domésticas. Por otra parte, hoy en día se comercializan en el mercado textil hilos industrialmente tratados, de diferentes calidades, ya sea de ovino, alpaca o llama; también existen mezclas entre estas fibras e incluso otros materiales, como seda o algodón.

Enmadejado y teñido

El enmadejado es el proceso imprescindible para el lavado del hilo o *kaytu*, para ser utilizado posteriormente con su color natural o teñido. El procedimiento más común para hacer la madeja es usar los propios brazos, en movimiento cruzado (en forma de ocho). Al concluir se dobla varias veces la punta del hilo, lo suficiente como para sostener y amarrar la madeja. En algunos casos se acostumbra amarrar las dos puntas de la madeja para asegurar que no se deshaga o se enrede al lavarla o teñirla.

A partir de la introducción de tintes químicos, como la anilina, el teñido del hilo con tintes naturales prácticamente desapare-

▼ Fig. 9. Tejedoras de la Asoc. de tejedores Inka Pallay de Chahuaytire separando las madejas de hilo después del taller de teñido.



ce de la región Cusco. Sin embargo, desde fines de la década de los noventa, el CTTC ha ido recuperado paulatinamente técnicas de teñido con plantas nativas, raíces y cochinilla, extendiendo su uso a través de las distintas asociaciones de tejedores. Hoy en día, luego de la práctica constante y el perfeccionamiento de ciertas técnicas, se ha alcanzado la producción de una gama de colores intensos y alta calidad,

que no se desvanecen con el lavado. El uso de colores de proceso natural es saludable para los tintoreros y, en el nivel medioambiental, al ser productos ecológicos, los desechos son fácilmente biodegradables. La desventaja frente a los tintes industriales es que lleva mucho tiempo obtener los colores. Desde la recolección de las plantas y la preparación, hasta el teñido de la fibra o lana, se pasa por diferentes y

pausadas etapas; asimismo, para conseguir colores intensos es preciso emplear bastante cantidad de pigmentos. Por otra parte, la materia prima de estos tintes no suele encontrarse en las zonas altas, ya que procede de los valles templados y la selva. Entre los productos que más se utilizan debemos citar la grana cochinilla, el *kuchu*, la *q'aq'a sunkha*, la *chilca*, el *qolle*, el *motte motte*, el *nogal*, el *shaphi* y el *añil*.

▼ Fig. 10. Urdiendo. Asoc. de tejedoras de Away Riqcharicheq de Chinchero. Tejedoras Florentina Quispe y Simiona Auccacusi.

Urdido

Este es el proceso más importante del tejido, pues el tejedor debe planificar el largo y ancho del mismo, así como el diseño y la cantidad de hilos y sus colores. Todo ello determina el resultado final. Esta fase requiere de varias horas de preparación para cada lado del tejido, como en el caso de los textiles grandes: ponchos, mantas o frazadas. Estos tejidos se hacen en dos partes, llamadas *k'allones* en quechua.

Existen dos formas de realizar la urdimbre: la vertical y la horizontal. La vertical se eje-

cuta con dos *takarus* o estacas plantadas en el suelo, a los cuales se amarra un palo horizontal (*chuta*) en la parte superior para mantener fijo el ancho de la urdimbre. A cada estaca se ata un hilo grueso, al cual luego se amarra cada hilo de la urdimbre; cuando se termina de urdir, este hilo grueso sujeta los hilos unidos al telar.

La horizontal es una técnica de uso común en muchos lugares. Se trata del urdido en cuatro estacas, que son colocadas en el suelo y en las que se amarra a cada par un polo horizontal, el cual sostendrá los

hilos de la urdimbre; esta forma de urdir es habitual en Pitumarca, Paucartambo y Q'eros. En Pitumarca y Q'eros se utilizan seis o más *takarus* para urdir la *ticlla*, que es la urdimbre discontinua.

Los telares y el armado del telar

Esta etapa es muy importante y delicada en tanto implica distribuir de manera equitativa los hilos de la urdimbre; por lo general, se necesitan varias horas de preparación antes de proceder al tejido. En algunos lugares donde se practican



► Fig. 11. Creando el diseño de manta. Asoc. de Tejedoras de Virgen Inmaculada Concepción de Mahuaypampa-Maras.

▼ Fig. 12. Tejedora creando el diseño suplementario con pallana-palito para escoger el diseño. Asoc. de tejedores Munay Pallay Awaquna de Accha Alta - Calca.

urdidos de forma vertical, la urdimbre ya está lista para ser amarrada al telar y efectuar el atado de los polos de la urdimbre a los palos (*kakinas*). Luego se realiza el amarrado de los lizos, la colocación del *t'okocho*, el preparado de la trama y se comienza a tejer.

En el urdido de técnica horizontal, se requiere más trabajo antes de armar el telar. Normalmente, los hilos de la urdimbre en los polos se encuentran sueltos, sostenidos únicamente por las *kakinas*, sin amarrarse a un hilo grueso. Entonces se procede con el ordenamiento de los hilos de la urdimbre para los diseños, creando siempre el cruce. El telar está compuesto por varios elementos: palos de diverso tamaño y grosor, sogas, soguillas e hilos. Aunque los telares tradicionales aparentan ser artefactos simples, estos permiten tejer prendas muy complejas. El tamaño de las piezas del telar varía de acuerdo al ancho de la prenda que se desea tejer.

En quechua al telar propiamente dicho se le conoce como *awana*. Existen dos tipos de telar: el telar de cintura o semivertical y el telar horizontal. Los textiles tradicionales andinos se confeccionan, mayormente, con un telar de cintura, cuyo diseño se mantiene desde época inmemorial. Uno de sus extremos se sujeta a un poste o árbol y el opuesto a la cintura de la tejedora con una correa o faja que rodea su cadera; de este modo, por medio del movimiento del cuerpo, se controla la tensión del urdido.

En cuanto al telar horizontal, este se asegura a cuatro estacas colocadas en



▼ Fig. 13. Poncho de la zona de alturas de Pisac. Diseños en técnica de urdimbre suplementaria. Colores de tinte natural.

▼ Fig. 14. Lliclla antigua finales de 1800-principios del 1900. Los diseños del medio de 3 colores. Pampa-tejido llano de marrón alpaca o llama. Zona de las comunidades Corao, Patabamba y otro.

► Fig. 15. Tejedora Andrea Chura Asoc. de tejedores Munay Pallay Awaquna de Accha Alta - Calca, usando lliclla-manta en técnica Ley-urdimbre suplementaria.



el suelo y la tejedora se sienta frente a él para tejer. En ambos telares, una vez amarrado el urdido a los elementos fijos, el siguiente paso consiste en preparar el lizo e insertar el *illawa k'aspi* (palo que sujeta el lizo), que ayudará a la tejedora a levantar o bajar de manera alterna los hilos de la urdimbre para que la trama

pueda insertarse. Otras varillas de madera sirven para separar las secuencias de hilos necesarias para la ejecución de los diseños.

Al tejer se utilizan las *kaullas*, que son los separadores de los hilos de urdimbre. Estas permiten mantener la secuencia para crear el diseño y también sirven para

ajustar. Según las zonas y sus costumbres, se utiliza una *kaulla* o varias. El *ruki* o ajustador está hecho de hueso de llama o alpaca. En general, es un instrumento vital para ajustar cada hilera en el proceso del tejido. En los textiles andinos la calidad se determina por el mayor o menor ajuste, la combinación de colores, la calidad de

hilos y, especialmente, por la complejidad de los diseños creados.

El tejido propiamente dicho

El tejedor andino es un auténtico creador de motivos que se caracterizan por la sencillez de su telar y la armonía, naturalidad de formas, colores y diseños. Estos rasgos son heredados desde las épocas precolombinas. Los diseños dan belleza al textil andino y, además, señalan las diferencias entre pueblos, regiones y comunidades. El logro del textil depende de la capacidad expresiva del tejedor y el dominio de las técnicas de diseño. El reconocimiento de su maestría valora su destreza, inspiración y calidad de los acabados.

Técnicas de acabados

Chukay es una técnica de unión de piezas de textiles, como se observa en las mantas, los ponchos y otras prendas. Estos pueden ser simples, de un color, pero también con diseños bordados, como los de Chahuaytire y Mahuaypampa, y varían según la comunidad o la región, y el estilo de cada tejedor.

Awapa, *chinchilla*, *revete*. Se trata de un acabado del borde con un tejido tubular delgado y que varía de zona en zona. Esta técnica es muy importante en la medida en que protege el borde del textil y le da un acabado especial al mismo. En algunas regiones solo existe el tejido tubular sin diseño u otra forma de acabado como el *chinca chinca* de Patabamba. También hay casos en los que el poncho es cosido

▼ Figs. 16a, b. Lliclla antigua con diseño suplementario de alturas de Pisac. Colores de tinte de anilina.



- Figs. 17a, b. Poncho de Pitumarca.
Técnica de secciones de diseño Pata Pallay-
de alto relieve. Colores de anilina de pampa,
tejido llano de color blanco.

con un fleco de colores o con revete de
tejido llano.

Tradiciones textiles de la región Cusco

Zonas donde se encuentran las asociaciones que integran el CTTC

Cuando comencé mi travesía recopilando información respecto a la variedad de técnicas textiles, colores, patrones de diseño y demás datos necesarios para la salvaguarda y puesta en valor del tejido andino tradicional, mi objetivo fue también identificar zonas con particulares tipos de tejidos para trabajar en conjunto. Durante mis viajes por la región del Cusco fui conociendo a hombres y mujeres extraordinarios, cuyas manos y mentes se animaban por la fascinación que sentían por el arte textil. El espíritu de todas esas personas, sus historias, sus habilidades, su capacidad de generar redes de trabajo y la forma como preservaban su cultura, aun cuando muchos de ellos no hubieran pisado una escuela, me demostró su valor e inspiró mi deseo de rescatar aquel conocimiento y aquella memoria viva.

El trabajo de diagnóstico me ayudó a incorporar a los grupos de tejedores y tejedoras que hoy forman parte del CTTC. De este modo, identificar a las regiones donde la práctica del tejido se encontraba en peligro de desaparición se convirtió en el criterio de prioridad para que integraran el CTTC. En Chinchero, por ejemplo, la





◀ Figs. 18a, b. Poncho de la Comunidad de Chahuaytire-Pisac. Diseños de técnica ley pallay-suplementaria.

mayoría de tejedoras eran mujeres de edad avanzada, únicas conocedoras de técnicas antiguas de tejido y teñido de fibras. No priorizar el rescate de su conocimientos hubiera significado una enorme pérdida. Comunidades donde el uso de fibras sintéticas había invadido la producción textil en detrimento de la calidad final, pese a la relevancia de los trabajos y técnicas utilizados, sumaron a nuestro criterio de selección. Otro motivo fue recuperar espacios en lugares donde la vestimenta tradicional estaba bajo la amenaza de desaparecer debido a la invasión de la indumentaria moderna, aunque contaban con prácticas de tejido sumamente valiosas.

En este registro geográfico y artístico, junto con Chinchero, figuran el distrito de Maras, las zonas altas de la provincia de Calca (Acha Alta), las alturas de Písaq (Chahuaytire), la comunidad de Patabamba, la zona de Ccatca (Santa Cruz de Sallac, en el distrito de Urcos), la región de Ocongate (Huacatinco), el distrito de Pitumarca, la región de Acomayo (Acopia) y la provincia de Chumbivilcas (distrito de Santo Tomás).

La experiencia grupal en el arte textil

Si bien el arte textil se puede considerar un proceso individual, la confección de piezas grandes sería imposible sin la colaboración grupal de los tejedores. Hace años que en el CTC fuimos conscientes de ello, por lo que hemos desarrollado un proceso de dinámica de conjunto que nos ha permitido, con el tiempo y la experiencia en este tipo de labor, realizar lo que denominamos textiles





◀ Fig. 19. Lliqlla-manta. Reproducción del tejido de la Momia Juanita. Tejido de cara de urdimbre 117 x 112 cm.



▲ Fig. 20. Reproducción del Axu del tejido de la Momia Juanita 100 x 110 cm.



artísticos grupales de gran formato *minka* away. Estos consisten en piezas de más de 1.5 metros inspiradas por las técnicas precolombinas, el medio ambiente andino, los apus-cerros, la flora, la fauna, así como por sus ceremonias y cosmovisión propias.

El propósito de esta iniciativa fue amalgamar a los tejedores de gran trayectoria con aquellos que aún estaban perfeccionando sus habilidades. Gracias a la dinámica del grupo, ellos se complementan, ayudan, comparten materiales y herramientas, y solucionan los problemas que surgen durante el proceso de elaboración textil. En la labor grupal brota lo mejor de cada integrante del equipo. El resultado son piezas artísticas únicas que muestran los rasgos distintivos de su creación y en las que confluyen historias que hablan tanto

de la interacción colectiva como de la experiencia personal.

Nuevas generaciones de tejedores y tejedoras

Desde el inicio de mi actividad textil en el distrito de Chinchero he sido consciente de la necesidad de no solo rescatar las técnicas de un arte en peligro de desaparición, sino también de formar tejedores y tejedoras jóvenes, capaces de aprender y desarrollar el arte textil tradicional, garantizando así la continuidad del mismo y el fortalecimiento de la identidad cultural local. Con esa finalidad se empezó a trabajar con niños en los años noventa. A partir de entonces, se han hecho denodados esfuerzos por incluir a jóvenes aprendices de las



diversas técnicas que, al ser parte de la comunidad local, estuvieron dispuestos a adquirir, poco a poco, las habilidades de sus mayores. Con el tiempo nos dimos cuenta de la aptitud e interés de quienes, comenzando con las técnicas más simples, fueron progresando hasta transformarse en maestros y maestras tejedores de una nueva generación. Muchos de ellos han seguido capacitándose en aspectos administrativos y comerciales que corresponden al marco global de la organización.



Actualmente, este modelo se implementa en las nueve asociaciones que integran el CTTC, en las que contamos con programas especiales de formación para niños y jóvenes, además de su aprendizaje regular en los centros educativos. Ellos, de manera paralela a la labor de los mayores, asimilan tanto la calidad artística individual como las prácticas propias de un trabajo grupal organizado y colaborativo. Por otra parte, esta inclusión temprana afianza la identidad cultural de los niños y jóvenes,

instando a que se sientan orgullosos de lucir su ropa tradicional y de generar sus primeros ingresos económicos a través de la actividad textil.

El CTTC se ha propuesto recuperar la variedad de textiles tradicionales de la indumentaria de las diez regiones andinas del Cusco. Con ese objetivo, se vienen realizando investigaciones de las diferentes técnicas textiles prehispánicas y coloniales del Perú. Estos métodos se han puesto al alcance de los tejedores de las asociaciones, quienes, luego de

un un proceso de análisis y experimentación, han logrado replicar con éxito las técnicas de los textiles históricos.

◀ Fig. 21. Tejedoras de la Asoc. de tejedoras de Away Riqcharicheq de Chinchero uniendo las piezas de su tejido lliclla-manta gigante Agosto 2019.

▲ Fig. 22. Tejedoras con su lliclla-manta gigante en el palacio de Colcampata en Cusco.



**Creación textil en los andes:
el lenguaje de los hilos y su transmisión
a través del tiempo**

Sophie Desrosiers

1. Lumbreras, 1977: 8.
2. En los Andes centrales, las actividades textiles no son exclusivas de las mujeres. Sin embargo, para no sobrecargar el texto y dado que ellas representan la mayoría de las y los especialistas en textiles, utilizamos términos femeninos para referirnos a los participantes.
3. Jolie y Geib, 2011.
4. Del junco al algodón, catálogo de la exposición en el MUNABA en 2015 (Nicho, Repetto, Villavicencio 2015); Santos y Standen, 2022; Alday et al. 2023.
5. Hoy en día, se siguen produciendo shicras en Tupicocha, entre otros lugares (Del Solar, 2011). El puente colgante de Q'eswachaka, sobre el río Apurímac (Cusco), demuestra cómo se fabrican a mano sólidas cuerdas utilizando una hierba seca llamada q'oya. Este puente ha sido inscrito en la lista representativa del patrimonio inmaterial de la humanidad desde 2013. <https://ich.unesco.org/fr/RL/les-connaissances-savoir-faire-et-rituels-lies-a-la-renovation-annuelle-du-pont-q-eswachaka-00594>
6. En Ñanchoc, valle de Zaña (Rossen 2011).
7. Lavallée et al. 1985; Wheeler 2012; Diaz-Maroto et al. 2021.
8. Como en Los Gavilanes (valle de Huarney, Áncash) según Bonavia (1982: 132). Para Chile, ver Alday, 2021.
9. La distribución geográfica actual de los camélidos domésticos en altitudes elevadas es una consecuencia de la colonización española, ya que no solo ocupó masivamente la costa sino que también introdujo nuevas especies animales (caprinos, bovinos, equinos, porcinos), que gradualmente desplazaron a los camélidos hacia sus hábitats originales. En el Perú, en la época prehispánica, su hábitat se extendía a lo largo de los valles andinos e incluso alcanzaba algunas regiones costeras (Bonavia, 2008; Dufour et al. 2014).
10. Grieder et al. 1988: 166-138. Sobre la importancia del algodón en el Precerámico, ver Beresford-Jones et al. 2018.
11. El valle de Tablachaca está situado en una de las rutas de comunicación más accesibles entre la costa desértica del Pacífico, las zonas montañosas de clima templado a frío, y la selva tropical del Amazonas.
12. Splitstoser et al. 2016; Splitstoser, 2017, Fig. 12.1, y pp. 470-472, en particular la figura 13.
13. Shady, 2006: 52, 56, Fig. 2.10; Cordy-Collins, 1999.
14. Phipps, 1996.
15. Grieder et al. 1988, Figs. 128-150.
16. Bird, 1952; Bird, Hyslop y Skinner, 1985: 198-199, Fig. 141; Grieder et al. 1988: 159, Fig. 112.
17. Grieder, 1986: 19.
18. Esta norma aún se respetaba ampliamente en las tierras altas hacia finales del siglo XX. Sin embargo, hoy en día se está abandonando cada vez más en el contexto de los mercados turísticos, donde el comprador desconoce esta tradición.
19. Esto es posible porque los hilos no se introducen en los dientes de un peine para regularizar esta densidad, como ocurre en la mayoría de los telares de pedal o industriales.
20. Cobo (1653, libro 14, cap. 11) 1964, vol. 2: 259.
21. Ver Phipps, en este volumen, nro. 14.
22. Bird y Skinner, 1974
23. Margaret Young-Sánchez (2004: 53) tuvo la perspicacia necesaria para interpretar este extraño procedimiento. Sin embargo, su interpretación es inversa a la propuesta aquí, pues ella considera que una tejedora de la costa intentaba imitar una túnica de las tierras altas. Respecto a la importancia de la dirección de los hilos que forman la superficie de un tapiz —y no la dirección de los hilos de urdimbre—, ver Desrosiers, 2012.
24. Ver también Oakland, en este volumen.
25. Conklin 1983 y 2004: 86-87. Ver Phipps, en este volumen, nro. 13.
26. Dransart, 2014: 220. Ver Phipps, en este volumen.
27. Ver Phipps, en este volumen, nro. 6,
28. Rowe, 1977: 53-66. Con una urdimbre bicolor observada en fragmentos de Huaca Prieta, esta estructura pudo haber llevado al desarrollo del tejido con varias urdimbres. Al menos eso es lo que sugieren las definiciones de las tejedoras actuales de la sierra del sur del Perú y Bolivia, quienes consideran que una urdimbre urdida alternativamente con dos colores está compuesta por dos capas de hilos. Ver el capítulo sobre el peinecillo en Arnold y Espejo 2012 (pp. 155-170, y p. 181, Fig. 163). En la actualidad, esta estructura es muy común en el norte del Perú, como en los bulsicos o bolsas de los departamentos de Cajamarca y La Libertad, donde se utilizan hilos flotantes simples o dobles.
29. O'Neale, 1946; Prümers, 2007; Oakland, 2017. Muchos conocen la sarga porque está presente en casi todos nuestros pantalones de 'jean'.
30. Donnan y Donnan, 1997; Prümers, 2007.
31. Conklin, 1975.
32. Prümers, 2007. Ver Phipps, en este volumen, nro. 9.
33. O'Neale, 1946.
34. Rowe y Bird, 1980-1981.
35. Por ejemplo, Huaca Prieta desde el siglo IX (Bird, 1963).
36. Prümers, 2007.
37. Fung Pineda, 1999; Tsunoyama, 1979: 141-166; Rowe, 1966.
38. Cobo (1653, libro 14, cap. 11) 1964, vol. 2: 258.
39. Lo confirman las sargas descubiertas en Pampa Gramalote según Conklin, 1975, y los tejidos Moche ya citados.
40. Devia y Cardale, 2017.
41. Peña Callirgos, 2017, Figs. 10-14: ofrendas 1.A.2 y 1.A.3. Este gran saco del Horizonte Tardío fue encontrado en 2001-2002, en el curso de una Evaluación Arqueológica en el valle medio de Pisco (sitio Alto Huayanga I) a cargo de los licenciados Kaarina Saavedra y Julio Abanto.
42. Las tejedoras actuales de la sierra de Trujillo (ver Fig. 52) suelen almacenar sus instrumentos y sus textiles en proceso de fabricación en tales bolsas.
43. Rowe, 2007: 24, Fig. 1.12; Arnold y Espero, 2013: 113-148.
44. Allá no aparecen los otros tipos de telar, sino, más bien, el telar de pedal introducido por los españoles en los primeros años de la conquista. En este se tejen frazadas con la técnica de tapiz ranurado o kelim. Pero no puede competir con el telar andino para hacer bolsas porque no permite obtener las cuatro orillas que les da fuerza.
45. Cobo (1653, libro 14, cap. 11) 1964, vol. 2: 258.
46. VanStan, 1979; Arnold y Espejo 2013: 87, Figs. 3-6.
47. Ver otros telares en Hamilton, 2018: 82-114 y Bjerregaard, 2017: 33-34, Figs. 1-2.
48. Ver Desrosiers y Pulini 1992 (p. 49, Fig. 35); Kidder, 1963; Bjerregaard y Huss, 2017: 65: Museo de Etnología de Berlín, V A 24344.
49. Por ejemplo, el padre Bernabé Cobo (1653, libro 14, cap. 11) 1964, vol. 2: 259.
50. Rivera Casanovas, 2014. Estos huesos pueden ser claramente identificados como herramientas de tejido, ya que están pulidos por el uso y a menudo han sido secados y ahumados para una mayor durabilidad.
51. Véase Phipps, en este volumen, nro. 6 y 14.
52. Véase Phipps, en este volumen, nro. 7.
53. Véase Phipps, en este volumen, nro. 5.
54. Véase Phipps, en este volumen, nro. 4.
55. Doyon-Bernard, 1990; véase Phipps, en este volumen, nro. 7 y 8.
56. Sawyer, 1997.
57. Desrosiers, 1985; Desrosiers y Del Solar, 2023.
58. Desrosiers, 2012 y 2013.
59. Reindel e Isla, 2018; Mader 2019.

**El mundo de color en los textiles de los Andes
Beatriz Devia Castillo**

con la colaboración de Nathalie Santisteban Delgado y Oscar Yépez Rendón.



Notas

1. Relacionado con las plantas y animales que poseen indigotina o sus derivados.
2. Splitstoser et al., 2016. Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru, *Science Advances* 2: 9.
3. Rowe, Miller, and Meisch, 2007. Weaving and Dyeing in Highland Ecuador.
4. Wouters and Rosario-Chirinos, 1992. Dye Analysis of Pre-Columbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode-Array Detection, *Journal of the American Institute for Conservation*.
5. Fester, Suárez y Gargallo, 1948. Los colorantes de la raíz de *Relbunium Atherodes* y *R. Hypocarpium*, *Anales de la Asociación Química Argentina*.
6. Campos Ayala et al., 2021. Characterizing the Dyes of Pre-Columbian Andean Textiles: Comparison of Ambient Ionization Mass Spectrometry and HPLC-DAD, *Heritage* 4 (3): 1639-59.
7. Sabatini et al., 2020. Revealing the organic dye and mordant composition of Paracas textiles by a combined analytical approach, *Heritage Science* 8 (1): 122.
8. Torres Romero, 1983. Contribución al conocimiento de las plantas tánicas registradas en Colombia, *Universidad Nacional de Colombia*.
9. Balfour-Paul, 1998. *Indigo*, London: British Museum Press.
10. Nathalie Boucherie, Witold Nowik y Dominique Cardon, 2016. «La producción tintórea Nasca: nuevos datos analíticos obtenidos sobre textiles recientemente descubiertos en excavaciones», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, 7 de julio de 2016, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69222>.
11. Campos Ayala et al., 2021. Characterizing the Dyes of Pre-Columbian Andean Textiles: Comparison of Ambient Ionization Mass Spectrometry and HPLC-DAD, *Heritage* 4 (3): 1639-59.
12. Wouters y Rosario-Chirinos (1992). Dye Analysis of Pre-Columbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode-Array Detection, *Journal of the American Institute for Conservation*.
13. Devia, (2005-2004). Détermination de l'emploi d'une nouvelle source de colorants rouges à l'époque précolombienne: *Arrabidaea chica* H.B.K., *Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bulletin* 31: 297-321; Devia y Cardale de Schrimppff (2017), Los textiles precolombinos de Nariño y del Ecuador: similitudes y diferencias en colorantes, técnicas y diseños. *Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Cuestiones & Diálogos*, 1.
14. Niemeyer and Agüero (2015). Dyes used in pre-Hispanic textiles from the Middle and Late Intermediate periods of San Pedro de Atacama (northern Chile): new insights into patterns of exchange and mobility, *Journal of Archaeological Science* 57: 14-23.
15. Flores, 2018. Árboles nativos de la región Ucayali. *Estación Experimental Agraria Pucallpa*. Pucallpa.
16. Cardon, D, *Natural Dyes* (407)
17. *Relaciones geográficas de Indias*. 1897. Ministerio de Fomento, Perú. T. IV. Madrid.
18. Saltzman and Christensen, 1963. The identification of colorants in ancient textiles, *Dyestuffs* 44 (8): 241-51.
19. Boytner, 2002. Preferencias culturales: un punto de vista desde la investigación sobre los tintes de los textiles andinos, *Actas II Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, Barcelona: Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona.
20. Bjerregaard, 2016. Lambayeque-Style Textiles in the Ethnologisches Museum, Berlin, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
21. Peters, 2016. Emblematic and Material Color in the Paracas-Nasca Transition, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Vreeland, *The Revival of Colored Cotton*, *Scientific American* 280, n.º 4 (1999): 112-18.
22. Sabatini et al., Revealing the organic dye and mordant composition of Paracas textiles by a combined analytical approach.
23. Boucherie, Nowik y Cardon, *La producción tintórea Nasca*.
24. Campos Ayala et al., 2021. Characterizing the Dyes of Pre-Columbian Andean Textiles: Comparison of Ambient Ionization Mass Spectrometry and HPLC-DAD, *Heritage* 4 (3): 1639-59.
25. Cobo, 1890. *Historia del Nuevo mundo*, Imp. de E. Rasco.
26. Antúnez de Mayolo, 1989. *Peruvian Natural Dye Plants*, *Economic Botany* 43 (2): 181-91; Beltrán, 2016. Las Asteráceas (Compositae) del distrito de Larao (Yauyos, Lima, Perú), *Revista Peruana de Biología* 23 (2): 195-220.
27. Wouters y Rosario-Chirinos, *Dye Analysis of Pre-Columbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode-Array Detection*.
28. Campos Ayala et al., 2021. Characterizing the Dyes of Pre-Columbian Andean Textiles: Comparison of Ambient Ionization Mass Spectrometry and HPLC-DAD, *Heritage* 4 (3): 1639-59. Tomasini et al., 2023. *Journal of Cultural Heritage* 62: 206-16.
29. Sabatini et al., 2022. Revealing the organic dye and mordant composition of Paracas textiles by a combined analytical approach; Sabatini, Alcántara-García and Degano, *Molecular Characterization of a South American Yellow Dye Source: Cosmos Sulphureus*, *ChemistrySelect* 7 (28).
30. Beltrán et al., 2023. Las Asteráceas (Compositae) cultivadas en el Perú, *Arnaldoa* 30 (2): 143-160.
31. Zhang et al., 2007. Identification of Yellow Dye Types in Pre-Columbian Andean Textiles, *Analytical Chemistry* 79 (4): 1575-82; Rojas, Díaz y Espinoza, *Plantas tintóreas peruanas*.
32. Grieder, 1986. *Pre-ceramic and Initial Period Textiles from La Galgada, Peru*, *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*.
33. Dempster, *Rubiaceae-Rubieae*, vol. 47, *Flora del Ecuador*, (1993).
34. Fester, Suárez y Gargallo, 1993. Los colorantes de la raíz de *Relbunium Atherodes* y *R. Hypocarpium*; Schweppe, *Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis*; Saltzman, *The Identification of Dyes in Archaeological and Ethnographic Textiles*, *Archaeological Chemistry—II*, vol. 171, *Advances in Chemistry* 171 (1978): 72-85; Wouters y Rosario-Chirinos, *Dye Analysis of Pre-Columbian Peruvian Textiles With High-Performance Liquid Chromatography and Diode-Array Detection*; Armitage, Jakes and Day, *Direct Analysis in Real Time-Mass Spectroscopy for Identification of Red Dye Colourants in Paracas Necropolis Textiles*, *STAR: Science & Technology of Archaeological Research* (2015).
35. <https://herbariova.org/taxa/index.php?tid=36915&clid=400&pid=1&taxauthid=1>
36. Devia y Cardale de Schrimppff, *Los textiles precolombinos de Nariño y del Ecuador: similitudes y diferencias en colorantes, técnicas y diseños*.
37. Boucherie, Nowik y Cardon, *La producción tintórea Nasca*.
38. Wallert y Boytner, 1996. Dyes from the Tumilaca and Chiribaya Cultures, South Coast of Peru, *Journal of Archaeological Science* 23 (6): 853-61.
39. Niemeyer and Agüero, Dyes used in pre-Hispanic textiles from the Middle and Late Intermediate periods of San Pedro de Atacama (northern Chile).
40. Sepúlveda et al., 2021. Colors and dyes of archaeological textiles from Tarapacá in the Atacama Desert (South Central Andes), *Heritage Science* 9 (1): 59.
41. Boytner, *Preferencias culturales: un punto de vista desde la investigación sobre los tintes de los textiles andinos*.
42. Un artículo técnico sobre los detalles de estos análisis serviría como complemento.
43. <http://www.iap.org.pe/upload/publicacion/cdinvestigacion/iap2/CAPITULOIII-01.HTM>
44. Gilij y Tovar, 1965. *Ensayo de historia americana*.
45. Seiler-Baldinger, 1979. *Hangematten-kunst: textile Ausdrucksform bei Yagua und Ticuna-Indianern Nordwestamazoniens*, *Bale*: 72-78.
46. Brañas et al., 2019. El el tradicional- el uso de las especies vegetales de los humedales en el tejido del pueblo urarina en la cuenca del río Chambira, Loreto, Perú, *Folia Amazónica* 28: 131-145.

47. Devia et al., 2002. New 3-Deoxyanthocyanidins from Leaves of Arrabidaea Chica, *Phytochemical Analysis* 13 (2): 114-120.
48. Unjer y Bjerregaard, 2003. Farbstoffe der Wolkenkrieger. *Archäometrie und Denkmalpflege, Jahres-tagung, Jahrestagung, Berlin, Tagungsband* 12: 158-60.
49. Vega Orcacitas, Etnobotánica de la Amazonía peruana, Abya Yala, 2001; Barbosa et al., 2008. *Ar-rabidaea Chica* (HBK), Verlot: *Phytochemical Approach, Antifungal and Trypanocidal Activities, Revis-ta Brasileira de Farmacognosia* 18: 544-48.
50. MuestrasMQB 71.1878.2.834yMQB 71.1932.108.370/procedencia Ancón/Perú.
51. Price et al., 2015. Tools for Eternity: Pre-Columbian workbaskets as textile production toolkits and grave offerings, *Technical Research Bulletin* 9.
52. Informe de análisis, Marco Leona y Rachel Lackner, agosto de 2024, Departamento de Conservación e Investigación Científica del Museo Metropolitano (MET).
53. Devia y Cardale de Schrimppf, 1994. Textiles arqueológicos colombianos, *Colombia ciencia y tecnología* 12 (2); Devia, 2007. Détermination de l'emploi d'une nouvelle source de colorants rouges à l'époque précolombienne: *Arrabidaea chica* HBK, *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*: 297-321; Devia et al., 2017. *Arrabidaea chica*: 3-deoxyanthocyanidins and their degradation products found in Colombian archaeological textiles of the 10th-17 th centuries. en *The Diversity of Dyes in His-tory and Archaeology* (Archetype Publications Ltd., 2017); Devia y M. Cardale de Schrimppf, 2023 «Tradicón milenaria de los textiles del norte de Colombia. Enfoque pluridisciplinario», en *Tejiendo imágenes: Homenaje a Victoria Solanilla Demestre* (Zea Books).
54. Phipps, 2010. *Cochineal Red. The Art History of a Color*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
55. Degano and Colombini, 2009. Multi-analytical Techniques for the study of pre-Columbian mummies and related funerary materials, *Journal of Archaeological Science* 36 (8).
56. Yacovleff y Herrera, 1935. *El mundo vegetal de los antiguos peruanos* (Impr. del Museo Nacional); Klinger et al., 2000. *Colorantes en el Trapecio Amazónico* (Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico, Universidad Distrital Francisco José de Caldas); Devia-Castillo et al., 2019. Primer reporte de antraquinonas en hojas de *Picramnia gracilis* tul, *Revista Cubana de Química* 31, (3): 414-426.
57. Campos Ayala et al., *Characterizing the Dyes of Pre-Columbian Andean Textiles: Comparison of Ambient Ionization Mass Spectrometry and HPLC-DAD*.
58. Wouters y Rosario-Chirinos, *Dye Analysis of Pre-Columbian Peruvian Textiles with High-Performance Liquid Chromatography and Diode-Array Detection*.
59. Esta información fue recogida y procesada por Nathalie Santiesteban.
60. Boucherie, 2009. *Actas IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*: 79-92.
61. Summerour et al., (2016). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
62. Boucherie, 2009. *Actas IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*: 79-92.
63. Kashiwagi, 1976. *Bulletin of the Chemical Society of Japan* 49 (5): 1236-39.
64. Boucherie, Witold et Cardon, (2015). *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la pré-servation des biens culturels* 41: 46-54.
65. Prieto et al., 2016. *Journal of Archaeological Science: Reports* 5: 45-60.
66. Tomasini et al., 2023. *Journal of Cultural Heritage* 62: 206-16.
67. Sepúlveda et al., 2023. *Archaeological and Anthropological Sciences* 15, 121.
- Textiles extraordinarios**
Elena Phipps
- Véase Phipps, *Four-Selvaged Cloth*.
 - Conklin, «The Revolutionary Weaving Inventions».
 - Burger, «Chavín»: 79-80.
 - El análisis fue dirigido en el Departamento de Ciencias de la Conservación por Marco Leona, Nobuko Shibayama, Rachel Lackner.
 - Phipps, «The Color Purple in the Andes».
 - Elena Phipps, Marco Leona, Nobuko Shibayama, Rachel Lackner. Análisis en proceso, Departamento de Conservación Científica, Metropolitan Museum of Art.
 - Wallace, «A technical and iconographic analysis of Carhua painted textiles».
 - Cordy Collins, «Cotton and the Staff God».
 - Paul, *Paracas Ritual Attire*.
 - Desrosiers, «Highland Complementary-Warp Weaving»: 5-6.
 - Phipps and Solazzo, «Viscacha: luxury, fate and identification»: 6.
 - Phipps, *Colonial Andes*: 282-284.
 - Sawyer, *Nasca Needlework*.
 - Stafford, *Paracas*.
 - Paul, *Paracas Textiles*: 45-48.
 - Véase Frame, «Cahuachi»: 399-403; Pardo y Fux, *Nasca*: 262-263.
 - Roquero, *Tintes y tintoreros de América*.
 - Garaventa, «Yauca»: 168-171; Haeberli, «Siguan 1».
 - Phipps, «Color in the Andes».
 - Cahlander, *Double-Woven*; Emery, *Primary Structures*: 155-158.
 - Gayton, «Early Paracas»: 117-119.
 - Conklin, «Revolutionary»: 6.
 - Tello y Xesspe, *Paracas*. Segunda parte, 1979.
 - Phipps *Four-Selvaged Cloth*: 17-18.
 - Cahlander, Adele. *Double Woven Treasures from Old Peru*: 14-16.
 - Conklin, *Moche Textile*: 169-70; *Oakland Middle Horizon Textiles*: 78-80.
 - Cahlander, *Double Woven Treasures from Old Peru*: 14-16; Rowe, *Two-faced Triple Cloth*: 12-14.
 - Phipps, *Four-Selvaged Cloth*.
 - Arnold and Espejo, *Science of Andean Weaving*.
 - O'Neale, *Moche*: 279-283.
 - Prümers, «Los textiles de la tumba del Señor de Sipán»: 306-307.
 - Donnan y Donnan, «Moche Textiles»: 217.
 - Rowe, «Tie-Dyed Tunics»: 193.
 - Biwer, Bautista, Jennings, «Alucinógenos»: 142-158.
 - Bird, «Tecnología y arte»: 66.
 - Conklin, «El tejido revolucionario».
 - Wari.
 - Bergh, *Wari*: 182-3.
 - Phipps e Iriarte, *Colonial Andes*: 273-275.
 - P. Dransart, «Una tradición textil de las Highlands»: 145-146.
 - Ulloa, «Evolución de la industria».
 - Agüero «El uso de túnicas trapezoidales»; Minkes, «Urdir el telar - Envolver a los muertos» (TSA).
 - Phipps «Vestimenta e identidad»: 20-21.
 - Phipps, «Vestido de mujer»: 130-132.
 - Phipps y Acosta «Axsu de la Esposa de Atahualpa»: 167; Acosta y Plazas, «El manto».
 - Reinhard y Ceruti, *Rituales incas*; Duviols, «La capacocha»: 11-27.
 - Las descripciones provienen de Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Editado por Pierre Duviols y
- César Itier. París: Travaux de l'Institut français d'études andines, 1993. Sin embargo, pongo en duda la asociación del wairuru con el amarillo, ya que en otros contextos este se refiere al rojo, pues es el color de la semilla del mismo nombre (que en realidad es roja y negra). Así que tal vez aluda a la combinación de colores rojo y amarillo (o rojo y negro) que se encuentra en las prendas de la accla. Ver Phipps, *Vestido de mujer (anacu)*: 130-132. También Zuidema, *Inca Civilization*: 51-60; Dransart, *Elemental Meanings*: 14-16.
48. Dean, Carolyn, 1999. *Inka Bodies and the Body of Christ*.
49. Bertonio, *Vocabulario*: 302; Gisbert, Arze y Cajías, *Arte textil*: 80.
50. Phipps «Woven Brilliance»: 37-38.
51. Goodell Spinning; Oakland, «Precolumbian spinning»; Rowe, Q'ero; Phipps «Brilliance»: 35-42.
52. Guaman Poma de Ayala, 2004 [1615], folio 275 [277].
53. Tschopik: 236, nota 55.
- Formas de túnicas en la transición**
Paracas-Nasca
Ann Peters
- Carrión, 1931: 41-44, 1949; Stafford, 1941; Paul, 1998.
 - Peters, 2017a, 2017b, 2018b.
 - Peters y Tomasto, 2017.
 - El primer fardo funerario femenino se estudió a finales de 1930 y no formó parte del conjunto inicial de datos de Carrión.
 - Carrión, 1931: 40, fig. 13; Carrión, 1949: 26, lámina VI; Tello y Mejía, 1979.
 - Paul, 1990: 49-58, figs. 5.2-5.19.
 - Tello, 1929; Soldi, 1956; Engel, 1964; García Soto, 2009; Dulanto, 2013; Young, 2017.
 - Splitstoser et al., 2010.
 - Balbuena, 2013.
 - Cordy-Collins, 1979, Wallace, 1991.
 - Kaulicke et al., 2009.
 - King, 1965.
 - Reindel et al., 2015.
 - Carrión, 1931: 11, fig. 4g; MNAHP, 2013: 146, fig. 74.
 - Peters, 2014b: 8, fig. 4b.
 - Peters, 2014b: 8, fig. 4a; Peters, 2018a: 120 fig. 5.14.
 - Lavallée et al., 2008 : 133, fig. 47; Verde et al., 2009: 105, fig. 51; MNAHP, 2013: 150-151, fig. 80; Peters, 2014b: 11, fig. 6b.
 - Paul, 1990, lámina 4; Peters, 2014b: 11, fig. 6a.
 - Villacorta, 2022: 226-228, 232-233.
 - Rowe, 1977: 31, fig. 23; Frame, 2001: 125, fig. 11; Peters, 2014b, fig. 6d.
 - Peters, 2014b: 8, fig. 4c.
 - Carrión, 1931: 11, fig. 4f.
 - Tello y Mejía, 1979: 167. 245-246; MNAHP, 2013: 103, fig. 17.
 - Carrión, 1931: 11, fig. 4h.
 - Para ejemplos, véase Bennett, 1938: 122; Peters, 2018: 116, fig. 5.7.
 - Peters, 2018: 118, fig. 5.11.
 - Massey, 1986; Phipps, 1989; Orefici, 1996; Carmichael, 2016; Isla y Reindel, 2018.
 - Tello y Mejía, 1979; Daggett, 2005; Archivo Tello, 2012.
 - O'Neale, 1937; Phipps, 1989; Kroeber y Collier, 1998; Archivo Tello, 2002.
 - Carrión, 1931: 15.
 - Rowe, 1977: 81-82, fig. 99; Paul, 1990, pl. 2; Peters, 2014b: 8, fig. 4e.
 - Peters y Tomasto, 2017: 424, fig. 10.12.
 - Carrión, 1931: 46 fig. 18c; Peters, 2014b: 8, fig. 4f.
 - Peters, 2014b: 8, fig. 4d.
 - Carrión, 1931: 46, fig. 18d; Peters, 2014b: 11, figs. 6c,e.

36. Lavallée et al.: 148-149, fig. 56; Verde et al., 2009: 128-131, fig. 67.
37. MNAAHP, 2013: 155, fig. 83; 193, fig. 122.
38. Las dos figuras alternadas de pelo largo y torso encorvado sin ropa, sosteniendo abanicos y bastones, se reproducen en WK 12 (fardo 382) en un manto y una túnica (Pardo y Fux, 2017 : 299, cat. 195) y en WK 38 en un manto a menudo ilustrado (Lavallée, et al., 2008, portada: 190-192, fig. 77; Verde Casanova et al., 2009: 138-141, fig. 70). Aunque radicalmente diferente de la mayor parte del conjunto de la WK 49, un segundo conjunto de prendas de esta tumba puede representar al mismo grupo productor: una túnica y un manto similares sobre algodón ocre teñido de rojo representan motivos de pares de aves sobre bordes morados en un estilo muy similar.
39. Lapiner, 1976: 92, fig. 185.
40. Peters, 2014a, 2017a.
41. Lapiner, 1976: 92, fig. 186. Para la imaginaria de los frisos de Ánimas, véase Massey, 1991; Bachir Bacha, 2017.
42. Esta imaginaria, de estilo idéntico, se ha documentado en la tumba 49 de Wari Kayan en un borde con un fondo de colores segmentados (azul oscuro, rojo, verde y amarillo), donde alterna con una figura felina de perfil.
43. Carrión, 1931: 45, fig. 17.
44. Tello y Mejía, 1979: 476, fig. 127.
45. Peters, 2014b: 11, fig. 6f.
46. Este motivo también aparece en WK 382, en una túnica unkuña.
47. Lavallée, et al.:145, fig. 53; Verde et al., 2009: 109, fig. 55; Pardo y Fux, 2017 : 299, cat. 194.
48. Paul, 1990: 54, fig. 5.12.
49. Paul, 1990, lámina 7.
50. Paul, 1990, lámina 12.
51. Paul, 1990: 106, fig. 7.48: 154, fig. II. 27; Tello, 1959, lámina LXV.
52. Paul, 1990, láminas 14, 17; Tello, 1959, láminas LXIV, LXVI. Esta figura está representada en prendas de WK 378 sosteniendo dos lanzas y un pequeño abanico: véase Paul, 1990, lámina 16.
53. El contorno puntiagudo de la cabeza de esta figura se parecen a una araña de cuerpo espino-so o a un cangrejo, y quizá hagan referencia a máscaras de cerámica atribuidas al sitio de Chongos (Peters, 1991). Bajo los cortos bigotes, la máscara bucal también se asemeja a partes del cuerpo de un insecto o crustáceo.
54. Paul, 1990, lámina 11; Lavallée et al., 2008: 160-162, fig. 62; Verde et al., 2009: 152-154, fig. 78; MNAAHP, 2013: 158, fig. 85.
55. Carrión, 1931: 46 fig., 18a.
56. O'Neale, 1937 láminas LI, LXC,h,i; Boucherie, 2017: 183, fig. 97.
57. O'Neale 1937, lámina XXXIVd, lámina LXIIe.
58. O'Neale, 1937: 183-186.
59. Phipps, 1989; véase Boucherie, 2017: 264, fig. 111.
60. Véase Frame, 1999.
61. Tello, 1959, lámina LXV. En la edición de 2005 del libro de Tello de 1959, este borde del cuello de una túnica (tumba de Wari Kayan 451, espécimen 32) se atribuye a WK 310.
62. Rowe, 1991: 108, fig. 13.
63. O'Neale 1937, lámina XXXIVc, lámina LVI.
64. Tello y Mejía, 1979: 477, fig. 128.5, 6; Frame, 2007.
65. Thays Delgado y Aponte Miranda, 2016.
66. Thays Delgado, 2016.
67. Yacovleff y Muelle, 1934: 70; Tello, 1959, láminas XIII, LV; Archivo Tello, 2012: 352, fig. 304: 372, fig. 365: 391, fig. 373: 416, fig. 433: 457, fig. 489: 459, fig. 494: 514.
68. Yacovleff y Muelle, 1934: 104-105.
69. Se han documentado ejemplos de esta forma de casulla o tabardo en la tumba 54 de Arena Blanca (III-A-35), WK 38, WK 94 y WK 451.
70. Tello, 1959, lámina XXII.
71. Tello y Mejía, 1979: 389, fig. 106; Aponte 2006: 23-25 figs. 23, 24; MNAAHP, 2013: 120 fig. 32.
72. Tello, 1959, láminas LXVIII - LXXVIII; Tello y Mejía, 1979: 398-410, figs. 109-111; Aponte, 2006: 44-50, figs. 69-91.
73. Chocano, 2012; Aponte 2016.
74. Lapiner, 1976: 89, fig. 180. Una versión ligeramente diferente de este motivo se encuentra en fragmentos de bordes con flecos de hilos torcidos atribuidos al sitio de Cabildo en el valle bajo de Nasca: véase Sawyer, 1997: 110-111, figs. 78, 79.

**Túnicas de tapiz Wari:
Técnica, Contexto y Conexiones
Amy Oakland**

1. A. Rowe, Technical Features 1978: 17, fig. 5, fig. 9.
2. C. Julien, 2000 Spanish Use of Inca Features, Table IV: 81; J. Rowe, 1979 in Inca Tunics; E. Phipps et al., Colonial Andes 2004, Man's Tunic: 137.
3. S. Bergh, 1999. Pattern and Paradigm; R. Stone, 1987. Technique and Form.
4. J. Bird and M. Skinner, 19974. Technical Features.
5. S. Bergh, 2012. Tapestry-Woven Tunics, Wari Lords: 170.
6. A. Brito, 2022. Textiles Recuay; A. Oakland and V. Cassman, 1995. Andean Tapestry; Oakland Rodman and Fernández, 2001. Los tejidos Huari y Tiwanaku.
7. PAHMA, 4-9059 and Mankind, British Museum Q86AM256 in: S. Bergh, 1999, cat# 178 and cat# 180.
8. A. Oakland, 2024. Moche-Wari Textiles.
9. M. Uhle, 1903. Pachacamac, Pl. 4, fig 3, p. 23; Oakland 2022.
10. A. Oakland, 2001. Tiahuanaco Tapestry Tunics 1986. Oakland Rodman and A. Fernández, Los tejidos Huari y Tiwanaku.
11. M. Young Sánchez, 2010. Señoríos del Sol, figs. 1, 2.
12. N. Rosoff, 2018. The Rayed Head.
13. J. Jennings et al., 2024. Who founded Quilcapampa?; Y. Matsumoto et al., 2022. Tres Palos Revisited; K. Schreiber, 2012. Rise of Andean Empire.
14. A. Posnansky, Textile Art, Tiwanaku III-IV: 135-141; Pl. XCVIIIa.
15. A. Rowe, 1979. Huari music, figs. 7-10.
16. D. Menzel, 1977. Archaeology of Ancient Peru, fig. 127, note 15.
17. M. Frame, 1999. Nasca-Huari: 311.
18. A. Oakland, 2020a, MH Textiles from Chimu Capac; 2020b, Max Uhle's Field Notes; 2024, Moche-Wari Textiles; Pariano et al., El Horizonte Medio, 2024; Tufinio et al., Excavaciones en Huaca del Sol 2014; Uhle Die Ruinen von Moche, 1913, plates 16 and 17.
19. A. Oakland, 2020a, 2020b.
20. A. Rowe, 1979. Huari Music, fig. 7.
21. S. Bergh, 1999, cat# 312.
22. S. Bergh, 1999, cat# 260.
23. E. Phipps, 2010. Cochineal Red, fig. 34.
24. S. Bergh, 1999, cat# 061.
25. A. Sawyer, 1963. Tiahuanaco Tapestry Design; Susan Bergh, 1999.
26. P. Knobloch, 2012. La imagen de los Señores de Huari y la recuperación de una identidad antigua 2010, *Archives in Clay*: 129-132.
27. PAHMA 4-7771, 4-7825; Amano Museum 2850.
28. El Brujo, Oakland Rodman and Fernández, 2001, figs. 32-33; La Real, Yépez et al., fig. 10d.

29. A. Rowe, Monte Grande, 1986: figs. 5-8: 154.
30. A. Rowe, Monte Grande, 1986, fig 8.
31. M. Cornejo, 2021. Montículo 6.
32. C. Thays and M. Cornejo, 2021. Montículo 6. Análisis de los materiales textiles: 357.
33. C. Thays and M. Cornejo, 2021. Montículo 6: 374-375-388.
34. C. Thays and M. Cornejo, 2021. Montículo 6: 361.
35. R. Carrión, 1959. Religión en el antiguo Perú; D. Menzel, 1977. Archaeology of Ancient Peru; A. Oakland, 2010. Telas pintadas.
36. A. Oakland Rodman and A. Fernández, 2001. Los tejidos Huari y Tiwanaku, figs. 29, 32-33.
37. A. Oakland, 2020b. Max Uhle's Field Notes.
38. Quilter et al., Textiles, Dates, Identity, in press.
39. E. Phipps, 2010. Art History of a Color, fig. 33; J. Rehl, 2006. Weaving Principles, fig. 15.
40. D. Menzel, 1977. Archaeology of Ancient Peru: 34.
41. I. Flores y H. Chuchón, 2021. Tejedoras Wari en Pucllana, fotos 32, 92.
42. I. Flores y H. Chuchón, 2013. Los Wari en Pucllana: 106-107.
43. C. Humaní, 2013. Los Wari en Pucllana: 91.

**Vestidos para el sacrificio:
Atuendos de entierros Chimú en Huanchaco
Ann Pollard Rowe y Gabriel Prieto**

1. Rowe, "Las Avispas"; Costumes and Featherwork; "Textiles Chimú".
2. Rowe, Costumes and Featherwork: 16.
3. Prieto et al., "Pampa la Cruz": 94, fig. 15. (Parker et al. 2024)
4. Rowe, Costumes and Featherwork: 36-65.
6. Moseley y Deeds, "Land in Front of Chan Chan"; Moseley y Cordy-Collins, The Northern Dynasties; Campana, Chan Chan del Chimo, Chanchan: Nuevos hallazgos; Moore y Mackey, "The Chimu Empire".
7. Prieto, "New Excavations"; Moore y Mackey, "The Chimu Empire".
8. J. H. Rowe, The Kingdom of Chimor.
9. (Rowe, 1948; Moore y Mackey, 2008)
10. (Topic 1978, 1990)
11. (Prieto et al., 2024; Prieto y Verano, 2023)
12. (Donnan y Foote, 1978; Conrad, 1982; Verano, 1986; Verano y Toyne, 2011)
13. Rowe, "Las Avispas", fig. 20b; Costumes and Featherwork: 154, fig. 153; Giuntini, "Techniques and Conservation": 95-96.
14. Ver también Rowe, Warp-Patterned Weaves: 18, fig. 4.
15. Rowe, Costumes and Featherwork: 41, 67.
16. Ver, por ejemplo, otros ilustrados en Rowe, Costumes and Featherwork.
17. Prieto et al., "Pampa la Cruz": 112.
18. Ver también Campana, Arquitectura: 123, fig. 137; Rowe, Costumes and Featherwork: 63.
19. Xerez, Relación de la conquista: 41.
20. Rowe, Warp-Patterned Weaves: 62-64, figs. 71, 73, 74.
21. Ver Rowe, Costumes and Featherwork: 51, fig. 26; Rowe, "Textiles Chimú": 450-451. Lám. 13.
22. Mujica Barreda, ed., El Brujo: 268. 304.
23. Prieto et al., "Pampa la Cruz": 39.
24. Jackson, "The Chimu Sculptures".
25. Valladares Huamanchumo, Historias del abuelo.
26. Cruz-Ledesma, Danzas de nuestra sierra: 181-192.

**La túnica real inca
Andrew James Hamilton**

1. J. H. Rowe y A. P. Rowe, «Inca Tapestry Tunics», 457.
2. Kelemen y Sawyer, An Exhibition of Peruvian Spanish Colonial Textiles, 1.

3. J. H. Rowe, «Standardization in Inca Tapestry Tunics», 257-258.
4. Binder, «German Deciphers 50 Inca Symbols»; Time, «The Literate Incas», 46-49.
5. Ver, por ejemplo, Silverman, Los signos del imperio: Leyendo la túnica inca de Dumbarton Oaks, vol. 2.
6. Ver, por ejemplo, Kelemen y Sawyer, An Exhibition of Peruvian Spanish-Colonial Textiles, 1.
7. J. H. Rowe y A. P. Rowe, «Inca Tapestry Tunics», 457.
8. Ver, por ejemplo, J. H. Rowe y A. P. Rowe, «Inca Tapestry Tunics», 463; Phipps, «Garments and Identity in the Colonial Andes», 153. Stone, «And All Theirs Different from His», 397-98.
9. J. H. Rowe y A. P. Rowe, «Inca Tapestry Tunics», 461.
10. J. H. Rowe, «Standardization in Inca Tapestry Tunics», 239.
11. LeVine, «Inka Labor Service», 39; ver también Costin, «Housewives, Chosen Women, Skilled Men».
12. Hamilton, Scale & the Incas.
13. Xeres, Verdadera relación de la conquista, 53.
14. Pizarro, Relation of the Discovery and Conquest, 223-224.
15. Phipps, Hecht y Esteras Martín, Los Andes coloniales, 153.
16. Borja de Aguinalde, Un misterio resuelto, 64.
17. Oficina del Registrador, «Recibo de entrada 932, 934».
18. Bliss, «Carta a Grace G. Denny», 24 de noviembre de 1950.

Textiles resplandecientes:

Los mantos de las mujeres en la época colonial y sus antecedentes

Elena Phipps

1. Los términos se utilizan de forma diversa. Véase Gisbert et al., Edleson and Tracht; Arnold, Tornesol: 226, emplea el término *chuaña* para los chales finos de tejido llano.
2. Reinhard, *The Ice Maiden*.
3. Véase Phipps, *Colonial Andes*: 21-23, para una discusión sobre la orientación de los tejidos de estas prendas.
4. Prümers. *Un nuevo tipo*: 217.
5. Frame, *What the women were wearing*; también Frame, *Pachacamac*, BCP: 270; Prümers, *Un nuevo tipo*; Rowe, *Nasca garments*.
6. Donnan and McClelland, *Moche Burials at Pacatnamu*, Fig. 5: 219. Se refieren a la prenda como una «camisa» que se encontró con un niño. Pero como la prenda está confeccionada con una abertura horizontal para el cuello, y una abertura para los brazos en la parte superior y no lateral, parecería ser una prenda femenina, un tipo de vestido.
7. Julien, *Spanish Use of Inca Textiles Standards*.
8. La vara era la unidad de medida española que medía 0,8359 metros (32,909 pulgadas).
9. Ortiz de Zúñiga, vol. 2: 285-86. (Traducción de E. P.) *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562*, John V. Murra, editor. Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán. Dos volúmenes. 1972.
10. Phipps, *Tapestry Weaving in Colonial Andes*.
11. Rowe, *Inca Weaving*: 5-54.
12. Desrosiers. *Tener un sentido*. Desrosiers, S., «Les techniques de tissage ont-elles un sens ? Un mode de lecture des tissus andins», *Techniques et Culture* 12: 21-56, 1988; Desrosiers, S., «Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos», *Revista Andina* 10 (1): 7-46, 1992.
13. Peters y Tomasto-Cagigao, *Masculinities*: 371-449.
14. Agradezco a Carmen Thays la confirmación de que la prenda se confeccionó como una sola unidad de tela y no dos, como aparenta visualmente. Comunicación personal, 6/4/2024.

15. Frame, *What Women*: 28-31.
16. Frame, *What Women*: 19.
17. Rowe, «Wari Mantles»: 399-401. Ann Rowe lo catalogó como un manto, pero también consideró que posiblemente formaba parte de un vestido.
18. Edleson y Tracht, *Aymara*; también Arnold, *Los productos*: 278.
19. Podemos ver esto tanto en varios mantos como en algunas de las representaciones bordadas de prendas a rayas, como en la falda tipo kilt del chamán (MNAAH. RT-1087).
20. Cereceda, «Semiología»: 192-195.
21. Frame, *Vestidos de la nobleza*: 241.
22. Desrosiers, *Una interpretación*; Frame, *Vestidos de Sapa Inca*: 266.
23. Frame, *Vestidos de la nobleza*, lo identifica como estilo ychma. Ann Rowe lo considera del estilo inca. (Comunicación personal, 1 de junio de 2024).
24. Rowe, *Inca Weaving*: 20. Señala que el manto TM tenía 90 tramas por cm.
25. Uhle y Shimada.
26. En particular, el número de acceso 31645, que era un tejido con cara de trama, de pelo de camélido finamente hilado, que tiene un elevado número de urdimbres y tramas.
27. Museo Penn 31649.
28. Katterman y Riddell, *A Cache*.
29. Phipps. *Colonial Andes*: 130-132.
30. Rowe, *Inca Weaving*: 20.
31. Dransart, Arnold y Espejo, *Técnicas de tejido*.
32. Cereceda, Dransart, Arnold y Espejo.
33. Los más de 400 dibujos pueden consultarse digitalmente en el sitio web Guaman Poma de la Biblioteca Real Danesa, que alberga el manuscrito original. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>
34. Guaman Poma, fol.[136-137], *pillpintu*. La biblioteca de Copenhague traduce el término como colibrí.
35. Véase Wuffarden. *La memoria*: 148-149.
36. Véase Phipps, *Woven Brilliance*.
37. Desrosiers. *Cinturón Murúa*.
38. Phipps, *Brillo del tejido*.
39. Carta del virrey Agustín de Jáuregui al ministro de Indias, José de Gálvez, 20 de junio de 1781. [AGI, Audiencia de Lima, Legajo 1041, fol. 8 ss.; publicado en Carlos Daniel Valcárcel, *Fuentes documentales para la historia de la independencia de América*. Vol. III: *Misión de investigación en los archivos europeos* (Caracas: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1974), 410.
40. Phipps, *Brilliance*.
41. Phipps, *Brilliance*.
42. Phipps Silver; Phipps, *Weaving Silver*.
43. Phipps. *Globo Ibérico*.
44. González Holguín.
45. Phipps. *Plata*.
46. Bertonio, *Vocabulario*: 453: *Tornesol ropa o seda q tiene visos: Huateca ifi, Paya famiri ifi: 154: Huateca isi*. Tornesol, seda que buelta de una manera parece e un color, y de otra manera de otro color.
47. Phipps, *Tornesol, brilliance*.
48. «EL DÉCIMO INGA, *Topa Ynga Yupanqui*: Tenía su selada *uma chuco* azul oscuro *anas pacra, masca paycha* y su *chanbi* y *uallanca* y su manta de torne azul y su camegeta de todo de *tocapo* y quatro ataderos a los pies». Guaman Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), Fol. 111.
49. Según notas en el AMNH, las piezas fueron «encontradas en un adobe cuadrado en Pata Kamaya, Bolivia». Mi investigación en los años noventa mostró que el tejido indicado mide 19 ½" de alto x 18" de ancho. La urdim-

bre es de camélido azul/morado y la trama de seda roja. Tiene dos cordones de seda blanca para la cabeza y composturas antiguas de seda.

La cushma.

Entre listas y figuraciones en el largo tiempo

María Elena del Solar D.

1. F. Santos-Granero y F. Barclay, 2004: XIX.
2. A. Camino, 1977; F.M. Renard-Casevitz, 2003, 1988; E. Rojas Z, 2022; F. Santos-Granero y F. Barclay, 2004; F. Scazzocchio, 1978; A. Zarzar, 1983, entre otros.
3. Lamentablemente, aunque algunas prendas carecen de información de contexto, contamos con la posibilidad de contribuir a precisar mejor los datos mediante análisis comparativos en el futuro.
4. Relaciones geográficas [1897] (2016): LXXIII; Heath, 2002: 17.
5. Relaciones geográficas [1897] (2016): LXXXII.
6. Encargado por el virrey Gil de Taboada durante la última década del XVIII; transcrito del manuscrito digitalizado ubicado en la Dumbarton Oaks Research Library.
7. Op cit.
8. C. C. Pío Aza, 2007: 471.
9. Bjerregard y Von Hagen, 2007: 9; Von Hagen, 2007: 42.
10. En el Lexicón de Domingo de Santo Tomas encontramos «Camisa de varon. huncu o cusma» (1560) (1951: 69) y «Cusma. camiseta (chin.)» (Anónimo, 1586). Donde 'chin.' indica la variedad chinchaysuyo, cuya heredería hoy es el quechua central. En dos diccionarios modernos de Áncash y Huánuco aparece también con significaciones similares adaptadas a prendas contemporáneas. De todo ello se puede inferir que sería un término usado en el antiguo quechua central que, dado el valor comercial que tenía, habría pasado tempranamente al castellano y de ahí a otras lenguas indígenas, con evoluciones locales en su significado. (Andrés Chirinos, comunicación personal. Mayo de 2024).
11. Sala i Vila (2021: 31) comenta sobre la representación de la vestimenta de los distintos grupos étnicos reproducida en los vasos de madera (queros) durante la colonia.
12. Revista Misiones Dominicanas No. 104 [1938] (2007: 472).
13. Difiere el caso de la vestimenta del pueblo awajún, de la familia lingüística jibaro, donde el proceso del hilado, teñido y tejido del itipak (manta envuelta a la cintura de uso masculino en diseño listado y tejido llano de urdimbre) estaba a cargo del varón, quien también tejía para la familia. Dos itipak unidos conformaban el vestido de la mujer, también envolvente aunque de mayor largo, hasta los tobillos. En la actualidad las mujeres awajún visten corrientemente unas túnicas de tela industrial, de color rojo o azul, cosidas en el hombro izquierdo. (César Ampush Kuja, tejedor awajún, quien aprendió de su abuelo paterno, como era la costumbre. Comunicación personal. Abril de 2024).
14. L. E. Belaunde, 2009; C. Heath, 2002; E. Lagrou, 2012, 2007; F. Morin, 1998.
15. M. E. del Solar, 2020.
16. Diccionario de Autoridades (RAE), s. f. Pampanilla: cobertura de la decencia o honestidad, que usan los Indios: y porque regularmente la forman de pámpanas colgadas alrededor de la cintura, llamaron así los Españoles, aun las que hacen de otra qualquier cosa. (...) Su vestido es una pampanilla, que usan por la decencia, y un pellón que les sirve de capa parga: todo lo demás del cuerpo desnudo. (...) Las doncellas trahen ceñidas por la cintura y otras partes, unas sartas de gruesas cuentas azúles... y pendiente de una de ellas un pedazuelo de paño o lienzo o otra cosa, que llaman calambé, y nosotros pampanilla.
17. Francisca Bardales, huni kuin. (Comunicación personal. Abril de 2018).

18. Morales y Mujica, 2019: 93; Mujica, 2002: 43.
19. Cynthia Gonzales, ashaninka, menciona que todavía se pueden encontrar, en ruta hacia el Gran Pajonal, maestras tejedoras y las seis tonalidades de algodón. Comunicación personal, 2020.
20. L.E. Belaunde, 2009; F. M. Renard-Cassevit, 2003; M. Rojas Zolezzi, 2003, 2017; F. Santos, 2006; G. Shepard, Jr. 2006.
21. A.M. d'Ans 1975; E. Rojas Zolezzi, 2004; M. Rojas Zolezzi, 2017; F. Santos, 2006; G. Shepard, 2006; A. Smith, 2006; R. Smith y E. Bautista, 2006, entre otros.
22. Una vez retirada la corteza y descubierto el líber en algunas especies conocidas de árboles (ficus, couratari), la fibra resultante, llanchama, se golpea con un mazo de madera para adelgazarla, mientras se la moja constantemente hasta que se suaviza y adquiere la textura de una tela apta para construir la prenda de una sola pieza, doblada en los hombros y cosida en los lados.
23. A.M. d'Ans, 1975; P. Gow (2007: 287); E. Rojas Zolezzi; M. Rojas Zolezzi, 2017: 182 y R. Smith y E. Bautista, 2006, entre otros.
24. Observaciones en el terreno de J. Steward (1948: 522) sitúan geográficamente su distribución: el telar horizontal, 'de cintura', posiblemente originario de las tierras altas, es empleado en los ámbitos del Huallaga y el Ucayali por los grupos arawak y tucano; el telar vertical se restringe a los jíbaros y campos (ashaninka); el telar conocido como 'del Ucayali' es utilizado por ciertos grupos pano y arawak. O'Neale (1949: 107) sugiere, igualmente, el origen andino del telar horizontal usado por los grupos de la montaña; de manera similar, esto es señalado por S. Varese (1963-64: 330); A. Gebhart-Sayer, 1984: 52.
25. E. Rojas Zolezzi, 2022: 88.
26. Agradezco a Aurelia Álvarez y Daniel Canziani por calcular los metros de hilo que entran en una túnica.
27. El antropólogo Richard Smith, con más de cincuenta años de estudios sobre el pueblo yanasha, manifiesta no haber visto ninguna persona vistiendo una cushma tejida en la zona; en algún caso particular, era comprada a los vecinos asháninka. (Comunicación personal. Mayo de 2024).
28. La diferencia genérica señalada en la vestimenta arawak en función de la orientación de las listas que siguen la estructura del tejido, vertical para los hombres y horizontal para las mujeres, ha sido documentada —descrita y representada en imágenes— desde mediados del siglo XVIII. Ver S. Desrosiers, 1992; M. Rojas Zolezzi, 2017; Sala i Vila, 2023 y H. Veber, 2006, entre varios otros.
29. Técnicas conocidas como 'cadenita' o 'peinecillo' en muchas comunidades tejedoras andinas.
30. Actualmente, es motivo de clasificación y estudio de la especialista en tintes y diseñadora Nora Carrasco.
31. El bordado es una técnica incorporada desde mediados del siglo pasado al universo artístico shipibo-conibo, con la que se configuró un nuevo medio para la recreación de su identidad cultural. Se lo aplica exitosamente para el desarrollo de innovadores diseños y patrones en pampanillas de uso corriente y en mantas con fines decorativos para su venta en ferias y exposiciones.
32. A diferencia de la tradición textil del pueblo awajún, de la familia lingüística jíbaro, a cargo exclusivamente de los hombres.
33. Del Solar (2017, 2024). Se ha identificado un modo similar para transmitir conocimientos asociados al tejido en comunidades de la zona andina y del piedemonte.
34. L. Belaunde, 2009; A. Dawson, 1975; Gebhart-Sayer, 1985; C. Heath, 2002; Illius, 1994; E. Lagrou, 2012; F. Morin, 1998: 335; E. Rojas Z., 2022 y M. Rojas Z., entre otros.
35. E. Lagrou, 2007, 2012; M. E. del Solar, 2020. Lagrou desarrolla ampliamente la discusión de los conceptos de identidad y alteridad desde el punto de vista de los kaxinawa.
36. Traducción propia.
37. Vargas, 2017: 90.
38. Representaciones de habitantes de la Amazonía vestidos con uncus, en láminas y keros, son, igualmente, objetos de estudio para las épocas de la conquista y la colonia. Ver Sala i Vila 2021.
39. Rowe y Cohen, 2002:54.
40. Del Solar (2020) destaca la decoración estructural en toda la superficie de la prenda. Es una técnica en sarga con un marcado contraste en blanco y negro.

El mito detrás del ritual: fertilidad, muerte y regeneración en los textiles del fardo 38 de las necrópolis de Wari kayan
Carmen Thays Delgado y Delia Aponte M.

1. Paul, 2010.
2. Aponte y Thays, 2013.
3. Thays y Aponte, 2016.
4. J. Ugarte y M. Pérez, 2016.
5. Archivo Tello AT: 180, Cuadernillo N° 24 – Fardo 38.
6. Paul, 1980: Tabla 3.
7. A. Altamirano y D. Carbonell, 2023.
8. En el 451-8 se representa un personaje con la misma indumentaria del joven sacrificado, pero sin el cuerpo contorsionado. Tiene un collar en el cuello, una vara, un abanico y sujeta otro collar, posiblemente arrebatado a alguna víctima.
9. Gary Urton, 1994.
10. Según estudios isotópicos del esmalte dental de algunas cabezas trofeo halladas en diferentes sitios del drenaje del río Nasca, se revela que tuvieron la misma dieta y no procederían de otros lugares geográficos. Ver J. Knudson, et al., 2009.
11. Makowski, 2002.
12. En el manto 451-29 se representa el motivo de un joven personaje que viste faldellín y sostiene una cabeza cercenada aún con pintura facial, y de cuya boca emerge un joven sacrificado, en alusión a la regeneración del mismo.
13. La definición de chamán como categoría antropológica para el mundo andino no encaja en la definición de Mircea Eliade. Algunos autores prefieren denominarlo oficiante, sacerdote o curandero, indistintamente, dependiendo de las funciones atribuidas en el contexto del análisis. Aquí nos estamos refiriendo a aquel personaje identificado en la iconografía que actuaría como sacrificador, en un ritual en el que actúa como intermediador entre los vivos y los seres sobrenaturales que habitan en los diferentes espacios cósmicos. Sin embargo, es difícil identificar cuándo es un chamán o una deidad en un acto de antropofagia (ver nota 19).
14. Ver «Uso de plantas psicoactivas y estimulantes en la costa sur del Perú desde el Periodo Intermedio Temprano al Intermedio Tardío». Revista de ciencia arqueológica, vol. 148, dic. de 2022. 105688. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0305440322001467>
15. L. Pezo, L. Delia Aponte y Sabine Eggers (2015) realizaron un estudio sobre las variaciones en la dieta de 56 individuos de tres ocupaciones: Karwas (700-550 a. C.), Paracas Cavernas (550-260 a. C.) y Paracas Necrópolis (260 a. C.-100 d. C.). Tomando como base la patología oral se establecieron patrones de dieta similares en las tres poblaciones y e indicadores de hábito de coqueo en Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis.
16. Aponte, 2006.
17. Ana María Gálvez, 2021: 45 y 47.
18. Makowski, 2000: 296, fig. 48 a-b.
19. A. Chaparro, 2011.
20. En trabajos anteriores explicamos que cada víctima pertenecería a un ayllu con un antepasado mítico relacionado con algún animal. Al ser consumida en un acto

ritual, el victimario se apoderaría de su camac o fuerza vital haciéndolo parte de sí. La representación de personajes híbridos, o con la mezcla de diversos animales, denotaría este aspecto.

21. El atributo de insecto son aquellos elementos que figuran al lado del torso y sobre las alas, como si fueran los élitros de un escarabajo. Véase también RT-43477.
22. Ya antes se ha indicado la relación metafórica entre fluidos (sangre y semen) considerados vitales para la fertilidad dentro de la iconografía Paracas Necrópolis. Ver Frame, 2001; Lévy, 2017.
23. Frame, 2001: Figs. 4.18, 4.19a-c, 4.20b.
24. Frame, 2001: Fig. 4.20d.
25. Frame, 2001: Figs. 4.13, 4.18; manto 253-8 RT 3229.
26. María del Carmen García E., 2009.
27. Instituto of Art Chicago 10178.
28. Estamos proponiendo que los colgantes en forma de estrellas harían alusión al cactus San Pedro.
29. María del Carmen García E., 2009; Anne Marie Hocquenghem, 2005.
30. Jessica G. Lévy, 2017.
31. Para el tema de los canales de agua subterránea en la zona, ver: Informe final de evaluación de la veda de los acuíferos Villacurí y Lanchas. Autoridad Nacional del Agua. Ministerio de Agricultura y Riego, 2018.
32. Para mayor referencia, ver C. Itier, 2023.
33. Según señala C. Itier (2023: 156), en la región del Cusco la serpiente se considera como el «espíritu del agua», en particular el de los canales de riego.
34. Es un personaje vinculado a la agricultura, por los frutos y vainas adjuntos a los apéndices serpentinos de su cuerpo, y que aparecen en su vara y en su mano. Los frutos harían referencia a la lúcuma y la jíquima (Peters, 1991: Figs. 7.70, 7.71 y 7.72), además del frejol en vaina y semilla. La proyección que surge de la espalda alude a la semilla de frejol con el hilo pegado al cuerpo del personaje y el embrión marcado con otro color, del cual emerge un apéndice serpentino. Esta sería una versión estandarizada del personaje. Hay una representación igual en el manto 253-9 (Paul, 2010), pero solo con frejoles, y en el manto 40.190 del RISD Museum.
35. Peters, 1991: Fig. 7.79.
36. Por las características de la indumentaria creemos que posiblemente se trate de un personaje femenino.
37. El mismo personaje se representa en el mantón 378-58 y el manto MMA T. 0915, ambos estudiados por M. Frame 2016; Fig. 18.32a.
38. Vacas, 2008.
39. Existen diversos mitos amazónicos y altoandinos relacionados con la transformación del difunto en un animal en el inframundo. Ver Frame, 2001.
40. Como se indicó en la nota 13, la presencia de sustancias componentes de la bebida ayahuasca ha sido identificada en los pobladores de la cuenca del río Nasca del Intermedio Temprano.
41. Uno de los conceptos del canibalismo es apoderarse de la fuerza vital de otro individuo a través del consumo de una parte de su cuerpo, haciéndolo parte de sí mismo.
42. García Escudero, 2009.
43. Generalmente se representan serpientes, pero la configuración de estas nos sugiere que se trata de gusanos, con lo que se reitera la condición de cadáver del personaje.
44. Ver Peters, 1991: Fig. 7.55. La figura del manto 253-5 tiene casi todos los detalles con excepción del apéndice a la altura del faldellín, por lo que este es otro de los personajes que integra el panteón de divinidades Paracas Necrópolis y cuya representación se presenta estandarizada.
45. La restauración del manto 253-5 fue financiada gracias al aporte económico del Banco de Crédito del Perú. El textil en mención fue sustraído del Museo Regional de

- Ica en el año 2004, poco después de su restauración.
46. Ver Thays y Aponte, 2016
 47. Este es el mismo personaje que también se representa en el mantón 39 que se encuentra en la LIC y es parte del ajuar, lo cual refuerza nuestra propuesta.
 48. Golte, 2009.
 49. Ver Maka Miroskaw y Elzbieta Jodlowska, 2019.
 50. Vilcapoma, 2010.
 51. Kaulicke (1995) ya había advertido que un cuidadoso análisis de la iconografía de los contextos funerarios esconde visualizaciones del destino del muerto en el más allá, sus peripecias y su transformación final.
 52. En el texto hemos explicado por qué algunos elementos como el tembetá, los monos y las evidencias de consumo de ayahuasca en Nasca demuestran la existencia de una esfera de influencia entre la selva y la costa a partir del intercambio de productos. Asimismo, la iconografía prueba que elementos intangibles como mitos asociados a la creación de seres han podido también ser parte de un repertorio de intercambio de conocimientos.
 53. Este aspecto ya fue advertido por García Escudero, quien refiere que el inframundo o mundo de los muertos en la cosmología andina es un aspecto aún poco estudiado. Ver García Escudero, 2009.

El fardo de Cerrillos: una revaluación de un envoltorio enigmático

Jeffrey C. Splitstoser

1. Oxford English Dictionary, «Bundle», en Oxford English Dictionary (Oxford: Oxford University Press, 2023).
2. Por ejemplo, Jeffrey C. Splitstoser, «Twined and Woven Artifacts, Part 1: Textiles», en *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru*, ed. Tom Dillehay (Austin: University of Texas Press, 2017): 467, «Weaving the Structure of the Cosmos: Cloth, Agency, and Worldview at Cerrillos, an Early Paracas Site in the Ica Valley, Peru» (tesis, The Catholic University of America, 2009): 224-225, p. 950.
3. Por ejemplo, Julia Guernsey y F. Kent Reilly, III, eds., *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*, vol. 1, Ancient America Special Publications (Barnardville, Carolina del Norte: Boundary End Archaeology Research Center, 2006), v.
4. «Introduction», en *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*, ed. Julia Guernsey y F. Kent Reilly
5. María Nieves Zedeño, 2008. «Bundled Worlds: The Role and Interactions of Complex Objects from the North American Plains», *Journal of Archaeological Method and Theory* 15 (4): pp. 364-365.
6. *Ibidem*: 364.
7. Laurence Douny y Susanna Harris, «Wrapping and Unwrapping, Concepts and Approaches», en *Wrapping and Unwrapping Material Culture: Archaeological and Anthropological Perspectives*, ed., Susanna Harris y Laurence Douny.
8. Por ejemplo, Denise Y. Arnold y Christine A. Hastorf, *Heads of State: Icons, Power, and Politics in the Ancient and Modern Andes* (Walnut Creek, California: Left Coast Press, 2008): 49-50, 224; Joseph W. Bastien, *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu* (Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1985; repr., 1985): 142; Margaret Brown Vega, «Ritual Practices and Wrapped Objects: Unpacking Prehispanic Andean Sacred Bundles», *Journal of Material Culture* 21 (2) (2016); Luisa Díaz Arriola, «The Preparation of Corpses and Mummy Bundles in Ychsma Funerary Practices at Armatambo», en *Funerary Practices and Models in the Ancient Andes: The Return of the Living Dead*, ed. Peter Eeckhout y Lawrence S. Owens (Cambridge: Cambridge University Press, 2015); Kim MacQuarrie, «Myths, Legends, and Ceremonies: Llamas, Alpacas,

- and the Mountain Gods», en *Gold of the Andes: The Llamas, Alpacas, Vicuñas and Guanacos of South America*, ed. Jordi Blassi (Barcelona, España, Francis O. Patteny and sons, 1995; Splitstoser, «Twined and Woven Artifacts, Part. 1: Textiles»: 466-470.
9. Brown Vega: 229.
 10. Elayne Zorn, 1987. «Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores», *Revista Andina* 5: 496; véase también Jorge A. Flores Ochoa, 1976. «Enqa, Enqaychu, Illa Y Khuya Rumi: Aspectos mágico-religiosos entre pastores rituales», *Journal of Latin American Lore* 2 (1).
 11. Brown Vega: 229.
 12. Zorn: 449-450.
 13. Por ejemplo, Cristina Bubba Zamora, 1997. «Collectors Versus Native People: The Repatriation of the Sacred Weavings of Coroma, Bolivia», *Museum Anthropology* 20; Katharine Seibold, 2001. «Oraciones tejidas: Misaq'epi y el despacho a a Pachamama del primero de agosto», *Cuadernos* 17; Arthur Noel Tracht, «Q'epi: History, Function, and Content of a Sacred Textile Bundle from Potosí, Bolivia», en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, 7 y 8 de abril de 1984 (The Textile Museum, Washington, D. C., 1984).
 14. Catherine J. Allen, 1988. *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community* (Washington, D.C., and London: Smithsonian Institution Press): 156-158.
 15. Término español para designar un fardo funerario que se hace envolviendo un cuerpo con muchas capas de tela, fibra cruda y otros materiales vegetales, así como otros objetos. Los fardos suelen estar fuertemente atados con cuerdas.
 16. Thomas D. Dillehay, ed. *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru* (Austin: University of Texas Press, 2017); Tom D. Dillehay et al., «Chronology, Mound-Building and Environment at Huaca Prieta, Coastal Peru, from 13,700 to 4000 Years Ago», *Antiquity* 86, (2012).
 17. Splitstoser, «Twined and Woven Artifacts, Part 1: Textiles»: 466; Dillehay: 63.
 18. «Beyond Matter to Foundations and Representations», en *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru*, ed., Thomas D. Dillehay (Austin: University Texas Press, 2017): 605, 613. Jeffrey C. Splitstoser, «Twined and Woven Artifacts, Part 1: Textiles», *Ibid.*, ed. Tom Dillehay: 521.
 19. «Twined and Woven Artifacts, Part 1: Textiles»: 466-467.
 20. Dwight T. Wallace et al., «Feathered Effigy/Burial from Cerrillos, Ica Valley, Peru», en *Tejiendo sueños en el cono sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro* (51 Congreso Internacional de Americanistas, Santiago, Chile, 14-18 julio de 2003, Actas del simposio Arq-21), ed. Demestre Solilla, *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, ed. Heidi King (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2012): 63.
 21. Para descripciones detalladas de los tejidos del fardo mencionados en el texto, así como de los métodos utilizados para la fijación de las plumas y otra información estructural, véase Wallace et al.
 22. Las plumas fueron identificadas por Marcy Heacker-Skeans, Division of Birds of the Smithsonian Institution, Washington, D. C.
 23. Wallace et al.: 8-9.
 24. Heidi King, 2013. «Los paneles emplumados wari de Corral Redondo, valle de Churunga: A Re-Examination of Context», *Ñawpa Pacha* 33 (1); «Further Notes on Corral Redondo, Charunga Valley», *Ñawpa Pacha* 36 (2) (2016).
 25. Para más ejemplos de paneles de plumas, véase por ejemplo Ann Pollard Rowe, «Early Featherwork from Ocucaje», en *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, ed. Heidi King (New York: The Metro-

- litan Museum of Art, 2012): 49, Fig. 30 (este panel es probablemente del Horizonte Temprano, ca. 300-200 a. C.); James W. Reid, *Magic Feathers: Textile Art from Ancient Peru* (London: Textile and Art Publications, 2005): 184, Pl. 165. Reid: 280, Pl. 103; p. 294, Pl. 111; pp. 300-312, Pls. 114-118; p. 314, Pl. 120; p. 332, Pl. 127.
26. Reid, p. 280, Pl. 103; p. 294, Pl. 111; pp. 300-312, Pls. 114-118; p. 314, Pl. 120; p. 332, Pl. 127.
 27. No obstante, véase Reid: 304, Pl. 115.
 28. James Reid, *Feather Masterpieces of the Ancient Andean World*, 26 de septiembre-2 de noviembre de 1990 (Londres: Thomas Gibson Fine Art, 1990), Pl. 38. En este y en el panel frontal de Cerrillos, las zonas rojo-naranja consisten en dos subbandas, cada una de ellas formada por una hilera de plumas rojas seguida de una banda de plumas naranjas. Por ejemplo, Heidi King, «Feather Arts in Ancient Peru», en *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, ed. Heidi King (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2012): 36, Fig. 23.
 29. Por ejemplo, Heidi King, «Feather Arts in Ancient Peru», en *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, ed. Heidi King (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012): 36, Fig. 23.
 30. Por ejemplo, King, *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, ed. Heidi King (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012), Pl. 54.
 31. Por ejemplo, Reid, Pl. 115, Pl. 118.
 32. Jeffrey C. Splitstoser, «Wari Khipus», en *Escrito en nudos: Undeciphered Accounts of Andean Life* (Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Museum, 2019).
 33. Por ejemplo, Mary Frame, «What the Women Were Wearing: a Deposit of Early Nasca Dresses and Shawls from Cahuachi, Peru», *Textile Museum Journal* 42-43 (2003-2004); «Los Textiles De Cahuachi / the Textiles of Cahuachi», en *Nasca: El desierto de los dioses de Cahuachi / the Desert of the Cahuachi Divinities*, ed. Giuseppe Orefici (Lima: Graph Ediciones, 2009); «The Feathered Dresses of Cahuachi», en *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, ed. Heidi King (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012).
 34. Esta lista combina los materiales identificados por los especialistas del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Mercedes Delgado, «A Woman's Feathered Cloth from Cerrillos», *ibidem*: 206, nota 207, y otros identificados por Oliver Whalley del Jardín Botánico de Londres et al.: 132.
 35. Wallace et al., 2005:132.
 36. Wallace et al.: 132.
 37. Rogger Ravines y Karen Stothert, «Un entierro común del Horizonte Tardío en la costa central del Perú: Apéndice 3. Inventario general de los especímenes recuperados del fardo», *Revista del Museo Nacional* 42, 1976 (1978):157-158, 165. Julio C. Tello y Toribio Mejía Xesspe, *Paracas, Segunda Parte: Cavernas y Necrópolis* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1979), 490.
 38. Julio C. Tello y Toribio Mejía Xesspe, *Paracas, Segunda Parte: Cavernas y Necrópolis* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1979): 490.
 39. Verónica Cereceda, «Semiologie Des Tissus Andins: Les Talegas D'isluga», *Annales* 33 (5-6) (1978); «The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga», en *Anthropological History of Andean Politics*, ed. John V. Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel (Cambridge and Paris: Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1986).
 40. Eugenio Yacovleff y Jorge C. Muelle indicaron el hallazgo de insectos asociados a fardos en Paracas. Eugenio Yacovleff y Jorge C. Muelle, 1934. «Un fardo funerario de Paracas», *Revista del Museo Nacional* 3 (1-22).
 41. Ann Pollard Rowe, «Textiles from the Nasca Valley at the Time of the Fall of the Huari Empire», en *The Junius B.*

- Bird Conference on Andean Textiles, 7 y 8 de abril de 1984: 158-159, p. 162.
42. Wallace et al.: 134-135.
43. Lawrence E. Dawson, «Painted Cloth Mummy Masks of Ica, Peru», en The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973, ed. Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne-Louise Schaffer (Washington, D.C.: The Textile Museum & Dumbarton Oaks, 1979).
44. Delgado, 2016.
45. Wallace et al.: 137-138.
46. Ann H. Peters, «Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necrópolis», en Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru, ed. Anne Paul (Iowa City: University Iowa Press, 1991). Peters se refería a la imaginería de los bordados en bloques de color de Necrópolis; sin embargo, sus observaciones también son válidas, quizá incluso más, para las representaciones de criaturas realizadas por los Nasca-Wari.
47. Andrew James Hamilton, *Scale and the Incas* (Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2018): 49.
48. *Ibidem*: 217.
49. Reid: 82-91, Pls. 24-28.
50. Wikipedia, «King Vulture» (Fundación Wikimedia Foundation, 2024).
51. Elizabeth P. Benson, *Birds and Beast of Ancient Latin America* (Gainesville: University Press of Florida, 1997): 87-92.
52. *Ibidem*: 90-91.
53. Por ejemplo, Astvaldur Astvaldsson, 2000. «The Dynamics of Aymara Duality: Change and Continuity in Sociopolitical Structures in the Bolivian Andes», *Journal of Latin American studies* 32 (1): 207-209.
54. Por ejemplo, Arnold y Hastorf: 49-50, p. 224.
55. Por ejemplo, Catherine J. Allen, «The Whole World Is Watching: New Perspectives on Andean Animism», en *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*, ed. Tamara L. Bray.
56. Delgado: 67.
57. Francis La Flesche, «Right and Left in Osage Ceremonies», en *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, ed., Rodney Needham (Chicago y Londres: University Chicago Press, 1973).
58. Por ejemplo, Tristan Platt, «Mirrors and Maize: The Concept of Yanantin among the Macha of Bolivia», en *Anthropological History of Andean Politics*, ed., John V. Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel (Cambridge and Paris: Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1986) : 253; Salvador Palomino Flores, «Duality in the Socio-Cultural Organization of Several Andean Populations», *Folk* 13 (1971): 80-81. Por ejemplo, Robert Hertz, «The Pre-Eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity», en *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, ed. Rodney Needham (Chicago y Londres: University Chicago Press, 1973).
59. Por ejemplo, Robert Hertz, «The Pre-Eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity», en *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, ed. Rodney Needham (Chicago y Londres: University Chicago Press, 1973).
60. Louis C. Faron, «Symbolic Values and the Integration of Society among the Mapuche of Chile», *ibid.*, 194.
61. Por ejemplo, Gary Urton, *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*, Latin American Monographs, Institute of Latin American Studies (Austin: University of Texas Press, 1981).
62. Por ejemplo, Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relacion de antigüedades deste reyno del Pirú* (Asunción, Paraguay, 1950), 226.
63. Urton: 60.
64. Delgado: 67; Wallace et al.: 137-138.
- Los atuendos de las estatuillas incas: insignias y colores para los astros divinos Penelope Dransart**
- Alonso Sagasetta, 1989: 100-111.
 - Real Academia Española, 1726; véase también McCormack, 1991: 124, nota 21.
 - Molina, 2021 [1575]: 193-194.
 - Bugallo, 2022: 94.
 - Duviols, 1967: 35; Horta Tricallotis, 2023: 4.
 - Molina, 2021 (1575): 244.
 - Cobo, 1956 (1653), II, tomo IV: 203-204.
 - Reinhard, 1992a: 431-433.
 - VanStan, 1961: 530.
 - Lévi-Strauss, 1962: 36.
 - Hamilton, 2018: 118.
 - Rowe, 1979: 247.
 - Abal de Russo, 2010: 259-260.
 - Abal de Russo, 2010: 260-262, 399.
 - The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/751900>
 - Hamilton, 2018: 32.
 - Nro. 5/3 en Abal de Russo, 2010: 308-9.
 - Hamilton, 2018: 230.
 - Phipps, 2013: 50.
 - Xerez, 1891 (1534): 89.
 - Roussakis y Salazar, 1999: 281, 283.
 - Nro. de acceso 085282, Museo Nacional de Colombia, en Phipps, 2017: 165-166; Acosta y Plazas García, 2011.
 - Para el *aqsu* del cerro Gallán, véase Dransart, 1995: 37, 50 (número 1) y Hoces de la Guardia y Rojas Z., 2013: 140. El número de acceso del *aqsu* en Dallas Museum of Art es 1976.W.2062.
 - Molina, 2021 (1575): 238.
 - Molina, 2021 (1575): 252. Para una consideración del término *angallo* según la definición del siglo XVI de «ropa de Ingas muy preciada», véase Horta Tricallotis, 2023: 12.
 - Molina, 2021 (1575): 253.
 - Anónimo, 2008 (c.1594): 48; Hyland, 2003: 85.
 - N-24 en Reinhard y Ceruti, 2010: 117-118, 198; Abal de Russo, 2010: 374-377.
 - Dransart, 2000: 84; Phipps, 2017: 166.
 - Carcedo de Mufarech y Vetter Parodi, 1999: 203, al lado derecho de la foto.
 - Nro. de acceso V A Nls 1726, en Bjerregaard y Huss, 2017: 221.
 - En el caso de Lullailaco, véase Reinhard y Ceruti, 2010: 72-84; y en el caso de la Huaca de la Luna, véase Uceda Castillo, Morales Gamarra y Mujica Barreda, 2016: 241.
 - Wereldmuseum Leiden, nro. de acceso RV-4269-3.
 - Reinhard, 1991 : 41-42; Hoces de la Guardia y Rojas Z., 2016: Figuras 17 y 17.1.
 - Estatuilla V A 31764 en Guerra, Fischer, Radtke y Reinholz, 2017: 229-232.
 - Para la ficha V A 31764, véase <https://id.smb.museum/object/821988>. Para una descripción de la otra estatuilla, V A 28917, véase Guerra et al., 2017: 228-230.
 - Molina, 2021 (1575): 236.
 - Anónimo, 2008 (c.1594): 44; Hyland, 2011: 82; Uhle, 1991 (1903): 93.
 - Anónimo, 2008 (c.1594): 44, 46; Hyland, 2011: 82, 84; Palomino-Cerrón, 2021: 313, explica que el término *vilca* [willka] era «sinónimo de huaca, en su acepción de objeto de veneración».
 - Para un análisis de dos tocados del cerro Gallán, véase Dransart, 1995: 52 y figura 4e.
 - Uhle, 1991 (1903): 18; Rosas Rintel, 2017: 293.
 - Bjerregaard y Huss, 2017: 221.
 - Tesoro Regional Patrimonial, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, <https://www.tesoro regional.cl/terminos/873>. Consultado el 6 de mayo de 2024.
 - Bray, 1990: 314.
 - Gentile, 1996: 45, 70-75.
 - Dransart, 1995: 55, número 20; Horta Tricallotis, 2023: 7. En la *Relación* de Molina, el escribano utilizó el hispanismo «canipo»; véase Cerrón-Palomino, 2021: 314.
 - Molina, 2021 (1575): 207-208.
 - Reinhard y Ceruti, 2010; Reinhard, 2012: 84-85; Abal de Russo, 2010.
 - Dransart, 2016.
 - Guaman Poma, 1615: 388 (390).
 - Guaman Poma, 1615: 290.
 - Molina, 2021 (1575): 253, 257, 259.
 - Duviols, 1976: 42, nota 1.
 - Cerrón-Palomino, 2021: 305.
 - Betanzos, 1987 (1551): 49; Molina, 2021 (1575): 253; Lau, 2018.
 - Betanzos, 1987 (1551), Parte I, capítulo XI; Duviols, 1976: 14. Para la etimología de Curicancha como **kuri kachi*, «el aposento del Trueno», y contraparte de *Inti cancha*, «el aposento del Sol», véase Palomino-Cerrón, 2021: 329.
 - Betanzos, 1987 (1551): 51.
 - Molina, 2021 (1575): 253.
 - Molina, 2021 (1575): 254.
 - Hernández Príncipe, 1923 (1622): 46.
 - Hernández Príncipe, 1923 (1621): 62.
 - Hernández Príncipe, 1923 (1621): 62.
 - Lau, 2018: 170-171, 176 nota 16.
 - Contexto funerario 9 en Gibaja Oviedo et al., 2014: 164-168.
 - Dransart, 1995: 10-12; 2000: 83-84; Ceruti, 2003: 73.
 - Locke, 2006: 57, 60.
 - Betanzos, 1987 (1551).
 - Molina, 2021 (1575): 234.
 - El número de acceso de la estatuilla es V A 28887; el del tocado es V A 21584. Véase <https://id.smb.museum/object/26542>
 - Para una foto véase Carcedo de Mufarech y Vetter Parodi (1999: 203), a la izquierda de la imagen.
 - Guaman Poma, 1615: 117.
 - Carrión Cachot, 1937; O'Neale, 1935.
 - Horié, 1990-1991; King, 2012: 196-197.
 - Para un ejemplo de Monte Grande en la cuenca de Nazca, véase Rowe, 1986: 181, figura 37.
 - Sawyer, 1962: 156-157; King, 1962: 161-162.
 - Bergh, 2012: 176.
 - VanStan, 1961: 1967.
 - Bruce, 1986a y 1986b.
 - Tufinio, 2018: 274, figura 9.
 - Uceda y King, 2012: 74-77, figura 53; Uceda Castillo, Morales Gamarra y Mujica Barreda, 2016: 226-231.
 - Gose, 1994: 124.
 - Roel Mendizábal y Borja Chávez, 2011: 141.
 - Molina, 2021 (1575): 257.
 - Molina, 2021 (1575): 258.
 - Reinhard, 1991: 43; 1992b: 162-163.
 - Dransart y Ortega Perrier, 2023: 135-137.
 - Flores Ochoa, 1990: 81.



- ABAL DE RUSSO, C. M.
2010. *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcaagua, Lullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- ACOSTA L., Olga Isabel y María Catalina PLAZAS G.
2011. "El manto o acso de la reina mujer de Atahualpa ¿Una prenda de la última reina del Perú?". En, *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, Décimo segunda edición, enero-julio.
- AGÜERO, Carolina
2000. "Fragmentos para armar un territorio. La textilera en Atacama durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío". En, *Estudios Atacameños*, 20: 7-28.
2007. "Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama". En, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 12(1): 85-98.
2008. "The use of trapezoidal tunics with curved warp borders as a means to define the Pica Tarapacá cultural group of Northern Chile (900-1200 AD)". In, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/75>
- ALONSO SAGASETA, A.
1989. "Las momias de los incas: su función y realidad social". En, *Revista Española de Antropología* XIX: 109-135.
- ALTAMIRANO, Alfredo y Dayanna CARBONELL
2023. "El uso de la tembetá en la Costa Central del Perú: El caso de un pescador de la sociedad Lima, siglos IV - V d.C.". En, *Estudios de Antropología Biológica XXI-I*:15-36.
- ÁLVAREZ LOBO, Ricardo et al.
2010. *Pueblos Amazónicos de Madre de Dios, Urubamba y Purús*. Lima: C. C. José Pío Aza - Secretariado de Misiones Selvas Amazónicas.
- ALLEN, Catherine J.
1988. *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington, D.C., and London: Smithsonian Institution Press.
- ANGELES FALCÓN, Rommel y Susana ABAD
2023. "Escenas marinas en paneles de tapiz Ychma entre los siglos XIV al XVI d.C. en la costa central del Perú". En, *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 54: 28-55. Chile.
- ÁNGELES, Rommel & Denise POZZI-ESCOT
2002. "Textiles del Horizonte Medio, las evidencias de Huaca Malena". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 4. Huari y Tiwanaku: Modelos vs. Evidencias. Primera Parte, editado por P. Kaulicke y W. Isbell: 401-424. Lima: Fondo Editorial PUCP.
2004. "Del Horizonte Medio al Horizonte Tardío en la Costa Sur Central: El Caso del Valle de Asia". En: Arqueología de la Costa Central del Perú en los períodos tardíos. In, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 33(3). Editado por P. Eeckhout: 861-886. Lima: IFEA.
2010. "El Horizonte Medio en Pachacamac". En, *Arqueología en el Perú. Nuevos aportes para el estudio de las sociedades andinas prehispánicas*, editado por R. Romero y T. Pavel Svendsen: 175-196. Lima: Anheeb Impresiones.
- Anónimo.
2008 (c. 1594). *De las costumbres antiguas de las naturales del Pirú*, editado por C. Albertin. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.
- APONTE, Delia
2000. "La vestimenta femenina en la costa central del Perú durante el período Intermedio Tardío". En, *Estudios Atacameños*, 20: 91-101. San Pedro de Atacama: Universidad Católica del Norte.
2006. "Presentación de los materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayan, Paracas Necrópolis". En, *Arqueológicas*, 27: 9-99.
- APONTE, Delia y Carmen THAYS
2013. "Rituales en sangre en Paracas Necrópolis: una revisión iconográfica". En, *Paracas. Catálogo de Exhibición de la sala Paracas-MNAAHP*, editado por Constanza Calamera: 51-64. Perú, Editora y comercializadora Cartolan E.I.R.L.
2016. "La colección textil Paracas Necrópolis del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos". En, *Colección Paracas: Joyas Sanmarquinas: 37-60*. Universidad Nacional Mayor De San Marcos: Centro Cultural De San Marcos, Museo De Arqueología y Antropología.
- Archivo Julio C. TELLO
2002. *Arqueología de la cuenca del Río Grande de Nasca*. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello (3) (Pedro Novoa Bellota, ed.). Lima: Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2009. *Paracas Cavernas*. Cuaderno del Archivo Tello (7) (Carina Sotelo Sarmiento, ed.). Lima: Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2012. *Wari Kayan*. Cuaderno del Archivo Tello (9) (Carina Sotelo Sarmiento, ed.). Lima, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ARELLANO LÓPEZ, J.
2000. *Arqueología de Lipas altiplano sur de Bolivia*. PUCE-Taraxacum-Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito.
- ARNOLD, D. Y.
2010. "Clasificación de los productos textiles en los Andes central-meridionales, centrándose en prendas y aperos". En, *Documentos de trabajo*, ILCA, La Paz.
2012. *Textil y la documentación del tributo en los Andes: los sentidos del tejido en contextos tributarios*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores (ANR), Lima.
2023. "Tornesol: Techniques as Cultural Memory". In, *Between Textiles, 1400-1800 Weaving Subjectivities and Encounter*, Edited by Beatriz Marín-Aguilera and Stefan Hanß. Amsterdam: Amsterdam University Press: 219-240.
- ARNOLD, D. Y. y E. ESPEJO
2012a. "El textil tridimensional: pautas para entender la naturaleza del tejido como objeto y sujeto". En, *Documento de trabajo*, ILCA, La Paz.
2012b. *La ciencia del tejer en los Andes: las técnicas y estructuras de faz de urdimbre*. ILCA, La Paz.
2012. *Ciencia de tejer en los Andes*. Serie Informes de Investigación II (7). La Paz: ILCA.
2013. *Tejiendo la vida: la colección textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*. La Paz: Musef.
2014. "Woven techniques and social interactions in the South Central Andes: ladder designs and the visualisation of productive output. In Arnold, Denise Y. and Penelope Dransart, eds". En, *Textiles, technical practice, and power in the Andes*, London: Archetype Press: 303-326.
2015. *The Andean Science of Weaving*, techniques and structures of warp-faced weaves. London: Thames and Hudson.
- ARNOLD, Denise and P. DRANSART.
2014. *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*. London: Archetype Press.
- ARNOLD, Denise Y., and Christine A. HASTORF.
2008. *Heads of State: Icons, Power, and Politics in the Ancient and Modern Andes*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- ARRIAGA, Pablo Joseph de.
1999 [1621]. *La extirpación de la idolatría en el Pirú (1621)*. Edición de Enrique Urbano. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- ASTVALDSSON, Astvaldur
2000. "The Dynamics of Aymara Duality: Change and Continuity in Sociopolitical Structures in the Bolivian Andes". In, *Journal of Latin American studies*, 32(1): 145-174.
- AUTORIDAD NACIONAL DEL AGUA
2018. *Evaluación de la veda de los acuíferos Villacurí y Lanchas: Informe Final*. Dirección de Calidad y Evaluación de Recursos Hídricos-Publicaciones.
- AVILA, Francisco de
1966. *Dioses y Hombres de Hurochiri: Narración*



Bibliografía

- quechua recogida por Francisco de Avila (1598). Traducción José María Arguedas. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- BACHIR BACHA, Aïcha
2017. "El edificio de los frisos de Ánimas Altas. Ser Paracas en el valle bajo de Ica". En, *Boletín de Arqueología PUCP*, 22: 191-225. <https://doi.org/10.18800/boletin-de-arqueologia-pucp.201701.008>
- BALBUENA COTLEAR, Lucía
2013 "Evidencias Paracas en los valles de Pisco, y Mala". En, *Boletín de Arqueología PUCP*, 17: 57-75. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletin-de-arqueologia/article/view/14440>
- BARCLAY, Frederica
2006. *Tejidos enigmáticos de la Amazonía peruana*. Lima: Cotton Knit SAC.
- BASTIEN, Joseph W.
1985. *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1978 under the American Ethnological Society, Monograph 64.
- BENNETT, Wendell C.
1938. "If you died in old Peru". En, *Historia Natural*, 41(2): 119-125.
- BENNETT, W. and J. BIRD.
1960. *Andean Culture History*, New York: Natural History Museum.
- BENSON, Elizabeth P.
1997. *Birds and Beast of Ancient Latin America*. Gainesville: University Press of Florida.
- BERGH, Susan
1999. *Pattern and Paradigm in Middle Horizon Tapestry Tunics*. PhD dissertation, Columbia University, New York.
2012. "Tapestry-woven Tunics". In, *Wari: Lords of the Ancient Andes*, edited by Susan Berg: 159-192. Cleveland Museum of Art, Cleveland.
- BERTONIO, Ludovico
1984. *Vocabulario de la lengua Aymara*, 1612 Cochabamba, Bolivia: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social.
- BERGH, S.
2012. *Wari: Lords of the Ancient Andes*. New York: Thames & Hudson y The Cleveland Museum of Art.
- Betanzos, J. de
1987 [1551]. *Suma y narración de los Incas*, editado por M. del C. Martín Rubio. Madrid: Atlas.
- BIRD, Junius
1979. "Fibers and Spinning Procedure in the Andean Area". In, *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference May 1973*. Washington, D.C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.
- BIRD, Junius and Milica SKINNER
1974. "The Technical Features of a Middle Horizon Tapestry Shirt from Peru". En, *Textile Museum Journal*, Vol. 4: 5-13. Washington, D. C.
- BIWER ME, Álvarez; WY, BAUTISTA SL and JENNINGS J.
2022. "Hallucinogens, alcohol and shifting leadership strategies in the ancient Peruvian Andes". En, *Antiquity*, 96(385):142-158. doi:10.15184/aqy.2021.177
- BJERRGAARD, Lena y Adriana VON HAGEN
2007. "The Museo Leymebamba Textile Collection". En, *Chachapoya Textiles. The Laguna de los Cóndores Textiles in the Museo Leymebamba, Chachapoya, Perú* (L. Bjerregaard, ed.). University of Copenhagen. Museum Tusulanum Press.
2017. *PreColumbian Textiles in the Ethnological Museum in Berlin*. Zea E-Books Collection, 52. <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/52>
- BOUCHERIE, Nathalie
2017. "Textilería Nasca; Ofrendas Textiles en Cahuachi". En, Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.), *Nasca: 182-187; 262-269*. Museo de Arte de Lima, Museo Reitburg, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Bray, W.
1990. "Le travail de métal dans le Pérou préhispanique". En, *Inca - Perú 3000 ans d'histoire*, editado por S. Purin: 292-315. Gent: Imschoot, uitgevers.
- BRITO, Mirko
2022. "Los textiles Recuay y sus rasgos técnicos: alcances para la definición material de un estilo tecnológico andino". In, *Paisaje, identidad y memoria. La Sociedad Recuay (100-800 d. C.) y los Andes Norcentrales de Perú*. Edited by J. Gamboa y G. Lau. Staatliche Museen zu Berlin y Sainsbury Research Unit: 297-323.
- BROWN VEGA, Margaret
2016. "Ritual Practices and Wrapped Objects: Unpacking Prehispanic Andean Sacred Bundles". In, *Journal of Material Culture* 21(2): 223-251.
- Bruce, S. L.
1986a. "The audiencia room of the Huaca 1 complex". En, *The Pacatnamu Paper*, tomo I, editado por C. B. Donnan y G. A. Cock: 95-102. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California.
1986b. "Textile miniatures from Pacatnamu, Peru". En, *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, editado por A. P. Rowe, 183-204. Washington D. C.: The Textile Museum.
- BUBBA ZAMORA, Cristina
1997. "Collectors Versus Native People: The Repatriation of the Sacred Weavings of Coroma, Bolivia". In, *Museum Anthropology* 20: 39-44.
- Bugallo, L.
2022. "De bulto a animal en los Andes del sur. Fluir e influirse entre especies". En, *Animales humanos, humanos animales. Relaciones y transformaciones en mundos indígenas sudamericanos*, editado por L. Bugallo, P. Dransart y F. Pazzarelli: 93-126. Buenos Aires: Antropofagia.
- BURGER, Richard
1996. "Chavín". In, Elizabeth Boone, ed. *Andean Art at Dumbarton Oaks*. Washington D.C: Dumbarton Oaks Publishing.
- CAHLANDER, Adele
1985. *Double Woven Treasures from Old Peru*. St. Paul: Dos Tejedoras.
- CALLAÑAUPA ALVAREZ, Nilda
2007. *Weaving in the Peruvian Highland/Tejiendo en los Andes del Peru*. Interweave Press.
2012. *Textile Traditions of Chinchero/ Tradiciones Textiles de Chinchero*. Thrums Books.
2017. *Secrets of Spinning, Weaving and Knitting in the Highlands*, Schiffer Craft.
- CALLANAUPA ALVAREZ, Nilda and Christine FRANQUEMONT
2013. "Faces of Tradition/Rostros de la Tradición". In, *Schiffer Craft*.
- CAMINO, Alejandro
1977. "Trueque, correrías e intercambios entre los quechuas andinos y los piro y machiguenga de la montaña peruana". En, *Amazonía Peruana. Ecología*, vol. 1(2): 123-140. Lima: CAAAP.
- CARBONELL, Beatriz
2020. "Los tocapus de Llullailaco". En, *PreColumbian Textile Conference VIII / Jornadas de Textiles Pre Colombinos VIII*, ed. Lena Bjerregaard and Ann Peters (Lincoln, NE: Zea Books, 2020). <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/> DOI: 10.32873/unl.dc.zea.1210
- Carcedo de Mufarech, P. y Vetter Parodi, L.
1999. "Uso de minerales y metales a través de las crónicas". En *Los incas: arte y símbolos*: 166-213. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
- CARMICHAEL, Patrick
2016. "Orígenes Nasca y progenitores Paracas". En, *Nawpa Pacha*, 36(2): 53-94.
- CARSON, Marjorie and Adele CAHLANDER
1976. *Bolivian Highland Techniques*. New York: Watson-Guptill.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1931. "La indumentaria en la antigua cultura de

- Paracas". En, *Wira Kocha: Revista Peruana de Estudios Antropológicos*- 1(1): 37-86.1937 "La indumentaria en la antigua cultura de Paracas". En, *Wira Kocha* 1(1): 37-86.
1949. *Paracas, Elementos Culturales*. Corporación Nacional de Turismo, Lima.
1959. *La religión en el antiguo Perú (norte y centro de la costa, periodo post-clásico)*. Lima: edición de la autora.
- CARRIÓN, Rebeca.
1931. "La indumentaria en la antigua cultura de Paracas". En, *Wirakocha* I(1): 37-86.
- CASES, B. y C. LOAYZA
2011. "Variaciones de estructuras y técnicas de peinecillo en los textiles del Norte Grande de Chile". En, *Informe de trabajo presentado al Proyecto Comunidades de Práctica Textil* AHRC, ILCA, Arica.
- CENTRO CULTURAL JOSE PÍO AZA
2007. *Misioneros Dominicanos. La vida del pueblo Matsiguenga. Aporte etnográfico de los Misioneros Dominicanos al estudio de la cultura Matsiguenga, (1923-1978)*. Segunda edición. Lima: Centro Cultural José Pío Aza.
- CERECEDA, V.
1978. «Semiologie Des Tissus Andins: Les Talegas D'isluga». In, *Annales*, 33(5-6): 1017-1035.
1986. «The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga». In, *Anthropological History of Andean Politics*, edited by John V. Murra, Nathan Wachtel and Jacques Revel, 149-174. Cambridge and Paris: Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
2010. "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga". En, *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, Vol. 42(1): 181-198 (ENERO - JUNIO 2010).
2019. "Antiguas pinturas rupestres y diseños étnicos en textiles actuales en la región jalq'a". En, *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*. Berlín: Estudios Indiana 13.
2020. "¿De transiciones y Pachacutis?: un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de ceremonias de altura". En, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25,(1): 271-314, Santiago de Chile. ISSN 0718-6894.
2024. "Festones en pequeñas vestimentas de altura (Capacocho)". En, X Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos / 9th International Conference on PreColumbian and Amerindian Textiles, Museo delle Culture, Milan, 2022.
- CERRÓN-PALOMINO, R.
2021. "Apéndice II: corpus del léxico nativo molinense". En, *Materialidad, memoria y lenguaje en la Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas* [1575], editado por R. Cerrón-Palomino y F. Hernández Astete: 291-342. Berlin: Peter Lang.
- Ceruti, M. C.
2003. *Lullaillaco. Sacrificios y ofrendas en un santuario inca de alta montaña*. Salta: Instituto de Investigaciones de Alta Montaña, Universidad Católica de Salta.
- CHAPARRO, Adolfo
2011. "Teo-iconología del poder sacrificial entre los mochica". En, *Aisthesis*, 50: 72-91. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000200004>
- CHOCANO, Lourdes
2012. "Análisis de los personajes de un tejido Paracas. Una interpretación iconográfica del Manto Blanco". En, *Arqueología y Sociedad*, 24: 227-248. (MAA. CCSM. UNMSM. Lima).
- CHUCHÓN AYALA, Hilda
2013. "Análisis de los tejidos encontrados en la tumba del Sacerdote". In, *Los Wari en Pucllana, La tumba de un sacerdote*, Isabel Flores, ed.: 145-229. Ministerio de Cultura, Lima.
2021. "Análisis del material textil procedente de la tumba de las tejedoras de élite". In, *Tejedoras Wari en Pucllana, Una tumba de élite*: 285-429. Ministerio de Cultura, Municipalidad Distrital de Miraflores, Lima.
- CONKLIN, William
- 1978 "The Revolutionary Weaving Inventions Of The Early Horizon". In, *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 16: 1-12. 34.
- CONRAD, Geoffrey
1982. "The Burial Platforms of Chan Chan: Some Social and Political Implications". In, *Chan Chan: Andean Desert City*, edited by Michael Moeseley, and Kent C. Day: 87-117. University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico.
- CORDY-COLLINS, Alana
1979. "Cotton and the Staff God: Analysis of an Ancient Chavin Textile." In, Ann Rowe Elizabeth P. Benson and Anne-Louise Schaffer eds. *Junius Bird Conference papers*. Washington, D.C.: Textile Museum and Dumbarton Oaks: 51-61.
- CORNEJO, Miguel
2021. *Complejo Arqueológico Catalina Huanca, Montículo 6, Continuidades y rupturas del Horizonte Medio en la costa central*. Ediciones Rafael Valdez, Lima.
- CRUZ LEDESMA, Aristóteles
2003. *Danzas de Nuestra Sierra. Departamento de La Libertad*. Talleres de Grafica Futuro SRL, Trujillo, Perú.
- COUSIN, Françoise y Anne Marie HOCQUENGHEM
2016. «Une robe de femme d'origine préhispanique dans l'extrême Nord des Andes du Pérou: l'anaco". En, *Perspective. Actualité en histoire de l'art* 1: 188-196., Textile. <https://doi.org/10.4000/perspective.6388>
- Cobo, B.
- 1956 [1653]. *Historia del nuevo mundo*, tomo II, editado por F. Mateos. Madrid: Atlas.
- CURATOLA PETROCCHI, Marco
2017. "Los oráculos de los confines del mundo, Pachacamac, Titicaca y el Inca Tupac Yupanqui". En, *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú: 166-197. Lima.
- DAGGETT, Richard E.
2005. "Introducción a las investigaciones de Julio C. Tello en la península de Paracas". En, *Paracas, primera parte*. Julio C. Tello, obra completa, vol. 2: 53-66. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DAGMARA M. Socha; MARZENA, Sykuter and Giuseppe OREFICI
2022. "Use of psychoactive and stimulant plants on the south coast of Peru from the Early Intermediate to Late Intermediate Period". En, *Journal of Archaeological Science*, 148: 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2022.105688>.
- D'ANS, André-Marcel
1975. *La verdadera biblia de los cashinahua*. Lima: Mosca Azul editores.
- D'HARCOURT, Raoul
2002. *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*. University of Washington Press, Seattle 1962 (Reprint Dover Publications, Mineola).
- DAWSON, Alice
1975. "Graphic Art and Design of the Cashinahua". In, *The Cashinahua of Eastern Peru* (J. P. Dwyer, ed.). *Studies in Anthropology and Material Culture*. Vol. 1. The Haffenreffer Museum of Anthropology. Brown University.
- DAWSON, Lawrence E.
1979. "Painted Cloth Mummy Masks of Ica, Peru". In, *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973*, edited by Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson and Anne-Louise Schaffer: 83-104. Washington, D.C.: The Textile Museum & Dumbarton Oaks.
- DE SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan
1950. *Relacion De Antigüedades Deste Reyno Del Perú*. Asunción, Paraguay, 1950. 1613.
- DEAN, Carolyn
1999. *Inka Bodies and the Body of Christ*. Durham: Duke University Press.
- DEL SOLAR, María Elena
2017. *La memoria del tejido. Arte textil e identidad cultural en las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)*. Lima: Soluciones Prácticas.
2020. «Los diseños verdaderos en los tejidos de las mujeres cashinahua del Alto Purús». En, *Pre-Columbian Textile Conference VIII, Bruselas 2019*. Lincoln, Nebraska: Zea Books. <https://digitalcommons.unl.edu/pctvii>
2024. *Watu, chumbe y cobija*. Patrones textiles en la Alta Amazonía peruana. Movilidad, persistencias y transformaciones en el largo tiempo. En, *X Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos*. 2022. Milán: Museo delle Culture. https://digitalcommons.unl.edu/pctix?utm_source=digitalcommons.unl.edu%2Fpctix%2F31&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- DELGADO, Mercedes
2012. «A Woman's Feathered Cloth from Cerrillos». In *Peruvian Featherworks: Art of the Pre-Columbian Era*, edited by Heidi King: 63-67. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- DESROSIERS, Sophie
1984. "An interpretation of technical weaving data found in an early 17th century chronicle". In, Ann Rowe ed. *Junius Bird Andean Conference*. Textile Museum: Washington, D.C.
1988. "Les techniques de tissage ont-elles un sens ? Un mode de lecture des tissus andins", En, *Techniques et Culture*, 12: 21-56.
1992. «Las técnicas del tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos». En, *Revista Andina*, Año 10(1). Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.
2014. "Highland Complementary-Warp Weaving and the Lima Style in the Central Coast of Peru, ca. 200-650 C.E.". En, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Paper 917. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/917>
- DÍAZ ARRIOLA, Luisa
2015. «The Preparation of Corpses and Mummy Bundles in Ychsma Funerary Practices at Armatambo». In, *Funerary Practices and Models in the Ancient Andes: The Return of the Living Dead*, edited by Peter Eeckhout and Lawrence S. Owens, 186-209. Cambridge: Cambridge University Press.
- DILLEHAY, Thomas D.
2017. «Beyond Matter to Foundations and Representations». In, *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru*, edited by Thomas D. Dillehay: 594-616. Austin: University of Texas Press.
2017. ed. *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru*. Austin: University of Texas Press.
- DILLEHAY, Tom D.; BONAVIA, Duccio; GOODBRED, Steven; PINO, Mario; VÁSQUEZ, Víctor; ROSALES THAM, Teresa; William CONKLIN; et al.
2012. «Chronology, Mound-Building and Environment at Huaca Prieta, Coastal Peru, from 13,700 to 4000 Years Ago». In, *Antiquity* 86: 48-70.
- DONNAN, C. and S. DONNAN
1997. "Moche Textiles of Pacatnamu". In, C. Donnan and G. Cock, *The Pacatnamu Papers Vol. 2*, CIOPress: 213-240.

- DONNAN, Christopher, y Leonard FOOTE
1978. "Appendix 2: Child and Llama Burials from Huanchaco". In, *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru*, edited by Christopher Donnan, and Carol Mackey: 399-408. University of Texas Press, Austin, TX.
- DOUNY, Laurence, and Susanna HARRIS
2014. «Wrapping and Unwrapping, Concepts and Approaches». In, *Wrapping and Unwrapping Material Culture: Archaeological and Anthropological Perspectives*, edited by Susanna Harris and Laurence Douny. Institute of Archaeology Publications: 15-40. London and Walnut Creek, California: University College London and Left Coast Press.
- DOYON-BERNARD, S. J.
1990. "From Twining to Triple Cloth: Experimentation and Innovation in Ancient Peruvian Weaving (ca. 5000-400 B.C.)". In, *American Antiquity*, Vol. 55(1): 68-87. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/281493>
- DRANSART, Penelope
1995. *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. London: Institute of Latin American Studies.
2000. "Clothed metal and the iconography of human form among the Incas". En, *PreColumbian gold. Technology, style and iconography*, editado por C. McEwan: 76-91. London: British Museum Press.
2002. *Earth, Water, Fleece and Fabric: An Ethnology and Archaeology of Andean Camelid Herding*. London and New York: Routledge.
2014. "Thoughts on productive knowledge in Andean weaving with discontinuous warp and weft". In, *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*. Edited by Denise Arnold with Penelope Dransart: 216-232. London: Thames and Hudson.
2016. *The Sounds and Tastes of Colours: Hue and Saturation in Isluga Textiles, Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. OpenEdition, Marseilles and Paris.
2020. "A highland textile tradition from the far south of Peru during the period of Inka domination". In, *PreColumbian Textile Conference VIII / Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, ed. Lena Bjerregaard and Ann Peters (Lincoln, NE: Zea Books, 2020). <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/>
- DRANSART, P. y Ortega PERRIER, M.
2023. "Whither the winds of change? Worldmaking winds and seasonal disruption in the northern Chilean Andes". En, *Anthropology and Climate Change: from Transformations to Worldmaking*, editado por S. A. Crate y M. Nuttall: 131-143. New York: Routledge.
- DULANTO, Jahl
2013. "Puerto Nuevo: Redes de intercambio a larga distancia durante la primera mitad del primer milenio antes de nuestra era". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 17: 103-132. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/view/14442>
- DUVIOLS, P.
1967. "Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas". In, *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39.
1976. "La capacocha". En, *Allpanchis Phuturingqa*, 9: 11-27.
- DUVIOLS, Pierre
2004a. "Reyes del sol y señores de la luna. Inkas e Ychsmaes en Pachacamac". En, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 32(2): 495-504. Universidad de Tarapacá.
2004b. "Relatos míticos y prácticas rituales en Pachacamac". En, *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 33(1): 1-54.
- EDLESON, Laurie and Arthur TRACH
1983. *Aymara Weaving; Ceremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service.
- ELIADE, Mircea
1994 [1957]. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor.
- EMERY, Irene
1966. *Primary Structures of Fabrics*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- ENGEL, Frederic
1966. *Paracas: Cien Siglos de Cultura Peruana*. Editorial Juan Mejía Baca, Lima.
1991. *Un Desierto en tiempos prehispánicos: Río Pisco, Paracas, Río Ica*. Fondation pour l'Étude des Problèmes de Terres Arides, Lima.
- ESTETE, Miguel de
1968 [1536]. "Noticia del Perú". En, *Biblioteca Peruana*. Primera Serie, Tomo I: 345-402. Lima: Editores Técnicos Asociados S.A.
- FARON, Louis C.
1973. «Symbolic Values and the Integration of Society among the Mapuche of Chile». In, *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, edited by Rodney Needham: 187-203. Chicago and London: University of Chicago Press.
- FELTHAM, Jane y Rommel ÁNGELES FALCÓN
2017. "Los textiles de Pachacamac". En, Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú: 250-273. Lima.
- FEMENIAS, Blenda
1987. "Design Principles in Andean Textiles". En, *Andean Aesthetics: Textiles of Peru and Bolivia*. With M. A. Medlin, L. Meisch y E. Zorn. University of Wisconsin-Madison: Elvehjem Museum of Art.
- FLORES ESPINOZA, Isabel
2013. *Los Wari en Pucallana, la tumba de un sacerdote*. Ministerio de Cultura, Lima. 2021 *Tejedoras Wari en Pucallana, Una tumba de élite*. Ministerio de Cultura, Municipalidad Distrital de Miraflores, Lima.
- FLORES OCHOA, Jorge A.
1976. «Enqa, Enqaychu, Illa Y Khuya Rumi: Aspectos mágico-religiosos entre pastores". En, *Journal of Latin American Lore*, 2(1): 115-134.
1990. "Taytacha Qoylluriti". El Cristo de la nieve resplandeciente". En, *El Cuzco. Resistencia y continuidad*: 73-94. Cuzco: Centro de Estudios Andinos Cosco, CEAC.
- FRAME, Mary
1986. "The Visual Images of Fabric Structures in Ancient Peruvian Art". In, Ann P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, April 7th and 8th, 1984, Washington, D.C., The Textile Museum: 47-80.
1999. "Nasca-Huari and other South Coast Textiles". In, *Tejidos milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*, edited by Jose Antonio de Lavalle and Rosario de Lavalle de Cárdenas: 311-352. Lima.
1999. "Textiles de estilo Nasca". En, José Antonio de Lavalle y Rosario de Lavalle de Cárdenas (eds.), *Tejidos milenarios del Perú/ Ancient Peruvian Textiles*: 261-310. Integra AFP, Lima.
2001. "The Amerindian Paradigm". En, *Beyond the Image: The Dimensions of Pattern in Ancient Andean Textiles*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brussels, Belgium.
2001. "Blood, fertility, and transformation: interwoven themes in the Paracas Necropolis embroideries". En, *Ritual sacrifice in ancient Perú*, editado por Elizabeth Benson, Anita Cook: 55-92. Austin: University of Texas Press.
- 2003-2004. «What the Women Were Wearing; a Deposit of Early Nasca Dresses and Shawls from Cahuachi, Peru». In, *Textile Museum Journal* 42-43: 13-53.
2005. "What the women were wearing: a deposit of Early Nasca dresses and shawls from Cahuachi, Peru". En, *Revista del Museo Textil*, 42/43: 13-53. The Textile Museum, Washington, D. C.
2007. "Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayan". En, Elmo León (ed.), *Hilos del pasado: El aporte francés al legado de Paracas*: 65-73. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
2009. «Los Textiles De Cahuachi / the Textiles of Cahuachi». In, *Nasca: El desierto de los dioses de Cahuachi / the Desert of the Cahuachi Divinities*, edited by Giuseppe Orefici: 188-211. Lima: Graph Ediciones.
2010. "Vestidos de Sapa Inca, la Coya y los Nobles del Imperio". En, Krzysztof Makowski, ed. Lima: Banco de Crédito: 261-280.
2010. "Vestidos de la Nobleza en los Andes centro y centro-sur en los periodos tardios". In, Krzysztof Makowski, ed *Señores de los Imperios del Sol*, BCP: 240-258
2012. «The Feathered Dresses of Cahuachi». In, *Peruvian Featherworks: Art of the PreColumbian Era*, edited by Heidi King: 55-61. New York: The Metropolitan Museum of Art.
2016. "Cahuachi and the Paracas Peninsula: Identifying Nasca Textiles at the Necropolis of Wari Kayan in R. Lasaponara et al. (eds.)". In, *The Ancient Nasca World: New Insights from Science and Archaeology*. New York: Springer International Publishing: 397-447.
- FRANCO, Régulo
2004. "Poder religioso, crisis y prosperidad en Pachacamac: Del Horizonte Medio al Intermedio Tardío". En, *Arqueología de la Costa Central del Perú en los periodos tardios*, editado por P. Eeckhout. Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines, 33(3): 465-506. Lima: IFEA.
- FRANCO, Régulo & Ponciano PAREDES
2000. "El Templo Viejo de Pachacamac: nuevos aportes al estudio del Horizonte Medio". En, *Boletín De Arqueología PUCP*, (4): 607-630. <https://doi.org/10.18800/boletindeferqueologia-pucp.200001.022>.
2003. *El Templo Viejo de Pachacamac*, Estudios Arqueológicos (1986 - 1990). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- GÁLVEZ, Ana María
2021. *Chuqui Chinchay deidad del agua. Animal de poder en la cosmovisión andina*. Lima: Editorial Sinco.
- GARCÍA ESCUDERO, María del Carmen
2009. "El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina". En, *Gazeta de Antropología*. 25(2): 51, 1-17. doi:10.30827/Digibug.6893
- GARCÍA SOTO, Rubén
2009. "Puerto Nuevo y los orígenes de la tradición estilístico-religiosa paracas". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 13: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/view/1000>
- GAYTON, Anna
1961. "Early Paracas Textiles from Yauca, Peru", In, *Archaeology*, 14: 117-121.
1961. "The Cultural Significance of Peruvian Textiles: Production, Functions, Aesthetics". In, *Kroeber Anthropological Society Papers*, 25: 111-128.
- GEBHART-SAYER, Angelika
1985. "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". En, *Journal of Latin American Lore*, 11(2).
2002. "Artesanía". En, *Una ventana hacia el infinito. Arte shipibo-conibo*. Catálogo de exposición. Lima: Instituto Cultural Peruano-Norteamericano.

- GENTILE LAFAILLE, M. E.
1996. "Dimensión sociopolítica y religiosa de la capacocha del cerro Aconcagua". En, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 2(1): 43-90.
- GIBAJA OVIEDO, A. M., MCEWAN, G. F., CHATFIELD, M. y ANDRUSHKO, V.
2014. "Informe de las posibles capacochas del asentamiento arqueológico de Choquepujio, Cusco, Perú". En, *Ñawpa Pacha* 34(2): 147-175.
- GISBERT, T. et al
2006. *Arte textil y mundo andino*. Tercera edición. La Paz: Musef editores.
- GISBERT, Teresa; Arze, SILVIA and Martha CAJIAS
2006. *Arte Textil y Mundo Andino*. Third Edition. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore and Embajada de Francia en Bolivia.
- GIUNTTINI, Christine
2012. "Techniques and Conservation of Peruvian Feather Mosaics". In, *Peruvian Featherworks*, ed. Heidi King: 88-100. (New York: Metropolitan Museum of Art).
- GOLTE, Jürgen
2009. *Moche, Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos - Centro Bartolomé de las Casas.
- GONZALES HOLGUIN, Diego
1986. *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Peru Llamada Lengua Quichua, o del Inca* [1608].
- GOODSELL, Grace
1969. "A Study of Andean Spinning in the Cuzco Region". In, *Textile Museum Journal*, vol. 2(3): 2-8. Washington, D.C.
- GOSE, P.
1994. *Deathly waters and hungry mountains. Agrarian ritual and class formation in an Andean town*. Toronto: University of Toronto Press.
- GOW, Peter
2007. "La ropa como aculturación en la Amazonía peruana". En, *Amazonía Peruana*, Tomo XV, 30: 283-304. Lima: CAAAP.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe.
1615/1616. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. (København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°)
- GUERNSEY, Julia and F. Kent REILLY, III.
2006. «Introduction». In, *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*, edited by Julia Guernsey and F. Kent Reilly, III. Ancient America Special Publications, v-xvi. Barnardville, North Carolina: Boundary End Archaeology Research Center.
2006. eds. *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*. Edited by George E. Stuart and Jeffrey Splitstoser Vol. 1, Ancient America Special Publications. Barnardville, North Carolina: Boundary End Archaeology Research Center.
- GUERRA, M. F., FISCHER, M., RADKE, M. y REINHOLZ, U.
2017. "Inca figurines from the Ethnologisches Museum in Berlin: an analytical study of some typical and atypical productions". En, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 46(1): 221-251.
- HAEBERLI, Joerg
2002. "Siguan 1: a newly identified Early Horizon Culture, Department of Arequipa, Peru". In, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 521. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/521>
- HAMILTON, Andrew James
2018. *Scale and the Incas*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- HEATH, Carolyn
2002. "Una ventana hacia el infinito. Arte shipibo-conibo". En, *El tiempo nos venció. Catálogo de exposición*. Lima: Instituto Cultural Peruano-Norteamericano.
- HERTZ, Robert
1973. «The Pre-Eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity». In, *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, edited by Rodney Needham, 3-31. Chicago and London: University of Chicago Press.
- HOSES DE LA GUARDIA CH., Soledad et Ana María ROJAS Z.
2013. "Carácter representacional de ofrendas textiles incaicas. Envío al más allá". En, *Revista Diseña*, 6: 138-145.
2016. "Vestimenta de mujeres en la nobleza Inca. Ajuar textil en el enterratorio del Cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas". In, *Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds Colloques*. Textiles amérindiens. Recherches récentes : du présent au passé et inversement. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69833>
- HOCQUENGHEM, Anne Marie
2005. "Sacrificios y calendario ceremonial en las sociedades de los Andes centrales". En, *Chamanismo y sacrificio, perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de América del Sur*. Editado por Jean-Pierre, Roberto Pineda, Hean-François Bouchard: 75-105. Bogotá, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- HORIÉ, D. M.
1990-1991. "A family of Nasca figures". En, *Textile Museum Journal* 29 & 30: 77-92.
- HORTA TRICALLOTIS, H.
2023. "La ofrenda de estatuillas en el rito de la capacocha y su relación con el mito de origen de los incas". En, *Latin American Antiquity*: 1-21.
- HUAMANÍ, Ccencho
2013. "Excavación de la tumba del sacerdote". In, *Los Wari en Pucallana, la tumba de un sacerdote*, Isabel Flores, ed.: 89-141. Ministerio de Cultura. Lima.
- HYLAND, S.
2003. *Gods of the Andes: an early Jesuit account of Inca religion and Andean Christianity*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- ILLIUS, Bruno
1994. "La gran boa. Arte y cosmología de los shipibo". En, *Amazonía Peruana*, 12(24): 185-212.
- ISLA CUADRADO, Johny and Markus REINDEL
2018. "La transición Paracas-Nasca en los valles de Palpa". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 25: 173-206. <https://doi.org/10.18800/boletinarqueologiapucp.201801.006>
- ITIER, Cesar
2023. *Palabras clave de la sociedad y la cultura incas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- JACKSON, Margaret
2004. "The Chimú Sculptures of Huacas Tacaynamo and El Dragón, Moche Valley, Peru". In, *Latin American Antiquity*, 15(3): 298-322
- JENNINGS, Justin; Knobloch, Patricia; Elizabeth GIBBON
2024. "Who founded Quilcapampa?". In, *Latin American and Latinx Visual Culture* 6(1): 20-46 <https://doi.org/10.1525/lavc.2024.6.1.20>
- JIMENEZ DE LA ESPADA
1965. *Relaciones Geográficas de Indias*, vol. 3: 202-203 («Ropa de algodón muy pintada y labrada...»).
- JULIEN, Catherine
2000. "Spanish Use of Inca Textile Standards". In, *Indiana*, Vol. 16: 57-81. *Ibero-Amerikanisches Institut*, Berlin. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247018471004>
- KAJITANI, Nobuko
1982. "Andes no Senshoku (Textiles of the Andes)". In, *Senshoku no Bi (Textile Art)* 20 (Autumn): 9-99. Shiksha Publishing, Kyoto.
- KATTERMAN, Grace and Francis A. RIDDELL
1994. "A Cache of Inca Textiles from Rodadero, Acari Valley Peru". In, *Andean Past*, vol. 4. Edited by Monica Barnes, Cornell University Latin American Studies Program. Ithaca, N. Y.
- KAULICKE, Peter
1997. "La muerte en el antiguo Perú. Contextos y conceptos funerarios: Una introducción". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 13: 7-54. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinarqueologia/article/view/601>
- KAULICKE, Peter; FEHREN-SCHMITZ, Lars; KOLP-GODOY, María; LANDA, Patricia; LOYOLA, Oscar; PALMA, Martha; TOMASTO, Elsa; VERGEL, Cindy y Burkhard VOGT
2009. "Implicancias de una área funeraria del período Formativo tardío en el Departamento de Ica". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 13: 289-322. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinarqueologia/article/view/1006>
- KING, Heidi
2012. "Plates". En, *Peruvian featherworks. Art of the Precolumbian Era*, editado por H. King: 101-203. New York: The Metropolitan Museum of Art.
2012. «Feather Arts in Ancient Peru». In, *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, edited by Heidi King: 9-43. New York: The Metropolitan Museum of Art.
2016. «Further Notes on Corral Redondo, Charunga Valley». In, *Ñawpa Pacha*, 36(2): 95-109.
2013. «The Wari Feathered Panels from Corral Redondo, Churunga Valley: A Re-Examination of Context». In, *Ñawpa, Pacha* 33(1): 23-42.
- KING, Mary Elizabeth
1962. "Associated early Nazca textiles in the Whyte collection". En, *Archaeology* 15(3): 160-162.
1965. *Textiles and Basketry of the Paracas Perior, Ica Valley, Peru*. Ph. D. Dissertation, Department of Anthropology, Universidad de Arizona, Tucson. University Microfilms, Ann Arbor.
- KROEBER, Alfred Louis y Donald COLLIER
1998. *The Archaeology and pottery of Nazca, Peru: Alfred L. Kroeber's 1926 Expedition*. Patrick H. Carmichael (ed.). Altamira Press, Walnut Creek.
- KNOBLOCH, Patricia
2010. "La imagen de los Señores de Huari y la recuperación de una identidad antigua". In, *Señores de los imperios del Sol*, edited by Krzysztof Makowski: 197-210. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
2012. "Archives in Clay: The Styles and Stories of Wari Ceramic Artists". In, *Wari: Lords of the Ancient Andes*, edited by Susan Berg: 122-144. Cleveland.
- KNUDSON, Kelly; SLOAN R., Williams, OSBORN, Rebecca; FORGEY, Kathleen y Patrick RYAN WILLIAMS
2009. "The geographic origins of Nasca trophy heads using strontium, oxygen, and carbon isotope data". In, *Journal of Anthropological Archaeology*, 28, Issue 2: 244-257. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0278416508000597>
- LA FLESCHE, Francis
1973. «Right and Left in Osage Ceremonies». In, *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, edited by Rodney Needham: 32-42. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LAGROU, Els
2012. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una

- reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". En, *Mundo Amazónico*, 3: 95-122.
2007. "Identidad y alteridad desde la perspectiva cashinahua". En, *Amazonía Peruana*, tomo XV, 30: 211-237.
- LAPINER, Alan
1976. *Pre-Columbian Art of South America*. New York: Harry A. Abrams, Inc. Publishers.
- LATHRAP, Donald
1970. "La antigüedad e importancia de las relaciones de intercambio a larga distancia en los trópicos húmedos de la Sudamérica precolombina". En, *Amazonía Peruana*, N° 7: 79-97. Lima: CAAAP.
- LAU, G. F.
2018. "An Inka offering at Yayno (North Highlands, Peru): objects, subjects and gifts in ancient Peru". En, *Cambridge Archaeological Journal* 29(1): 159-179.
- LAVALLEE, Danièle, et al.
2008. *Paracas: trésors inédits du Pérou ancien*. Paris: Musée du Quai Branly y Flammarion.
- LÉVY, Jessica
2017. "Los apéndices serpentiformes iconografía Nasca: repertorio y significado". En, Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LOCKE, A.
2006. "A visual representation of *Pachakuti: the role of footwear in Guaman Poma*". En, *Kay pacha. Cultivating earth and water in the Andes*, editado por P. Dransart: 55-62. Oxford: BAR International Series 1478.
- LOTHROP, S. K., and Joy MAHLER
1957. *A Chancay-Style Grave at Zapallan, Peru: An Analysis of Its Textiles, Pottery, and Other Furnishings*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- MACCORMACK, S.
1991. *Religion in the Andes. Vision and imagination in early colonial Peru*. New Jersey: Princeton University Press.
- MACQUARRIE, Kim
1995. «Myths, Legends, and Ceremonies: Llamas, Alpacas, and the Mountain Gods». Translated by Joanna Martinez. In, *Gold of the Andes: The Llamas, Alpacas, Vicuñas and Guanacos of South America*, edited by Jordi Blassi: 194-291. Barcelona, España: Francis O. Patthey and sons.
- MAKA, Miroskaw, y Elzbieta JODŁOWSKA
2019. "La anunciadora azul de la muerte. De las creencias populares de los Andes Centrales". In, *Journal Sztuka Ameryki Lacinskiej*. Vol. 9: 69-93. <https://czasopisma.marszalek.com.pl/images/pliki/sal/9/sal902.pdf>
- MAKOWSKI, Krzysztof
2002. "El manto de Gotemburgo y los calendarios prehispánicos". En, *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease*, editado por Javier Espinoza, Rafael Varón, Tomo 1, Capítulo 26, 469-496. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
2012. "Pachacamac y la política imperial inca. En: El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo". En, *Colección Estudios Andinos 18*. Marco Curatola y Jan Zseminski, editores. PUCP, Lima: 153-208.
2024. *Pachacamac: Seeking the origins of an Inca cult centre*. The Past. Current World Archaeology, 127. September 18.
- MNAAHP
1930. "Copia del cuaderno de apertura de la momia 38". En, *AT-180: Fardos Paracas estudiados entre 1927 a 1950*, Archivo Tello del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.
- MARCONI, Giancarlo
2000. "El complejo de los adobitos y la cultura Lima en el santuario de Pachacamac". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 4: 597-605.
- MASSEY, Sarah
1986. *Sociopolitical change in the upper Ica Valley, BC 400 a.C. to 400 AD: Regional states on the south coast of Peru*. Ph. D. dissertation. Department of Anthropology, Universidad de California Los Angeles.
1991. "Social and political leadership in the lower Ica Valley: Ocucaje phases 8 and 9". En, *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, editado por Anne Paul: 315-348. University of Iowa Press, Iowa City.
- MATSUMOTO, Yuichi; OLANO, Jorge and Masato SAKAI
2022. "Tres Palos Revisited: Understanding the Middle Horizon in the Río Grande de Nasca Drainage": 425-431. En, *Latin American Antiquity* 33(2). <https://doi.org/10.1017/laq.2021.94>
- MEDINA, María Y.
2016. "Análisis técnico y aproximación a los formatos de las piezas textiles de la momia 298". En, *Arqueológicas*, 30: 87-120.
- MENZEL, Dorothy
1977. *The archaeology of ancient Peru and the work of Max Uhle*. R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.
- MILLAN DE PALAVECINO, María D
1956. "Lexicografía de la Vestimenta en el Área de Influencia del Quechua". In, *Folio Lingüística Americana*. <http://bdigital.uncu.edu.ar/13845>
- MINKES, Wynne
2005. *Wrapping the Dead*. University of Leiden, Leiden.
2008. "Warp the Loom – Wrap the Dead Trapezoid shaped textiles from the Chiribaya culture, South Peru, AD 900-1375". En, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Paper 232. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/232>
- MISUGI, T. (ed.).
1985. *The Collection of Ohara Gallery of Art. The Andes – Textiles and Ceramics*. Kobe: Shikosha Publishing Co.
- MOLINA, C. de
2010 [1575]. *Materialidad, memoria y lenguaje en la Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas* [1575], editado por R. Cerrón-Palomino y F. Hernández Astete. Berlin: Peter Lang.
- MOORE, Jerry y Carol MACKAY
2008. "The Chimu Empire". In, *Handbook of South American Archaeology*, edited by Helaine Silverman, and William Isbell: 783-807. Springer, New York.
- MORIN, Françoise
1998. Los Shipibo-Conibo. En, *Guía etnográfica de la Alta Amazonía* (F. Barclay y F. Santos eds.), tomo III. Smithsonian Tropical Research Institute - Abya Ayala - IFEA.
- MOSELEY, Michael Edward y Alana CORDY-COLLINS
1990. *The Northern dynasties: kingship and statecraft in Chimor: a symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- MOSELEY, Michael Edward and Eric DEEDS
1982. "The Land in Front of Chan Chan: Agrarian Expansion, Reform, and Collapse in the Moche Valley". In, *Chan Chan: Andean Desert City*, edited by Michael E. Moseley and Kent C. Day: 25-53. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- MUJICA, Ana
2002. "Los tejidos shipibo-conibo". En, *Una venta-*
- na hacia el infinito. Arte shipibo-conibo*. Catálogo (P. P. Alayza y F. Torres, ed.). Lima: Instituto Cultural Peruano-Norteamericano.
- MURÚA, Fray Martín de
[1611-1613] 1987. *Historia general del Perú*. Manuel Ballesteros Gaibrois (editor). Madrid, Historia 16. Colección Crónicas de América 35.
- MURRA, John V.
1962. "Cloth and Its Function in the Inca State". En, *American Anthropologist*, 64(4):710-728. Museum of Art, Cleveland.
1975. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, ARQUEOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ
2013. *Paracas*. Ministerio de Cultura, Lima.
- OAKLAND, Amy
1982. "Precolumbian Spinning and Lloq'e Yarns". In, *Ethnographic Analysis, Andean Perspective Newsletter*, Fall, no. 4: 25-30. University of Texas Press, Austin.
1986. "Tiahuanaco Tapestry Tunics and Mantles from San Pedro de Atacama, Chile". In, *The Junius B. Bird conference on Andean textiles, April 7 and 8, 1984*, edited by Ann P. Rowe: 151-182. The Textile Museum, Washington, D. C.
1997. "Weaving in a High Land: A continuous tradition". In, L. Meisch ed, *Traditional Textiles of the Andes*. Thames and Hudson: 16-27.
- 2010 "Telas pintadas de Chimu Capac, valle de Supe, Perú". In, *Max Uhle: evaluaciones de sus investigaciones y obras*, edited by Peter Kaulicke, Manuela Fischer, Peter Masson and Gregor Wolff: 281-293. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- 2020a. "Middle Horizon textiles from Chimu Capac, Supe Valley, Peru". In, *PreColumbian Textile Conference VIII/ Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, edited by Lena Bjerregaard and Ann Peters: 65-85. Zea Books, Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=pctviii>
- 2020b. "Max Uhle's Field Notes and Textile Collections from Chimu Capac, Supe Valley, Peru: Style and cultural affiliation during the early and late Middle Horizon". In, *Nawpa Pacha*, 40(2). <https://www.tandfonline.com/eprint/KA8CCNS7MMZWFTBIFBCZ/full?target=10.1080/00776297.2020.1794326>
2022. "Wari and the Huaca del Sol, Max Uhle's 1899 Textile Collection at Moche, Peru". In, *Making 'Meaning': Precolumbian Archaeology, Art History, and the Legacy of Terence Grieder*, edited by James Farmer and Rex Koontz, University of Houston Pressbooks. <https://uhlibraries.pressbooks.pub/makingmeaningterencegrieder/chapter/255/>
2024. "Moche-Wari Textiles from the Huaca del Sol, Moche Influence in the Middle Horizon". In, *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos*, Museo delle Culture, Milan. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=pctix>
- OAKLAND RODMAN, Amy and Vicki CASSMAN
1995. "Andean Tapestry, Structure Informs the Surface". In, *Art Journal*, 55(2): 33-39. Conservation and Art History. <https://doi.org/10.1080/00043249.1995.10791690>
- OAKLAND RODMAN, Amy and Arabel FERNÁNDEZ
2001. "Los tejidos huari y tiwanaku: comparaciones y contextos". In, *Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias, primera parte*. En, *Boletín de arqueología PUCP*, 4: 119-130. Edited by Peter Kaulicke and William H. Isbell. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

- O'NEALE, Lila M.
1935. "Pequeñas prendas ceremoniales de Paracas". En, *Revista del Museo Nacional*. Lima IV(2): 245-266.
1937. "Archaeological Explorations in Peru, Part III. Textiles of the Early Nazca Period". In, *Field Museum of Natural History, Anthropology, Memoirs*, 2(3): 118-253.
1946. "Mochica (Early Chimú) and Other Peruvian Twill Fabrics". In, *Southwestern Journal of Anthropology*, 2(3): 269-294. (Autumn, 1946).
Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3628718>
1948. "Weaving". En, *Handbook of South American Indians*. (J. H. Steward, ed.), vol. 5. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bulletin 143.
- ORCHARD, William C.
1929. *Beads and Beadwork of the American Indians*. New York: Museum of the American Indian, 2nd ed. 1974. First published.
- OREFICI, Giuseppe
1996. "Nuevos enfoques sobre la transición Paracas-Nasca en Cahuachi (Perú)". En, *Andes, Boletín de la Misión Arqueológica Andina*, 1: 173-89. Varsovia.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY
2023. Oxford: Oxford University Press.
- PALOMINO FLORES, Salvador
1971. «Duality in the Socio-Cultural Organization of Several Andean Populations». In, *Folk* 13: 65-88.
- PARDO, Cecilia y Peter FUX, (eds.)
2017. *Nasca*. Museo de Arte de Lima y Museo Reitburg. Lima. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- PARIONA, Lizbeth; RENGIFO, Carlos y Moisés TUFINIO
2024. "El Horizonte Medio en Huacas de Moche: naturaleza de la ocupación post-mochica en Huaca del Sol (c. 800-1000 d. C.)". In, *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos*, Museo delle Culture, Milan, 2022.
<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=pctix>
- PATRÓN, María Luisa y Rommel ANGELES FALCÓN
2012. *Textiles de Pachacamac*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- PAUL, Anne
1979. *Paracas Textiles: Selected from the Museum's Collections*. Etnologiska Studier 34. Sweden.
1990. *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. University of Oklahoma.
- 1991 "Paracas Necropolis Burial 89". En, Anne Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*: 171-221. University of Iowa Press, Iowa City.
- 1993 "Textiles de la Necrópolis de Paracas: Visiones Simbólicas de la Costa del Perú". En: *La Antigua América*, editado por Richard F. Townsend: 279-289. México: Grupo Azabache.Press, Norman.
- 1998 "Color Patterns on Paracas Necropolis Weavings: A combinatorial language on ancient cloth". In, *Techniques et Culture* 29: 113-153.
2010. "Tejidos Transicionales en los fardos tardíos de Paracas Necrópolis: reflectores de cambio en una tradición cultural". En, *Revista del Museo Nacional*, L:11-46.
- PAUL, Anne and Susan NILES
1985. "Identifying Hands at Work on a Paracas Mantle". In, *The Textile Museum Journal*, 23: 5-15.
- PETERS, Ann H.
1991. «Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necrópolis». In, *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*, edited by Anne Paul: 240-314. Iowa City: University of Iowa Press.
1997. "Paracas, Topara and Nasca: Ethnicity and Society on the South Central Andean Coast". En, *Tesis de Doctorado*, Cornell University.
- PETERS Ann H. and Elsa I. TOMASTO-CAGIGAO
2017. "Masculinities and Femininities: Forms and expressions of power in the Paracas Necropolis". In, Sarah E. M. Scher and Billie J. A. Follensbee (eds.) *Dressing the part: power, dress, gender and representation in the Pre-Columbian Americas* Ch. 10: 371-449.
- PEZO-LANFRANCO, Luis; APONTE, Delia y Sabine EGGERS
2015. "Aproximación a la dieta de las sociedades formativas tardías del Litoral de Paracas (Costa sur del Perú): evidencias bioarqueológicas e isotópicas. En, *Nawpa Pacha* 35(1): 23-55 doi:10.1179/0077629715Z.00000000023.
- PHIPPS, Elena Juárez S.
1989. "Cahuachi Textiles in the W. D. Strong Collection: Cultural transition in the Nasca Valley, Peru". In, Tesis doctoral inédita, Department of Art History, Columbia University. *Tornesol: A Colonial Synthesis of European and Andean Textile*
2001. Traditions, *Textile Society of America 2000 Symposium Proceedings*, paper 834: 221-30. Textile Society of America, Earleville, MD.
2003. "Color in the Andes: Inka Garments and 17th Century Colonial Documents". In, *Journal of Dyes in History and Archaeology*, vol. 19: 51-9. Textile Research Associates, York.
2004. "Garments and identity in the Colonial Andes". In, *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Catálogo de la exhibición. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
2004. "Woman's Dress (Anacu, Cat. No. 22)". In, *Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*. Edited by Elena Phipps, Johanna Hecht, and Cristina Esteras Martín: 163-4. New Haven and London, Yale University Press; New York, Metropolitan Museum of Art.
2005. "Features of Nobility: Colonial uncs and their Inca models". En, *Los Incas, Reyes del Perú*. Banco de Credito del Peru, Lima.
2008. "Woven to Shape: a Pre-Columbian Trapezoidal Tunic from the South Central Andes in the Metropolitan Museum of Art". In, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 126. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/126>
2010. "Woven Silver and Gold: Metallic Yarns in Colonial Andean Textiles". In, *Source*: 4-11. University of Chicago Press, Chicago.
2010. "Cochineal Red: The Art History of a Color". In, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 67(3).
2010. Textile Colors and Colorants in the Andes, *Colors between Two Worlds*: 256-80. Edited by Gerhard Wolf, Joseph Connors, and Louis A. Waldman. Villa I Tatti and Harvard University Press, Florence and Cambridge.
2012. *Cochineal Red: The Art History of a Color*. Yale University Press and Metropolitan Museum of Art, New Haven and New York.
2013. *The Peruvian four-selvaged cloth: ancient threads new directions*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- 2017 "Andean textile traditions: material knowledge and culture, Part 1". En, *PreColumbian Textile Conference VII*, editado por. L. Bjerregaard y A. Peters: 162-175. Lincoln, Nebraska: Zea Books.
2020. "Woven Brilliance: Approaching Color in Andean Textile Traditions". In, *Textile Museum Journal* vol 47: 29-54.
- 2021a. "Nuance, Brilliance and Sheen in Andean Textile Traditions". In, *Materia Americana*. ("Materiality between Art, Science and Culture in the Viceroalties, 16th to 18th centuries: Getty Research Institute Aug 2016) Gabriela Siracusano and Agustina Rodríguez Romero, editors: Buenos Aires: Eduntref (University of Tres de Febrero Press). English and Spanish.
- 2022b. "Catalogue Entry: Man's Processional Tunic (Uncu)". In Ilona Katzew, ed., *Archive of the World: Art and Imagination in Spanish America, 1500-1800. Highlights from LACMA's Collection*, exh. cat. (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: DelMonico Books • D.A.P.)
2023. "Weaving Silver: Brilliance and Sheen in Andean Colonial Textile Traditions". In, Helen Mills, ed., *Silver: Transformational Matter*. London: London Academy: 193-226.
- PHIPPS, Elena; HECHT, Johanna and Cristina ESTERAS MARTÍN
2004. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. The Metropolitan Museum of Art, New York. PHIPPS, Elena and Olga ACOSTA2011. "The Acsu of Atahualpa's wife". In, *Hali Magazine* Issue 167 Spring: 184.
- PHIPPS, Elena and Caroline SOLAZZO
2020 "Viscacha: luxury, fate and identification in Precolombian Textiles". In, *Hidden Stories/Human Lives: Proceedings of the Textile Society of America 17th Biennial Symposium, October 15-17*. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/> doi: 10.32873/unl.dc.tsasp.0124
- PETERS, Ann H.
1991. "Ecology and Society in Embroidered Images from the Paracas Necropolis". En, Anne Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture: Object and Context in South Coastal Peru*: 240-314. University of Iowa Press, Iowa City.
- 2014a. "Paracas Necropolis: Communities of textile production, exchange networks and social boundaries in the central Andes, 150 AC a 250 DC". En, Denise Y. Arnold y Penelope Dransart (eds.) *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*: 109-139. London: Archetype.
- 2014b. "Dressing the Leader. Dressing the Ancestor: The longue durée in the South Central Andes". In, *Textile Society of America 2014 Biennial Symposium Proceedings: New Directions: Examining the Past, Creating the Future*. Lincoln: Universidad de Nebraska. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/945/>
- 2017a. "Headdress Forms in the Paracas Necropolis Mortuary Tradition". En, Lena Bjerregaard y Ann H. Peters (eds.), *PreColumbian Textile Conference VII/ Jornadas de Textiles Precolombinos VII, Centre for Textile Research, University of Copenhagen*: 214-237. Zea Books. Lincoln: Universidad de Nebraska. <https://digitalcommons.unl.edu/pct7/13/>
- 2017b. "El testimonio de una tumba: La presencia Nasca en Paracas; 'Fardo WK 382', 'Fardo WK 378' y 'Fardo WK 319' en Anexo: Paracas y Nasca en Wari Kayan". En, *Nasca*, Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.): 62-69; 296-327. Museo de Arte de Lima y Museo Reitburg, Lima.
- 2018a. "Travels of a rayed head: textile movement and the concepts of center and periphery in the southern Andes". En, William Isbell, Mauricio Uribe, Anne Tiballi y Edward P. Zegarra (eds.) *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*: 109-138. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles.
- 2018b. "¿Qué constituye la transición Paracas-Nasca en Paracas Necrópolis? Prácticas mortuorias, artefactos presentes, formas de indumentaria y diversidad sociocultural". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 25: 91-135. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinarqueologia/article/view/21511/21142>
- PETERS, Ann H. y Elsa L. TOMASTO-CAGIGAO
1986. «Mirrors and Maize: The Concept of Yanantin

- among the Macha of Bolivia». In, *Anthropological History of Andean Politics*, edited by John V. Murra, Nathan Wachtel and Jacques Revel: 228-259. Cambridge and Paris: Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. 2017. "Masculinities and feminities: Forms and expressions of power in the Paracas Necropolis". En, Sarahh E. M. Scher y Billie J. A. Follensbee (eds.) *Dressing the Part: Power, Dress, Gender, and Representation in the Pre-Columbian Americas*: 371-449. University Press of Florida, Gainesville.
- POZZI-ESCOT, Denise
2017. "Un espacio Sagrado milenario". En, *Pachacamac, el oráculo en el horizonte marino del sol poniente*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú: 1-31. Lima.
- POZZI-ESCOT, Denise y Rommel ÁNGELES
2011. *Textiles de Huaca Malena entrelazando el Pasado*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- POZZI-ESCOT, Denise & Katiusha BERNUY QUIROGA
2018. *Santuario arqueológico Pachacamac: Investigaciones en la ruta de los peregrinos*. Ministerio de Cultura M.C.
- POZZI-ESCOT, Denise, Arturo PERALTA y Rommel ÁNGELES
2022. "Wari en Pachacamac: Investigaciones en la Sala Central". En, *Wari: Nuevos aportes y perspectivas*. José Ochatoma y Martha Cabrera editores: 263-297. Pres editores impresores. Ayacucho.
- POSNANSKY, Arthur
1958 (1896) *Tihuanacu: la cuna del hombre americano*. Tomo III-IV. Ministerio de Educación, La Paz, Bolivia.
- PRIETO, Gabriel
2023. "New Excavations in the BJ Unit, Chan Chan. Exploring the Household Organization and Occupational Sequence in the Neighborhoods of the Chimu's Capital". In, *Paper presented at the Capital 63rd Annual Meeting*, Institute of Andean Studies University of California, Berkeley.
- PRIETO, Gabriel, and John VERANO
2023. "From Brave Warriors to Innocent Children: Understanding the Foundations of Ritual Violence in the Moche Valley, North Coast of Peru, A.D. 200 - 1450". In, *Human Sacrifice and Value Revisiting the Limits of Sacred Violence from an Anthropological and Archaeological Perspective*, edited by Sean O'Neill Matthew J. Walsh, Marianne Moen and Svein H. Gullbekk: 219-257. Routledge, New York.
- PRIETO, Gabriel; VERANO, John; POLLARD ROWE, Ann; CASTILLO, Feren; FLORES, Luis; ASECIO, Julio; CHACHAPOYAS, Alan; CAMPAÑA, Victor; SUTTER, Richard; ISLA, Aleksalia; TSCHINKEL, Khrystye; WITT, Rachel; SHIGUEKAWA, Andres; RIVERA PRINCE, Jordi A.; MARIE GAGNON, Celeste; AVILA-MATA, Carlos; TOKANAI, Fuyuki; ALDAMAREYNA, Claver W. and José M. CAPRILES
2024. "Pampa La Cruz: A New Mass Sacrificial Burial Ground during the Chimú Occupation in Huan-chaco, North Coast of Peru". In, *Nawpa Pacha, Journal of the Institute of Andean Studies*, 44(1): 69-154.
- PRUMERS, Heiko
2007. "Los textiles de la tumba del 'Señor de Sipán', Perú". En, *Zeitschrift für Archäologie Außer-europäischer Kulturen* 2: 255-324.
1998. "Un nuevo tipo de camisa del antiguo Perú". En, *Bonner Amerikanistische Studien* Vol 30: 217-237.
- QUILTER, Jeffrey; RENGIFO, Carlos; TUFINIO, Moisés; ZAVALTA, Enrique; OAKLAND, Amy; PARIONA, Lizbeth; SZPAK, Paul; Alonso, MARIA MIEITES; SHIBAYAMA, Nobuko; Anahí MATORANA-FERNÁNDEZ
2024. "Textiles, Dates, and Identity in the Late Occupation of Huacas de Moche, Peru". In, *Antiquity* (in press).
- Real Academia Española
1726. *Diccionario de Autoridades*, tomo 1. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- REID, James
1990. *Feather Masterpieces of the Ancient Andean World, 26th September-2nd November 1990* London: Thomas Gibson Fine Art, 1990.
2005. *Magic Feathers: Textile Art from Ancient Peru*. London: Textile and Art Publications.
- REINDEL, Marcus; ISLA, Johnny; GORBAHN, Hermann y Heike OTTEN
2015. "Paracas en Palpa: Los fundamentos del poder de la cultura". En, *Arqueología peruana* 2: 37-64. Yamagata University Institute of Nasca.
- REINHARD, Johann
1991. "Investigación arqueológica de las plataformas incas ceremoniales en los volcanes Copiapó y Jotabeche (Región de Atacama)". En, *Revista Contribución Arqueológica (Museo Regional Atacama)*, 3: 29-56.
1992a. "Investigaciones arqueológicas subacuáticas en el lago Titikaka". En, *Arqueología subacuática en el lago Titikaka. Informe científico*, por C. PONCE SANGUINÉS. J. REINHARD, M. PORTUGAL, E. PAREJA Y L. TICLLA: 419-430. La Paz: La Palabra Producciones.
1992b. "An archaeological investigation of Inca ceremonial platforms on the Volcano Copiapó, central Chile". En, *Ancient America. Contributions to New World Archaeology*, editado por N. Saunders: 145-172. Oxford: Oxbow Books.
2005. *The Ice Maiden: Inca Mummies, Mountain Gods, and Sacred Sites in the Andes*. Washington, D.C. National Geographic.
2012. "Sacred Featherwork of the Inca". En *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, editado por H. King, 79-88. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- REINHARD, Johann and Maria C. CERUTI
2010. *Inca Rituals and Sacred Mountains: A Study Of The World's Highest Archaeological Sites*, Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, UCLA.
- REISS, Johann y Alphons STUBEL
1880-7. *The Necropolis of Ancon in Peru; a Contribution to our Knowledge of the Culture and Industries of the Empire of the Incas, Being the Results of Excavations Made of the Spot* (Traducido por A.H. Keane). A. Asher & Co. 3 vol. Berlín.
- RELACIONES GEOGRÁFICAS DE INDIAS [1897]. (2016, digitalizado). Ministerio de Fomento. Perú. Tomo IV. Madrid.
- RENARD-CASEVITZ, France Marie
2003. "Visión histórica de la cuenca Urubamba-Ucayali y de sus pobladores arawakos y panos". En, *Bajo Urubamba. Matsiguengas y Ynes*: 29-44. Lima: Pluspetrol / Hunt / SK / Tecpetrol.
1988. *Al este de los Andes*. Tomo I. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos - Abya Ayala.
- Roel Mendizábal, P. y Borja Chávez, P.
2011. *Anaco de Camilaca. Uso contemporáneo de un traje prehispánico*. Lima: Ministerio de Cultura.
- ROGGER, Ravines and Karen STOTHERT
1978. «Un entierro común del Horizonte Tardío en la costa central del Perú: Apéndice 3. Inventario general de los especímenes recuperados del fardo». En, *Revista del Museo Nacional* 42: 153-173.
- ROJAS Z., Ana María
2016. *Vestimenta de mujeres en la nobleza Inca. Ajuar textil en el enterratorio del Cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas*.
- ROJAS Z., Ana María & Soledad HOCES DE LA GUARDIA
2022. "La unidad de un conjunto simbólico. Los textiles del enterratorio incaico cerro esmeralda". En, *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 53: 14-40. DOI: 10.56575/BSCHA.05300220753.
- ROJAS ZOLEZZI, Enrique
2022. *La mujer ashaninka en un mundo en cambio*. Lima: Editorial Horizonte.
- ROJAS ZOLEZZI, Martha
2003. Notas acerca de la iconografía textil de los Matsiguengas de la amazonía peruana. En *Bajo Urubamba. Matsiguengas y Ynes*. Lima: Pluspetrol.
2017. *Tejiendo la identidad. Mitología y estética entre los Matsigenka del Bajo Urubamba*. Lima: Editorial Horizonte.
- ROQUERO, Ana
2006. *Tintes y Tintoreros de Américas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ROSAS RINTEL, M.
2017.. "Historia de las investigaciones arqueológicas en el santuario de Pachacamac". En, *Pachacamac. El oráculo en el horizonte marino del sol poniente*: 290-301. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco del Crédito del Perú.
- ROSTWOROWSKI, María
1972. "Breve informe sobre el Señorío de Ychma o Ychima". En, *Arqueología PUCP*, 13: 37-51. Lima: Instituto Riva-Agüero y PUCP.
1999. *El Señorío de Pachacamac: el informe de Rodrigo Cantos de Andrade de 1573*. Lima: IEP.
2002a. *Pachacamac el señor de los Milagros: una trayectoria milenaria; el señor de pachacamac: el informe de Rodrigo Cantos de Andrade; Señoríos indígenas de Lima y Canta*. IEP. Obras completas II; Historia Andina 25.
2002b. *Señoríos indígenas de Lima y Canta. En Pachacamac*. Obras completas II. Lima, IEP, pp. 189-376.
- ROSOFF, Nancy B.
2018. "The Rayed Head and Stepped Platform: A Core Symbol of the Southern Andean Iconographic Series". In, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 1099. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/1099>
- ROUSSAKIS, V. y SALAZAR, L.
1999. "Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyo". En, *Los incas: arte y símbolos*: 262-297. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
- ROWE, Ann Pollard
1977. *Warp Patterned Weaves of the Andes*. Washington, D.C.: Textile Museum.
1978. "Technical Features of Inca Tapestry Tunics". In, *Textile Museum Journal*, Vol. 17: 5-28.1979 "Textile Evidence for Huari Music". In, *Textile Museum Journal*, Vol. 18: 5-18.
1979. "Standardization in Inca tapestry tunics". En, *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, editado por A. P. Rowe, E. P. Benson and A.-L. Schaffer, 239-264. Washington D. C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.
1981. "Textiles from the Burial Platform of Las Avispas at Chan Chan". In, *Nawpa Pacha* 18: 81-148. (Berkeley: Institute of Andean Studies.).
1984. *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor: Textiles from Peru's orth coast*. Washington, D.C., Textile Museum.
1985. Two-faced Triple Cloth. In A. Cahlander *Double-woven Treasures of Old Peru*. Michigan: Interweave Press: 12-14.
1986. "Textiles from the Nasca Valley at the time of the fall of the Huari Empire". In, *The Junius B.*

- Bird conference on Andean textiles, April 7 and 8, 1984, edited by Ann P. Rowe: 151-182. The Textile Museum, Washington, D. C.
1991. "Nasca Figurines and Costume". In, *Textile Museum Journal* 1990, 29-30: 93-127.
- 1995-1996. Inca Weaving and Costume *The Textile Museum Journal*, vols 34 and 35: 5-52.
1996. "Wari Mantles and Four-Cornered Hats". In, *Andean Art in Dumbarton Oaks*, Vol 2. Elizabeth Boone, ed. Dumbarton Oaks: 399-412.
1997. "Inca Weaving and Costume". En, *The Textile Museum Journal* 34-35 (1995-1996): 4-53. Washington, D. C.
1999. "Textiles Chimú / Chimu Textiles". In, *Tejidos milenarios / Ancient Peruvian Textiles*, ed. Antonio de Lavalle y Rosario de Lavalle de Cárdenas: 425-479. (Lima: AFP Integra).
2002. Hidden Threads of Peru: Q'ero textiles. Washington, D.C: Textile Museum.
2012. "Tie-dyed Tunics". In, Sue Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*, Thames and Hudson, New York: 192-205.
2006. "Términos textiles en castellano". In, *Actas, III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, ed. Victòria Solanilla Demestre: 443-469. (Barcelona: Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana).
2012. «Early Featherwork from Ocucaje». In, *Peruvian Featherworks: Art of the Precolumbian Era*, edited by Heidi King: 45-53. New York: The Metropolitan Museum of Art.
2015. "The Linear Mode Revisited". In, *Nawpa Pacha*, 35(2): 237-258.
- ROWE, Ann P. y John COHEN
2002. *Hidden Threads of Peru. Q'ero Textiles*. Merril Publishers Limited / The Textile Museum.
- ROWE, John
1948. "The kingdom of Chimor". En, *Acta Americana* 6:26-59.
1979. "Standardization in Inca Tapestry Tunics". In, *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973*, edited by Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson, Anne-Louise Schaffer: 239-264. The Textile Museum, Washington, D. C.
1999. "Estandarización de las Túnicas de Tapiz Inca". En, J. A. de Lavalle & R. de Lavalle (Curadores), *Tejidos Milenario del Perú* (pp. 571-627). AFP INTEGRA, Lima.
- SCHAEDEL, Richard
1989. *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brünig, 1886-1925*. Ediciones COFIDE, Lima, Perú.
- SALA I VILA, Núria
2021. Ilustrados y franciscanos. La iconografía de los indios amazónicos en el Perú del siglo XVIII. Papeles de l'IRH: 5. Girona: Documento Universitario.
- SANTOS-GRANERO, Fernando
2006. "Cargadores de bebé". En, *Tejidos enigmáticos de la Amazonía peruana*. Lima: Cotton Knit SAC.
- SANTOS-GRANERO, Fernando y Federica BARCLAY
2004. "Introducción". En, *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, vol. 4 (F. Santos y F. Barclay, eds.) Lima: Smithsonian Tropical Research Institute - Instituto Francés de Estudios Andinos.
- SAWYER, Alan
1962. "A group of early Nazca sculptures in the Whyte collection". *Archaeology* 15(3): 152-159.
1963. "Tiahuanaco Tapestry Design". En, *Museum of Primitive Art, Textile Museum Journal*, Vol. 1(2).
1997. *Early Nasca Needlework*. Laurence King Publishing/ Primitive Arts Ltd.
- SCAZZOCCHIO, Françoise
1978. "Curare kills, cures and binds: change and persistence of Indian trade in response to the contact situation in the North-western Montaña". En, *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 4(3): 28-57.
- SCHREIBER, Katharina
2012. "The Rise of an Andean Empire". In, *Wari, Lords of the Ancient Andes*, edited by Susan Bergh: 31-46. The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
- SEGARRA CRESPO, D.
1997. "La alteridad ritualizada en la ofrenda". En, *HABIS*, 28: 275-298.
- SEIBOLD, Katharine
2001. «Oraciones tejidas: Misaq'epi y el despacho a la Pachamama del primero de agosto». En, *Cuadernos* 17: 445-454.
- SEPÚLVEDA, M.; POZZI-ESCOT, D.; ÁNGELES FALCÓN, R.; BERMEO, N.; LEBON, M.; MOULHERAT, C., et al.
2020. "Unraveling the polychromy and antiquity of the Pachacamac Idol, Pacific coast, Peru". En, *PLoS ONE*, 15(1), e0226244. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0226244>
- SHEPARD JR., Glenn H.
2006. "Obsequio de la mujer araña: hilando y tejiendo entre los Matsigenka". En, *Tejidos enigmáticos de la Amazonía peruana*. Lima: Cotton Knit SAC.
- SHIMADA, Izumi
2004. "Una nueva evaluación de la Plaza de los Peregrinos de Pachacamac: Aportes de la Primera Campaña 2003 del Proyecto Arqueológico Pachacamac". En, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 33 (3). Arqueología de la Costa Central del Perú en los periodos tardíos, editado por P. Eeckhout: 507-538. Lima, Perú.
- SILVERMAN, Helaine
2002. "Differentiating Paracas Necropolis and Early Nazca Textiles". En, *Andean Archaeology II: Art, Landscape and Society*, editado por William H. Isbell y Helaine Silverman: 71-105. Kluwer Academic/ Plenum Publishers, New York.
- SMITH, Alexander
2006. En *Tejidos enigmáticos de la Amazonía peruana*. Lima: Cotton Knit SAC.
- SMITH, Richard Ch. y Espíritu BAUTISTA
2006. "Nuestra Madre Palla, Nuestra Hermana Araña, la Estrella vespertina y la Estrella Matinal". En, *Tejidos enigmáticos de la Amazonía peruana*. Lima: Cotton Knit SAC.
- SOLDI, Pablo
1956 *Chavín en Ica*.
- SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA, C., & ROJAS Z., A. M.
2016. *Vestimenta de mujeres en la nobleza Inca. Ajuar textil en el enterratorio del Cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69833>
- SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA, C., & BRUGNOLI, P.
2004. *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. FONDECYT - Chile.
- SPLITSTOSER, Jeffrey C.
2009. 'Weaving the Structure of the Cosmos: Cloth, Agency, and Worldview at Cerrillos, an Early Paracas Site in the Ica Valley, Peru". In, *Doctoral dissertation, The Catholic University of America, Washington, DC*, Department of Anthropology.
2017. «Twined and Woven Artifacts, Part 1: Textiles». In, *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru*, edited by Tom Dillehay: 458-524. Austin: University of Texas Press.
2019. «Wari Khipus». In, *Written in Knots: Undeveloped Accounts of Andean Life*: 6-9. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Museum.
- SPLITSTOSER, Jeffrey; WALLACE, Dwight D. y Mercedes DELGADO
2010. "Nuevas evidencias de textiles y cerámica de la época Paracas temprano en Cerrillos, valle de Ica, Perú". En, *Boletín de Arqueología PUCP* 13: 209-35. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletin-de-arqueologia/article/view/1001>
- STAFFORD, Cora E.
1941 *Paracas Embroideries: A Study of Repeated Patterns*. J. J. Augustin, New York.
- STEWART, Julian H.
1948. "Tribes of the Montana and Bolivian East Andes. Tribes of the Montana: An Introduction". Part 3. En, *Handbook of South American Indians*, Bulletin 143.
- STONE, Rebecca
1987. *Technique and Form in Huari-Style Tapestry Tunics: The Andean Artist, AD 500-800*. PhD dissertation, Yale University.
- TAYLOR, G.
1987. *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano*. Lima: IEP.
1999. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: IFEA, BCRP y Universidad Ricardo Palma.
- THAYS DELGADO, Carmen
2016. "Reproducción del ritual funerario: preparación del cuerpo, orden y distribución de las ofrendas". En, *Arqueológicas* 30: 69-86.
- THAYS DELGADO, Carmen y Delia APONTE MIRANDA
2016. "Una aproximación al significado y el desarrollo de las imágenes en relación con las capas de ofrendas textiles del fardo Paracas 298". En, *Arqueológicas* 30: 163-196.
- THAYS, Carmen and Miguel CORNEJO
2021. "Análisis de los materiales textiles recuperados del Montículo 6". In, M. A. Cornejo (ed.), *Complejo Arqueológico Catalina Huanca, Montículo 6, Continuidades y rupturas del Horizonte Medio en la costa central*: 299-389. Ediciones Rafael Valdez, Lima.
- TELLO, Julio C.
1929. *Antiguo Perú: Primera época*. Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo, Lima.
1941. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello N°6*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TIBALLI, Anne
2009. *Arqueología de Pachacamac: Excavaciones en el Templo de la Luna y Cuarteles, 1940*.
2010. *Imperial subjectivities: the archaeological materials from the cemetery of the sacrificed women, Pachacamac, Peru*. Tesis de Doctorado en Filosofía en Antropología en la Graduate School of Binghamton University State University of New York.
1959. *Paracas: Primera parte*. Institute of Andean Research, Lima.
- TELLO, Julio c. and Toribio MEJIA XESSPE
1979. *Paracas Segunda parte: cavernas y necropolis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Institute of Andean Research, Lima.
- TIBALLI, Anne
2010. *Imperial subjectivities: The archaeological materials from the cemetery of the sacrificed women, Pachacamac, Peru*. PhD Thesis, State University of New York, Binghamton.

- TOPIC, John
1977. *The Lower Class at Chan Chan: A Qualitative Approach*. PhD, Department of Anthropology, Harvard University, Cambridge, MA.
1990. Craft production in the Kingdom of Chimor. In, *The Northern Dynasties. Kingship and Statecraft in Chimor*, edited by Michael Edward Moseley, and Alana Cordy-Collins: 145-176. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- TRACHT, Arthur Noel
1984. «Q'epi: History, Function, and Content of a Sacred Textile Bundle from Potosí, Bolivia». In *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th, 1984*. The Textile Museum, Washington, D. C., 1984.
- TRIMM, Caroline
(s. f.). *Surfaces and lines: artefacts and designs as communicative manifestations of relationships in Amazonian cosmologies*.
- TSCHOPIK, Harry Jr.
195. The Aymara of Chucuito, Peru. 1, *Magic. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, v. 44, pt. 2. New York.
- TUFINIO, M.
2018. "La presencia Chimú temprano en la Huaca de la Luna". En, *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*, editado por S. Uceda, R. Morales y C. Rengifo: 267-278. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huacas del Valle de Moche.
- TUFINIO, Moisés; CHÁVARRI, Henry; GAMBOA, Patricia and Víctor VELÁSQUEZ
2014. "Excavaciones en la Sección 4 de Huaca del Sol". En, *Informe Técnico 2013 del Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna*, edited by Santiago Uceda and Ricardo Morales: 87-170. Trujillo, Perú.
- UCEDA CASTILLO, S., MORALES GAMARRA, R. y MUJICA BARREDA, E.
2016. *Huaca de la Luna. Templos y dioses moches*. World Monuments Fund y Fundación Backus.
- UCEDA, S. y KING, H.
2012. "Chimú feathered offerings from the Huaca de la Luna." En, *Peruvian featherworks. Art of the Precolumbian era*, editado by H. King: 68-77. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- UGARTE, Julissa y Maritza PÉREZ
2016. "Recurrencias observadas entre fardos de Wari Kayan y el fardo 298". En, *Arqueológicas*, 30: 197-203.
- UHLE, Max
1896. Department of Archaeology, University of Pennsylvania, Philadelphia.
1903. *Pachacamac: report of the William Pepper, M.D., LL.D., Peruvian expedition of 1913*. "Die Ruinen von Moche". In, *Société des Américanistes de Paris, Journal*, n. s., 10: 95-117.
1991 [1903]. *Pachacamac. A reprint of the 1903 edition by Max Uhle*. Philadelphia: University of Philadelphia, University Monographs 62.
2003 [1903]. *Pachacamac. Informe de la Expedición Peruana William Pepper de 1896*. Primera edición: Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1903. Primera edición en castellano. Traductor: Manuel Beltray Vera. Serie Clásicos San Marquinos. Lima: COFIDE y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ULLOA, Liliana
1982. "Evolución de la industria textil prehispánica de la zona de Arica". En, *Chungara Revista de Antropología Chilena*, 8: 97-108, 1982.
- URTON, Gary
1981. *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Latin American Monographs, Institute of Latin American Studies. Austin: University of Texas Press.
1994. "Actividad ceremonial y división de mitades en el mundo andino. Las batallas rituales en los carnavales del sur del Perú". En, *El Mundo Ceremonial Andino*, compilado por Luis Millones y Yoshio Onuki: 117-142. Osaka: National Museum of Ethnology.
1997. "Inca weaving and costume". In, *Textile Museum Journal*, 34-35 (1995-1996): 5-53. Washington, D.C.: The Textile Museum.
2014. *Quipus de Pachacamac*. Ministerio de Cultura. 78 pp. Lima.
- VACAS, Víctor
2008. "Cuerpos cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social en la Amazonia". En, *Antípoda, Revista de antropología y arqueología*, 6: 271-291
- VALCÁRCEL, Luis E.
1932. "El gato del agua: sus representaciones en Pukara y Naska". En, *Revista del Museo Nacional*, 1(2): 3-27; 161.
- VALLADARES HUAMANCHUMO, Percy
2021. *Historias del Abuelo*. Ediciones Rafael Valdez, Lima, Perú.
- VANSTAN, I.
1961. "Miniature Peruvian shirts with horizontal neck openings". *American Antiquity* 26(4): 524-531.
1967. *Textiles from beneath the Temple of Pachacamac, Peru. A part of the Uhle Collection of the University Museum, University of Pennsylvania*. Philadelphia: University of Philadelphia.
- VARGAS N., Pedro
2017. "Evidencia de la presencia arawak en la costa y sierra central del Perú. A través de la etnografía, lingüística, arqueología y etnohistoria". En, *Tesis para optar el Grado de Magíster en Lingüística*. UNMSM (s/p).
- VARESE, Stefano
1963-1964. "Nomenclatura de algunos telares indígenas del Perú". En, *Revista Folklore Americano*, (11-12). Lima.
- VEBER, Hanne
2006. "La cushma, 'corporización' de un mundo. Textiles de los pueblos Asháninka y Ashéninka". En, *Tejidos enigmáticos de la Amazonía peruana*. Lima: Cotton Knit SAC.
- VERANO, John
1986. "A Mass Burial of Mutilated Individuals at Pacatnamu". In, *Pacatnamu Papers, Volume I*, edited by Christopher Donnan, and Guillermo Cock: 117-138. Museum of Cultural History, Los Angeles.
- VERANO, John, and Marla TOYNE
2011. "Estudio Bioantropológico de los restos humanos del sector II, Punta Lobos, Valle de Huarmey". En, *Arqueología de La Costa de Ancash. ANDES 8: Boletín Del Centro de Estudios Precolombinos de La Universidad de Varsovia*, edited by G. Milosz: 421-446. l'Institut français d'études andines, Varsovia, Poland.
- VERDE CASANOVA, Ana et al.
2009. Mantos para la eternidad. Textiles Paracas del antiguo Perú. Ministerio de Cultura, Madrid.
- VILCAPOMA, José Carlos
2010. De Bestiarios a la Mitología Andina. Insectos en la Metáfora Cultural. Lima: Fondo Editorial Asamblea Nacional de Rectores – Instituto de Estudios Universitarios "José María Encinas".
- VILLACORTA, Luis Felipe (ed.)
2022. *OQKG, Colección Soldi*: 88-143. Lima, Apacheta.
- VON HAGEN, Adriana
2007. "Stylistic Influences and Imagery in the Museo Leymebamba Textiles". En, *Chachapoya Textiles. The Laguna de los Cóndores Textiles in the Museo Leymebamba, Chachapoyas, Perú* (L. Bjerregaard, ed.). University of Copenhagen. Museum Tusulanum Press.
- WALLACE, Dwight
1991. "A Technical and Iconographic Analysis of Carhua Painted Textiles". En, Anne Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture*: 61-109. University of Iowa Press, Iowa City.
- WALLACE, Dwight T.; SPLITSTOSER, Jeffrey C.; DELGADO AGURTO, Mercedes; KATTERMAN, Grace and William J. CONKLIN
2005. «Feathered Effigy/Burial from Cerrillos, Ica Valley, Peru». In, *Tejiendo sueños en el cono sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro (51st Congreso Internacional de Americanistas, Santiago, Chile, 14-18 de julio de 2003, Actas Del Simposio Arq-21)*, edited by Demestre Solanilla, Victoria: 128-143. Barcelona, España: Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Wikipedia
2004. «King Vulture». In, *Wikimedia Foundation*.
- WUFFARDEN, Eduardo
2014. "La Memoria de los Incas en el Corpus Christi en Cuzco". In, *Arte Imperial Inca. Legado cultural de una gran nación*. Lima: BCP.
- XEREZ, Francisco de
1891 [1534]. *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Madrid: en el establecimiento tipográfico de Juan Caytano García.
1938. *Verdadera relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*. Biblioteca de Cultura Peruana, primera serie, 2: 15-115. Paris: Desclée, De Brouwer. First published 1534.
- YACOVLEFF, Eugenio y Jorge C. MUELLE
1934. "Un fardo funerario de Paracas". En, *Revista del Museo Nacional*, 3(1-2): 63-138.
- YÉPEZ, Álvarez; JENNINGS, Justin y Tiffany A. TUNG
2013. "La Real: un contexto influenciado por los waris en el sur peruano". En, *Andes*, 9: 119-168.
- YOUNG, Michelle
2017. "De la montaña al mar: Intercambio entre la sierra centro-sur y la costa sur durante el Horizonte Temprano". En, *Boletín de Arqueología PUCP*, 22: 9-34. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindearqueologia/article/view/19490>
- YOUNG-SÁNCHEZ, Margaret
2010 "Los unks de los Señores del sur: Huari y Tiahuanaco". In, *Señores de los imperios del Sol*, Krzysztof Makowski, ed.: 225-237. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima, Perú.
- ZARZAR, Alonso
1983. *Relaciones intertribales en el Bajo Uru-bamba y Alto Ucayali*. Centro de Investigación y Promoción Amazónica, vol. 5. Lima: Ed. COPA.
- ZEDEÑO, María Nieves
2008. «Bundled Worlds: The Role and Interactions of Complex Objects from the North American Plains». In, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 15(3): 362-378.
- ZORN, Elaine
1986. "Textiles in Herders' Ritual Bundles of Macusani, Peru, The Junius B. Bird". In, *Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th, 1984, Washington, DC.*: 289-307. Edited by Ann Pollard Rowe. The Textile Museum, Washington, D.C.
1987. «Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores». En, *Revista Andina*, 5: 489-526.
- ZUIDEMA, R. Tom
1990. *Inca Civilization in Cuzco*. Austin: University of Texas Press.



Registro de autores

SUSANA ABAD LÉVANO

Licenciada en Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con diplomado de especialización en Conservación Preventiva de Bienes Muebles. Desde 2019 trabaja como analista en conservación textil en el Museo Pachacamac. Es coautora de las publicaciones:

“Registando las ofrendas: los khipus de Pachacamac” (2020), “Escenas marinas en paneles de tapiz Ychma entre los siglos XIV al XVI d. C. en la costa central del Perú” (2023) y “Evidencias de tecnología textil en un basural del santuario de Pachacamac” (2024).

ROMMEL ÁNGELES FALCÓN

Licenciado en Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1989, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología le otorgó el Premio Julio C. Tello al fomento de la investigación arqueológica en el Perú. Entre sus trabajos de campo destacan las investigaciones que realizó en Huaca Malena, en el valle de Asia. Asimismo, estableció la secuencia cronológica de este valle, con especial énfasis en el estudio de los textiles del Horizonte Medio de Huaca Malena. También ha indagado en torno a la indumentaria durante el Horizonte Medio en la costa central y la iconografía textil Ychma del periodo Intermedio Tardío en esa zona. Ha publicado una serie de artículos sobre las colecciones de cerámica y de textiles del Museo Pachacamac. Entre sus ensayos más recientes figuran “La cerámica del Periodo Intermedio Temprano en el valle de Asia, costa centro sur del Perú” (2023), “Escenas marinas en paneles de tapiz Ychma entre los siglos XIV al XVI d. C. en la costa central del Perú” (2023) y “Túnicas masculinas a fines del Horizonte Medio en la Costa Sur Central del Perú, no uno sino varios estilos” (2024).

DELIA APONTE MIRANDA

Licenciada en Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Especialista en la sociedad Paracas Necrópolis y en la relación entre la materialidad textil, el género y las sociedades andinas. Ha llevado a cabo investigaciones en

diferentes museos e instituciones, conduciendo o integrando proyectos dedicados a la caracterización de la sociedad Paracas y la comprensión del rol social de los tejidos andinos. Asimismo, ha sido curadora de la Sala Paracas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Cuenta con varias publicaciones, entre las cuales destacan “La colección textil Paracas Necrópolis del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos” (2016), “Milênios de histórias tecidas” (2019) e “Intentional cranial modification as a marker of identity in Paracas Cavernas, South-Central Coast of Peru” (2022). En los últimos años, sus investigaciones sobre la sociedad Paracas se han concentrado en los fardos funerarios, la iconografía plasmada en los tejidos y las diferencias de género expresadas en los materiales arqueológicos.

NILDA CALLAÑAUPA

Licenciada por la Universidad de San Antonio Abad del Cusco, donde estudió Turismo y Ciencias Administrativas. Directora del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, del cual es una de sus fundadoras. También se desempeña como tejedora especializada en las prácticas del textil tradicional. Entre los galardones que ha obtenido se encuentran: Excellence in Supporting Mountain Cultures and Livelihoods Award (The Mountain Institute, 2007) y Alliance for Artisan Enterprise: Artisan Hero Award (The Aspen Institute, 2014). En 2012, el Ministerio de Cultura la distinguió como Personalidad Meritoria de la Cultura por su valioso aporte a la continuidad y la puesta en valor del arte textil de las comunidades del Cusco. En 2018, recibió la Condecoración de Orden al Mérito de la Mujer que otorga el Estado peruano. Ha publicado los siguientes libros: *Tejiendo en los Andes del Perú. Soñando diseños, tejiendo recuerdos* (2009), *Tradiciones textiles de Chinchero, herencia viva /Textile Traditions of Chinchero, a living heritage* (2012), *Faces of Tradition. Weaving Elders in the Andes* (2013) y *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands* (2017).

MARÍA ELENA DEL SOLAR D.

Antropóloga. Realizó sus estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Trabaja como investigadora independiente. Actualmente es acreedora del Grant EMKP 2022-British Museum: Repositorio de acceso abierto, con la propuesta colaborativa *The “real design” knowledge among Huni Kuin weavers from the Peruvian Amazonia*. Ha publicado ensayos como “Los ‘diseños verdaderos’ en los tejidos de las mujeres cashinahuá del Alto Purús”, en *Jornadas de Textiles PreColombinos VIII, 2019* (2020). Asimismo, “Watu, chumbe y cobija. Patrones textiles en la Alta Amazonía peruana. Movilidad, persistencias y transformaciones en el largo tiempo”, en Carolina Orsini y Federica Villa (eds.), *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos. Museo delle Culture, Milán, 2022* (2024). Y “Une ceinture inca aujourd’hui. Cinq siècles de transmission”, escrito con Sophie Desrosiers y Arghyro Paouri, en *Transmission/Transmissions* (Actas de las jornadas de estudio de AFET – Association Française pour l’Étude du Textile. París. Nov. 23-24, 2023), de próxima aparición en el volumen *Les Indes savantes*, Marion Dufau y Nadège Gauffre Fayolle (dir.) (2025).

SOPHIE DESROSIERS

Antropóloga y profesora adjunta de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), en París. Se interesa por la complejidad del tejido de las tierras altas andinas y por los conteos y lógicas matemáticas que lo sustentan. Las herramientas que así ha desarrollado le han permitido comparar estas prácticas con las que se observan en tejidos prehispánicos y reconstruir la circulación de conocimientos a lo largo del tiempo y entre diferentes regiones andinas.

Entre sus publicaciones sobre el tema destacan: “An interpretation of technical weaving data found in an early 17th century chronicle”, en Ann P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles* (1986). “Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos” (1992). También ha escrito, en colaboración con

María Elena del Solar y Arghyro Paouri, “Une ceinture inca aujourd’hui. Cinq siècles de transmission”, en *Transmission/Transmissions* (Actas de las jornadas de estudio de AFET – Association Française pour l’Étude du Textile. París. Nov. 23-24, 2023), Marion Dufau y Nadège Gauffre Fayolle (dir.), *Les Indes savantes* (en prensa; 2025).

BEATRIZ DEVIA CASTILLO

Química de la Universidad Nacional de Colombia y doctora en Ciencias Químicas por la Universidad de Lieja (Bélgica), con dos años de investigación posdoctoral. Estancias de investigación en el Instituto Getty, Los Ángeles, California; Laboratorio de investigación, LRMH, Champs sur Marne, París; Laboratorio de Farmacognosia, Universidad de Salamanca. Docente-investigadora de la Facultad de Ciencias y Educación, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Creadora del grupo de investigación sobre colorantes naturales que estudia los materiales en los textiles arqueológicos y etnográficos, así como las fuentes nativas de colorantes naturales. Ha publicado trabajos como «*Arrabidaea chica*: 3-deoxyanthocyanidins and their degradation products found in Colombian archaeological textiles of the 10th-17th centuries», en *The Diversity of Dyes in History and Archaeology* (2017); «Primer reporte de antraquinonas en hojas de *Picramnia gracilis* Tul» (2019) y «Tradicción milenaria de los textiles del norte de Colombia. Enfoque pluridisciplinario», en *Tejiendo imágenes: homenaje a Victoria Solanilla Demestre* (2023).

PENELOPE DRANSART

Doctora en Etnología por la Universidad de Oxford, Reino Unido. Ha merecido becas de la Wenner-Gren Foundation en 1998 y 2016. En 2021 fue galardonada con un premio del fondo Janet Arnold, administrado por la Sociedad de Anticuarios de Londres, para apoyar la investigación sobre los textiles del periodo inca en la sierra del sur del Perú. Hasta 2016 fue profesora de la Universidad de Gales, Lampeter. Actualmente es Profesora Honoraria de la Universidad de Aberdeen, Escocia.

Desde 1986 investiga sobre el pastoreo y las prácticas rituales que involucran animales en Isluga, en el altiplano de Iquique, Chile. Otro de sus temas de investigación concierne al vellón y los colores tal como se usan en los textiles. Ha coeditado el volumen *Animales humanos, humanos animales. Relaciones y transformaciones en mundos indígenas sudamericanos* junto con Lucila Bugallo y Francisco Pazzarelli (2022). Es autora de “Pilgrims and other sorts of personifications: nonhuman animals as ritual participants in Isluga, northern Chile”, en Maggie Bolton y Jan Peter Laurens Loovers (eds.), *Sentient entanglements and ruptures in the Americas: human-animal relations in the Amazon, Andes, and Arctic* (2023) y de “Behind the scenes in museum collecting: the destinies of Henry Wellcome’s pre-Hispanic textiles”, en Carolina Orsini y Federica Villa (eds.), *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos. Museo delle Culture, Milán, 2022* (2024).

ANDREW JAMES HAMILTON

Curador asociado de Artes de las Américas en el Art Institute of Chicago y catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Chicago. Luego de realizar sus estudios de bachillerato en la Universidad de Yale, obtuvo sus grados de maestría y doctorado en la Universidad de Harvard. Miembro de la Princeton Society of Fellows. En su etapa posdoctoral, fue incorporado al Laboratorio de Antropología Social del Collège de France. Sus investigaciones han sido auspiciadas por instituciones como American Council of Learned Societies, Getty Research Institute, Fondation Fyssen, Dumbarton Oaks y Fulbright Hays. Su primer libro, *Scale & the Incas* (2018), examina el rol de la escala en la cultura material inca, construcciones y cosmovisiones. A esta publicación le siguió el volumen titulado *The Royal Inca Tunic: A Biography of an Andean Masterpiece* (2024), donde estudia la célebre túnica elaborada enteramente con diseños de *tocapu* que pertenece a la colección de Dumbarton Oaks, en Washington D. C.

AMY OAKLAND

Doctorada por la Universidad de Texas en Historia del Arte Precolombino. Su trabajo incide en los tejidos arqueológicos,

cuya estructura textil examina para determinar los patrones tradicionales dentro de los distintos contextos culturales. Ha recibido becas de instituciones como Dumbarton Oaks y National Endowment for Humanities, lo que le ha permitido desarrollar varios proyectos. Así, ha investigado los textiles Tiwanaku en Bolivia; los textiles Wari en Dumbarton Oaks, Washington D. C.; los textiles Tiwanaku en San Pedro de Atacama, Chile, y los textiles Moche en Huaca Cao, Chicama, Perú. En la actualidad, se dedica a analizar la relación entre las culturas Moche y Wari en las colecciones de Max Uhle de los valles de Supe y Moche. Sus últimas publicaciones incluyen: “Max Uhle’s Field Notes and Textile Collections from Chimu Capac” (2020), “Wari and Huaca del Sol”, en *Making ‘Meaning’. Precolumbian Archaeology, Art History, and the Legacy of Terence Grieder* (2022) y “Moche-Wari Textiles from Huaca del Sol, Moche Influence in the Middle Horizon”, en Carolina Orsini y Federica Villa (eds.), *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos. Museo delle Culture, Milán, 2022* (2024).

ANN PETERS

Doctorada en Antropología por Cornell University, ejerció la docencia desde 1993 hasta 2013. Ha recibido una beca Fulbright-Hayes, gracias a la cual pudo trasladarse al Perú (1985), así como becas Fulbright de docencia e investigación, para emprender diversos proyectos en Chile (2003) y el Perú (2007). Asimismo, contó con el auspicio de la National Science Foundation para su investigación doctoral (1987) y profesional (2009-2012). También ha sido becaria de Dumbarton Oaks (2006-2007 y 2020-2021), institución que la apoyó para que colaborara con la documentación y conservación de artefactos de Paracas en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (2006).

Ha publicado los ensayos “Perspectivas macro: regionalismo y cosmopolitismo andino en la colección textil Soldi”, en Luis Felipe W. Villacorta (ed.), *OQKG: Colección Soldi* (2022) y “Paisajes y textiles en pinturas rupestres de Carabaya”, en Rainer Hostnig (ed.), *Carabaya. Legado cultural y natural* (2022). Es autora, junto con Jessica Lévy Contreras, de “Las warakas (hondas) de Arena

Blanca, Cerro Colorado y Wari Kayan, península de Paracas: nuevos datos e interpretaciones”, en Carolina Orsini y Federica Villa (eds.), *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos*. Museo delle Culture, Milán, 2022 (2024).

ELENA PHIPPS

Doctorada en Historia del Arte Precolombino y Arqueología por Columbia University. Ha sido conservadora textil del Metropolitan Museum of Art durante treinta y cuatro años. Como curadora ha colaborado en la organización de dos notables exposiciones textiles: *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830* (2004), cuyo catálogo fue galardonado con el College Art Association’s Alfred H. Barr Jr. Award y el Mitchell Prize, e *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (2013). Su trabajo se ha enfocado en la historia de los materiales textiles, la materialidad y las técnicas en contextos culturales. Desde 2011 es profesora del Department of World Arts and Culture, University of California, Los Angeles (UCLA). Entre sus libros sobresalen *Cochineal Red: The Art History of a Color* (2010), *Looking at Textiles: a Guide to Technical Terms* (2012) y *The Peruvian Four-Selvaged Cloth: Ancient Threads/New Directions* (2013). Sus más recientes investigaciones han dado origen a los ensayos titulados “The color purple in the Andes” y “Weaving Silver: brilliance and sheen in Andean colonial textile traditions”, ambos publicados en 2023.

GABRIEL PRIETO

Licenciado en Arqueología por la Universidad Nacional de Trujillo, se ha especializado en la costa norte del Perú. Luego de concluir su formación en la Facultad de Ciencias Sociales de dicha casa de estudios, siguió un posgrado en la Universidad de Yale. A lo largo de su carrera ha merecido diversas becas, otorgadas por Concytec-Fondecyt Perú, Innovate Peru, Wenner Gren Foundation, National Geographic Society y British Council. También le ha sido concedida la beca de conservación del Fondo del Embajador de los Estados Unidos. Entre otras distinciones, fue premiado por el Shanghai Archaeology Forum de la Academia Nacional de la Ciencias Sociales de China. Actualmente, Prieto ocupa el

cargo de profesor asociado en el Departamento de Antropología de la Universidad de Florida. En cuanto a sus publicaciones, es coeditor de los volúmenes *Actas de la Primera Mesa Redonda de Trujillo. Reconsiderando la arqueología de los valles de Virú, Moche y Chicama* (2019) y *Maritime Communities of the Ancient Andes* (2020). Asimismo, ha escrito el libro *Huanchaco, 3500 años entre olas y totora* (2024).

ANN POLLARD ROWE

Licenciada por la Universidad de Washington, Seattle, obtuvo su maestría en la Universidad de California, Berkeley. Ha pasado la mayor parte de su carrera como conservadora de textiles latinoamericanos del Textile Museum de Washington D. C., donde organizó varias exposiciones, entre las que resaltan *Warp-Patterned Weaves of the Andes* (1977) y *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor* (1984). Por estos aportes recibió, en 1985, la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el grado de Oficial, condecoración que otorga el Estado peruano. En el año 2016 fue honrada como una de las primeras Fellows de la Textile Society of America. Además de los importantes catálogos de las exposiciones mencionadas, ha publicado numerosos artículos sobre textiles peruanos. Su último ensayo es “Redefining the End of the Middle Horizon, Part 1”, que ha sido difundido por *Ñawpa Pacha, Journal of the Institute of Andean Studies*, vol. 44, n.º 2 (2024). La segunda parte está en prensa.

JEFFREY C. SPLITSTOSER

Doctorado en Antropología por The Catholic University of America, hoy es profesor asistente de Investigación en George Washington University. Miembro del Institute of Andean Studies y del Consejo Editorial del *Textile Museum Journal*. En sus investigaciones se ha dedicado, sobre todo, a estudiar los antiguos textiles andinos y los khipus. Descubrió, junto con Tom Dillehay, Jan Wouters y Anna Claro, el uso más temprano que se conoce en el mundo del azul índigo en un textil de algodón de 6200 años de antigüedad, proveniente del sitio precerámico de Huaca Prieta. Su trabajo se ha centrado en el aprendizaje mediante la creación, reproduciendo los khipus y las estructuras textiles que encuentra en

el terreno. Esto incluye el cultivo de fibras y plantas tintóreas, el procesamiento, el hilado y teñido de fibras, y el tejido. Entre sus publicaciones, podemos citar: “Twined and Woven Artifacts, Part 1: Textiles”, en Tom Dillehay (ed.), *Where the Land Meets the Sea: Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru* (2017); “Los Khipus Wari”, en *Khipus* (2020) y “A Comparison of Two Knotted-Cord Fabrics: An Inka Khipu and a Costa Rican Censu”, en *The Textile Museum Journal* 49 (2022).

CARMEN THAYS DELGADO

Licenciada en Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha realizado estudios de conservación de textiles arqueológicos promovidos por la OEA y Unesco. Desde el año 2003, se encarga de la Colección Textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Participó en

el proceso de apertura del fardo 298 de Paracas, que fuera excavado en 1927 por Julio C. Tello y se mantenía intacto. Fue curadora, junto con Delia Aponte, de la Sala Paracas de dicho museo, inaugurada en 2013. Asimismo, coescribió el texto del catálogo de la exposición titulado *Rituales de sangre en Paracas Necrópolis: una revisión iconográfica*.

Ha contribuido con diversos ensayos sobre conservación y restauración de textiles arqueológicos en los siguientes libros: *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas* (2007), *Paracas. Trésors inédits du Pérou ancien* (2008), *Conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios* (2011), *Comodato MASP Landmann: Têxteis pré-colombianos. Vol. 1* (2019) y *Complejo Arqueológico Catalina Huanca. Montículo 6* (2021). También ha publicado cuatro artículos especializados sobre el fardo 298 de Paracas en la revista *Arqueológicas* 30 (2017).

◀ Páginas: 306-307.
Detalle de manto Paracas. RT-001443.
Código RT-01443. Museo Nacional de
Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

◀ Páginas: 314-315.
Detalle de manto Paracas. Código RT-001410.
Museo Nacional de Arqueología, Antropología
e Historia del Perú.

◀ Página: 324.
Detalle de túnica Wari
Colección Napoleón Valdéz Ferrand.

▶ Páginas: 330-331.
Detalle Fig. 43, págs. 64-65.
El tesoro de los Andes.
Colección Privada.



Créditos

Título

ARTE Y SABER DEL TEXTIL

Edición

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
Lima 12, Perú

Comité Editorial

Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

División de Asuntos Corporativos

Enrique Pasquel Rodríguez
Jessica García Casana
Primera edición, noviembre de 2024.

Coordinación Científica

Elena Phipps
Carmen Thays Delgado

Coordinación Editorial

Elena Phipps
Carmen Thays Delgado
Pilar Marín

Diseño Gráfico

Marianella Romero Guzmán

Corrección de estilo

Guillermo Niño de Guzmán

Compilación bibliográfica

Jesús Tupac Terbullino

Fotografías:

Daniel Giannoni
Excepto las indicadas al pie de las leyendas y de las instituciones en el extranjero.

LINEALES: Leonidas Marín

Producción

Ausonia S.A.
Sandro Peroni
Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:

Retoque fotográfico: Henry Carrión.
Darío Corihuamán, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles,
Ofelia Navarro.

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú.

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2024
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACÁ,
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERÚ

