

INTRODUCCIÓN

1. Historia de los textiles andinos.
2. Técnicas.
3. Iconografía.
4. Relaciones con la cerámica.

1. Historia de los textiles andinos.

Los textiles andinos, en concreto los del Perú prehispánico, tuvieron un rol social muy importante, ya que además de vestir el cuerpo, como función principal, fueron utilizados para hacer intercambios, pagar tributos y realizar ofrendas; es decir, los antiguos peruanos en muchas ocasiones se sirvieron de ellos como moneda, cosa que no tuvieron nunca.

Además tenían un significado mágico-religioso fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, se les asociaba con numerosos acontecimientos y ceremonias religiosas, teniendo en ciertos casos un papel preponderante; y en segundo lugar, tanto la pieza de tela como algunos temas y diseños decorativos tenían que ver con la magia y el misticismo.

Esta presencia del mundo mágico-religioso en las fibras textiles o en el tejido no tiene ningún paralelo en otras civilizaciones.

Por otra parte, antes de explicar la historia de estos tejidos, debe quedar claro que los que se han podido recuperar a través de las excavaciones arqueológicas eran los que envolvían o vestían a los muertos. En cambio, de cómo vestían los vivos tenemos alguna noticia escrita y pintada de Guamán Poma de Ayala¹, o bien hay alguna cerámica Moche, en cuyas decoraciones se indica cómo se tejía², o bien las escasas pervivencias de los vestidos o de sus decoraciones que los indígenas de hoy todavía llevan.

Utilizaron el **telar de cintura** o de correa trasera para fabricar sus tejidos. Constaba de dos barras de madera (o plegadores o enjulios), una ligada a un poste o a un tronco de árbol (plegador de urdimbre), y la otra que se colocaba justo delante del cuerpo de la tejedora (plegador de pecho) y que se mantenía tirante gracias a una banda que le rodeaba la cintura. De esta manera, con pequeños movimientos de su cuerpo, la tejedora controlaba la tensión de los hilos de la urdimbre. Además se completaba el telar con un lizo, una cuchilla y una lanzadera, todo de madera. Cuando el tejido tenía una decoración más complicada, se trabajaba con varias caladas y lizos que permitían la existencia de urdimbres adicionales que formaban decoraciones más complejas. Los tejidos resultantes de este tipo de telar tienen un ancho limitado (no más de 85 cm), por el alcance del brazo de la tejedora al pasar la trama de un borde al otro. Los cronistas hablan de **telares fijos** verticales³ para el tejido de tapices, y la etnología señala la existencia de un **telar horizontal** con cuatro pies de madera clavados en el suelo. El telar citado en primer lugar y el horizontal todavía pueden verse actualmente en funcionamiento en zonas apartadas de los Andes centrales.

Otro factor a tener en cuenta respecto a estos tejidos es el de que se encuentran en zonas de la costa (Norte, Central o Sur) que son secas y cuyo suelo tiene además un elevado contenido en nitrato de potasio, hecho que favorece su conservación, tanto para los colores como para las materias. En un mundo de muertos (necrópolis), esto es muy bueno puesto que practicaron un culto complejo y rico: los fardos estaban formados por varias capas de telas muy distintas que envolvían al difunto, junto con pequeñas ofrendas ligadas a su alrededor⁴.

El **antecedente** de estos tejidos se ha de ir a buscar a la Cueva de Guitarrero (Callejón de Huaylas), que arroja una fecha del 5780 a.C. (por el C.14), donde se han encontrado fragmentos de tela hecha con fibras vegetales que no son de algodón y que demuestran que el arte textil del Perú prehispánico es anterior a la cerámica⁵.

¹ F.G. Poma de Ayala: *Nueva crónica y Buen gobierno*, Colección "Crónicas de América" n^{os} 29 a, b y c, Historia 16, Madrid, 1987.

² Es un recipiente Moche del s. V/IV d.C. en el que aparece como decoración pintada un taller de tejeduría donde trabajan varias mujeres con telares de cintura, al mando de un personaje importante.

³ F.B. Cobo: *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, 2 vols., Madrid, 1964, págs. 205-206.

⁴ W. Reiss y A. Stübel: *Das Totenfeld von Ancon*, (Berlín, 1880-87) muestran en exquisitos dibujos por primera vez cómo eran estos fardos y sus ajuares funerarios.

⁵ J. Adovasio y T. F. Linch: "PreCeramic Textiles and Cordage from Guitarrero Cave", en *American Antiquity*, vol. 38, n^o 1, 1973, págs. 83-88.

Del 2500 a.C. aproximadamente tenemos, en las excavaciones de la zona de Valdivia (Costa Sur de Ecuador), el testimonio de la existencia de tejidos hechos en telar, cuyas huellas se conservan por las que dejaron en recipientes de barro antes de su cocción⁶.

De entre el 3000 y 1200 a.C. se han encontrado materiales textiles hechos a mano en el yacimiento de Huaca Prieta, excavado por Junius B. Bird⁷, la mayoría con la técnica de retorcido (en forma de ocho) hecha a partir de técnicas antiguas de cestería y trenzado de esteras de fibras vegetales (euforbiáceas y hojas de agave). Se trata de 9.000 fragmentos procedentes de distintas campañas que tienen estampados muy geometrizados de colores.

Hacia el 2500 a.C. en la zona costera hay pruebas del cultivo del algodón (*Gossypium barbadense*) antes que el maíz y los frijoles. Y durante el primer milenio a.C., cuando se produjo la difusión de la cultura Chavín, la lana de los camélidos andinos llegó desde la Sierra (Norte) a la Costa. Del algodón había dos variedades: la blanca y la oscura. De la lana, la rugosa de la llama, resistente, de color blanco, café y negro; y la sedosa de la alpaca, que tiene hasta catorce colores naturales del blanco hasta el negro. En cuanto a la lana de la vicuña, que era salvaje y para cuya obtención debía sacrificarse al animal, se destinaba para los vestidos de la nobleza, debido a su gran calidad; era de color del maíz maduro.

Ya tenemos, pues, los dos materiales básicos de los tejidos andinos: el **algodón**, que se utilizaba normalmente para las urdimbres, puesto que es más resistente, y la **lana** de camélidos para las tramas. Más adelante para embellecer estos tejidos se utilizó el pelo de animales y el humano, las plumas con su color natural y placas de oro y plata.

En cuanto al **teñido**, puede afirmarse que supieron manejar esta técnica de manera admirable porque los colores han durado casi 3.000 años con brillo e intensidad. La lana absorbe mejor el tinte que el algodón. La mayoría de substancias para teñir eran de origen vegetal: el índigo (*Indigofera suffruticosa*), la chilca (*Baccharis polyanta*) y el cordoncillo (*Piper liaatum*). De origen animal eran dos: el insecto cochinilla (*Coccus cacti*), que secado al sol y hervido servía para obtener el rojo, y el molusco chanque (*Murex brandaris*), oriundo de la península de Paracas, que servía para obtener el color púrpura. También utilizaron los mordientes, que eran muy variados y se basaban principalmente en vegetales ácidos y la ceniza.

Siguiendo con la cronología de los textiles, nos encontramos con el Horizonte Antiguo (1000–600 a.C.), que comienza con la cultura CHAVÍN (Sierra Norte, 1400–600 a.C.), en la que hacia el 1000 a.C. aparecen los tejidos con todos los componentes tecnológicos y artísticos básicos. Se generalizó el uso de los tejidos “planos”, formados por el entrecruzamiento de hilos, que formarán superficies lisas que favorecerán el desarrollo del diseño pintado, especialmente de imágenes mágicas de su mundo mítico. A nivel práctico se nota el paralelismo de sus temas y diseños con los del arte lítico e inciso de los monumentos de Chavín de Huántar. Los dos tipos básicos de textiles son: el tejido-tapiz y el tejido pintado. Posiblemente tuvieron tejidos con bordados, con plumas, gasas... etc., pero no nos han llegado. Los colores eran muy discretos: ocre, sienas, marrones y el blanco. El tema más utilizado fue **el dios de los bastones**, que aparecerá tanto en la Sierra como en la Costa⁸.

El Horizonte Antiguo sigue con la cultura PARACAS (Costa Sur, 1000–600 a.C.), cuyos tejidos tuvieron en un principio una clara influencia chavinoide. Por ejemplo, en Chavín se daba la representación de un cuerpo serpentiforme de cabeza inmensa y grandes ojos redondos, que fue uno de los personajes clave de Paracas: **el Ser Ocular**⁹. Entre el 1000 y el 600 a.C. se producen los tejidos típicos de Paracas, hechos con algodón tipo gasa, tela, tela doble, brocado y tapiz. Los temas decorativos son antropo y zoomorfo, destacando felinos, serpientes y aves, que acostumbran a estar bordados en los mantos funerarios, que miden 2,5 × 1,3 m. En cuanto al tratamiento del ser humano, debe afirmarse que no llevan vestidos distintivos, sus miembros tienen medidas irregulares y existen grandes diferencias en el tratamiento de los rasgos de la cara. Su formato es esencialmente geométrico. A medida que se avanza

⁶ J. G. Marcos: “Woven textiles in a Late Valdivia Context (Ecuador)”, en *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, 1973, ed. por A. P. Rowe et al., págs. 19–26, Washington D.C., 1979.

⁷ Junius B. Bird: “Pre ceramic Art from Huaca Prieta, Chicama Valley”, en *Ñawpa Pacha* 1, págs. 29–34, 1963. Es el primer artículo aparecido sobre este yacimiento, que visitó en 1946 con su esposa e hijos. Hay varios posteriores.

⁸ El dios de los bastones tenía grandes colmillos, y era mitad hombre y mitad animal; llevaba un bastón ceremonial en cada mano.

⁹ El Ser Ocular es esencialmente antropomorfo, con una gran cabeza, ojos grandes y circulares, larga nariz y apéndices que salen de su cabeza y cuerpo y que podían ser la extensión de una parte del cuerpo que tiene otra identidad: la lengua, en ciempiés o en serpientes; una oreja, en una flor.

en el tiempo, el ser ocular, mencionado más arriba como protagonista de la decoración de estos tejidos, se convertirá en **el Ser Sincrético**¹⁰.

Hacia el 500 a.C. (época 10 del Horizonte Antiguo) surge el **bordado** como técnica de moda. La tradición lineal para definir la forma sigue, pero son líneas más finas, de colores distintos, todo muy geometrizado. Estos diseños se hacen con lana alrededor de los mantos para que los colores sean más vivos: rojo, verde, azul, amarillo y verde. Así pues, hay más variación temática pero con formas más simplificadas y esquemáticas.

El Período Intermedio Antiguo (Costa Sur, 500 a.C.–700 d.C.) comienza con la cultura NAZCA. No hubo cambios bruscos sino que fue una evolución paulatina y ordenada. Se produjo un notable aumento de los colores y también su yuxtaposición (áreas de color) en el mismo diseño a fin de crear nuevos efectos visuales. Los bordados representaban figuras humanas de proporciones más precisas que las de Paracas, y además iban más adornadas. Son composiciones abstractas consistentes en formas puras geométricas: rayas, cuadrados, rectángulos, círculos, etc. Los mantos de Nazca (**cushma**) miden 150 × 100 cm y sus diseños podría decirse que eran de tipo heráldico, como por ejemplo el tipo **birrectangular**¹¹.

Sigue la cultura MOCHE (Costa Norte, 200 a.C.–600 d.C.), cuyos tejidos son más difíciles de explicar debido a la presencia de salitre en la arena de la costa norte, que los dañó directamente. Tenemos claros testimonios en las decoraciones de la cerámica: banderas o estandartes con diseños geométricos; las túnicas, las camisas de signos escalonados con o sin volutas, el símbolo en S, círculos y triángulos. Era una forma de decoración realista. Motivos: hombres, deidades y figuras antropomorfas demoníacas. Colores: rojo vivo como color base y dorados y marrones en las figuras. Se empleó la técnica de la trama discontinua. Eran tejidos tipo tela llana, tejido compuesto, tapiz kilim, y con anillado de la trama sobre una urdimbre rígida¹².

No hay telas pintadas. Abunda el algodón, pero los hilos de tapices y bordados son de lana de camélido.

El Horizonte Medio (600–1000 d.C.) abarca dos culturas correlativas en el tiempo y que están muy relacionadas: TIAHUANACO (Sierra Sur) y HUARI. La primera (cultura Tiahuanaco) tiene como base el gran centro ceremonial del mismo nombre, cerca del lago Titicaca (Sierra sur). La Puerta del Sol tiene un importante diseño esculpido sobre la piedra, en el que hay un personaje central (que recuerda al dios de los bastones de Chavín pero en actitud guerrera) rodeado de 32 seres alados antropomorfos que corren o se arrodillan y que llevan un cetro o báculo en la mano, más 16 figuras centrales que son seres ornitomorfos con cabeza o máscara de cóndores o halcones. Por lo tanto, el tema central es el de la **figura alada**, que el tejedor someterá a un proceso de fragmentación, distorsión y estilización geométrica tal que terminará convirtiéndose en símbolos abstractos textiles: personaje frontal, figura alada de perfil, cetros o báculos, pendiente en forma de L, una lágrima, nariz triangular, boca rectangular, cabezas zoomorfas que terminan en diversos apéndices... Todos estos temas que están en la Puerta del Sol esculpidos en la piedra también podemos encontrarlos hechos con el mismo realismo en los tapices de esta cultura, que los tejedores a veces transforman o modifican.

La segunda (cultura Huari) se desarrolló hacia el 700 d.C. en la zona de Ayacucho (Sierra centro-sur) por el territorio del Huarpa. La capital fue Huari, que proseguirá su desarrollo hasta el 1000 d.C., extendiéndose hacia la costa a través del comercio y de la actividad militar. Habrá muchos centros religiosos con un denominador común: la producción de un estilo de cerámica local inspirado en diseños relacionados con Tiahuanaco. De esta manera se vio su concordancia, ya que un tejido Huari puede tener una iconografía Tiahuanaco con los brillantes colores Nazca (cultura con la que también se relacionó): rojos, amarillos y azules. Los temas iconográficos más corrientes de sus textiles fueron la **figura de perfil** y el **signo escalonado**. De la primera no se sabe si corría, se arrodillaba o volaba (ya que se la representa con una única pierna, doblada como si fuera un corredor, y con alas¹³). El segundo, el signo escalonado, aparece por todo el Perú en todas las épocas. Se cree que querían representar los andenes o terrazas, que constituían un elemento

¹⁰ El Ser Sincrético será una extensión del anterior y llevará un exceso de accesorios anatómicos. No produce sensación de miedo pero es un personaje enigmático que se parece al dios de los bastones de Chavín.

¹¹ A base de dos rectángulos, los dos monocordes y yuxtapuestos, para que formen una composición de dos campos de color.

¹² W.J. Conklin: "Estructura de los tejidos Moche", en *Tecnología Andina*, R. Ravines (compilador), Instituto de Estudios Peruanos, págs. 299–332, 1978, Lima.

¹³ Hay varias tesis respecto a esta figura: W. Conklin decía que los tejedores huari veían el espacio como una serie de bandas horizontales, más anchas en el primer plano (parte baja de la composición) y más estrechas hacia el fondo (parte superior de la composición); A. Sawyer afirma que la anchura reducida de las bandas y de la figura de su interior se debía esencialmente a las limitaciones impuestas por el telar.

fundamental para regar y así asegurar su producción agrícola en las vertientes de las montañas. Hay dos sistemas decorativos huari que se repiten con frecuencia: **la banda vertical**, llena de imágenes y color; y **la imagen en par**, que quizás quiso plasmar los conceptos panandinos de filosofía, política y sociología.

El Período Intermedio Tardío (1000–1476 d.C.) se inicia con la cultura CHIMÚ (Costa Norte). En Perú antiguo se empleaban los tejidos para varios usos: como vestidos y sus accesorios, como objetos funcionales y como decoración. Los chimús los poseen todos, y además con originalidad. Se han encontrado tejidos de grandes proporciones (“el del prisionero” de 2 × 35 m) como tapiz mural y en muchos otros usos.

En cuanto al vestido, tenemos principalmente tres prendas como las más usuales: la camisa con mangas (*unku*), el taparrabos y el turbante (*llautu*). A veces se han encontrado en las tumbas como un conjunto de indumentaria con la misma decoración y técnica. La camisa con mangas es más ancha que larga y puede ser desde extremadamente decorada (con borlas y bordados) hasta de un tipo mucho más sencillo. El taparrabo es una indumentaria que fue usada con frecuencia y cuya decoración, más o menos profusa, dependía de la clase social que lo llevara. Normalmente son de tapiz o de tejido llano de brocado. En cuanto al turbante, eran largas bandas de tapiz entre 5 y 15 cm de ancho y varios m de largo, que terminan en dos extremidades con largo fleco.

En lo que se refiere a los accesorios y objetos funcionales, tenemos por ejemplo las **gasas**, que están hechas de brocado (son gruesas) y tienen un contraste de blancos característico de ellas; las **telas pintadas** con dibujos de pájaros y peces, principalmente distribuidos en diagonal o en bandas paralelas; y los **tejidos y tocados de plumas**, de gran riqueza, tanto de colores como del objeto en sí.

La cultura CHANCAY (Costa Central) estuvo influida por la Chimú. Evolucionó como un notable centro de producción textil, muy rico y creativo, que junto con la agricultura fue la base de su economía. Las técnicas que emplearon para hacer sus tejidos eran iguales a las de culturas anteriores: tejido llano, tapicería (de kilim, entrelazada, etc.), telas de trama complementaria y suplementaria y tejidos de doble cara. Para poder diferenciarlos de los demás se ha de ver el colorido y, sobre todo, su iconografía.

Es la única cultura preincaica que tiene objetos textiles suntuarios bien diferenciados y únicos: **objetos tridimensionales**, como árboles y casas, hechos en algodón, lana y fibra vegetal; **muñecas** de tela con vestidos hechos con técnica de tapiz, de las que se distingue la cara con grandes ojos bordados y distintas posturas; **gasas**, de forma cuadrada, de un metro aproximadamente de lado, hechas de algodón blanco y decoradas con figuras frontales de peces, aves y felinos, principalmente¹⁴; **telas pintadas**, decoradas en estilo que se podría denominar “naïf”, en las que el artista parece plasmar sus ideas directamente sobre la tela con una expresión muy libre (figuras humanas, animales y fitomorfas).

El Horizonte Tardío (1476–1532) abarca la totalidad de la cultura INCA. Ocupó un extenso territorio, tanto de la Sierra como de la Costa, motivo por el cual su iconografía recogió muchos de los temas de las culturas citadas anteriormente, reconvirtiéndolos a la suya.

Los tejidos de la Sierra son muy poco corrientes por las condiciones climáticas poco favorables en que se desarrollaron. Tienen diseños ordenados y dos técnicas fundamentales: el tapiz entrelazado y el tejido en el que domina la urdimbre (“warp/patterning”) en lana de alpaca y algodón. Se tejían lateralmente con la urdimbre de tres dobles en dirección corta, sobre un telar vertical. Las túnicas tenían 1 m de longitud por 75 cm de ancho (rectángulo vertical). Una vez acabadas estas túnicas eran completamente reversibles.

Los tejidos de la Costa se hacían con un tejido suelto (“slit”) de urdimbre de dos dobles de algodón. Las túnicas se hacían con dos piezas de tela verticales unidas que dejaban una abertura para pasar la cabeza, más anchas que las citadas anteriormente.

Los tejidos incas estaban directamente relacionados con las responsabilidades, cargos y posición social de sus gentes, con arreglo a la calidad del tejido, tipo de objeto y temas iconográficos. A pesar de la llegada de los españoles, los vestidos de estilo incaico se siguieron tejiendo por parte de los descendientes de la nobleza incaica hasta los siglos XVII y XVIII, en que estos vestidos se incorporaron a una mezcla inca-colonial.

¹⁴ R. Fung Pineda: “Análisis tecnológico de encajes del antiguo Perú: Período Tardío”, en *Tecnología Andina*, R. Ravines (compilador), Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1978, págs. 333–345.

2. Técnicas.

Por su gran diversidad, el tema de las técnicas es seguramente uno de los más estudiados dentro del mundo del tejido peruano prehispánico.

Entre los españoles del S. XV y posteriores, estos tejidos provocaron un sentimiento de admiración por su gran calidad. Por ejemplo, Francisco de Xerez¹⁵ se admiraba de su gran calidad, y Pedro de Pizarro vio que los vestidos incas no tenían partes cosidas. El padre José de Acosta también habla de la perfección del tejido acabado.

Los primeros trabajos modernos se remontan al año 1915 en que M. D. C. Crawford los estudió¹⁶, y luego fueron seguidos por Raoul D'Harcourt, que en 1934 publicó su trabajo sobre los textiles y sus técnicas¹⁷, traducido después al inglés en 1962. Más recientemente, estudiosos tan insignes como: Junius B. Bird¹⁸, John H. Rowe¹⁹, Alan R. Sawyer²⁰, Ferdinand Anton²¹, Ann P. Rowe²², Jane P. Dwyer²³, William Conklin²⁴, Rosa Fung Pineda²⁵, Lila O'Neale²⁶, Irene Emery²⁷, Anne Paul²⁸, y Mary Frame²⁹ han contribuido en gran manera a su conocimiento. Tampoco debemos olvidar las “Mesas redondas” organizadas periódicamente por el Textile Museum de Washington D.C.³⁰

Por lo tanto este tema de las técnicas es complejo pero hay una bibliografía importante, que acabamos de citar, que intenta explicarlo. Creemos que actualmente faltaría homogeneizar la nomenclatura de las diferentes técnicas, cosa que existe en inglés, pero no en español.

El hilo usado para estos tejidos, retorcido a mano³¹ y sin la ayuda de un huso gobernado por una rueda volante, era torcido de manera uniforme y muy apretado. Con ello, consiguieron producir hebras uniformes, fuertes, delgadas y de gran calidad, que no han sido superadas ni por los tapices franceses del S.XVII.

La trama de un tejido no está sujeta a la misma tensión que la urdimbre; no hace falta que sea tan fuerte como ésta, pero tiene que ser flexible. Normalmente para la trama se usan hilos de una sola doblez y para la urdimbre de dos.

Las técnicas textiles más corrientes en el Perú prehispánico son las siguientes:

2.1. Tipo urdimbre y trama entrelazadas (“interlacing warps and wefts”).

Tejido plano, tafetán (“plain weave”). Es la técnica textil más simple: cruce de un hilo de la trama por encima y por debajo de un hilo de la urdimbre; y en la fila siguiente se invierte el orden (1:1). Los hilos de trama y urdimbre son continuos desde los lados y no hay hilos suplementarios. En esta técnica se pueden incluir tejidos con tramas y urdimbres en pareja; tejidos en cuyo haz predomina la urdimbre o la trama; y con listados de trama y urdimbre.

La primera constancia histórica de la aparición de este tipo de tejido está en la Cueva de Guitarrero (Sierra Norte), aproximadamente hacia el 6000 a.C.; y en cambio en la Costa Central no lo hace hasta el 3000 a.C.³²

¹⁵ F. de Xerez: *Verdadera relación...*, pág. 89: “y les envió las dos fortalezas y ropas de lana de la tierra que de Caxas trujeron (que es cosa de ver en España la obra y primeza della, que más se juzgara ser seda que de lana, con muchas labores y figuras de oro de martillo, muy bien asentado en la ropa).”

¹⁶ M.D.C. Crawford: *Peruvian Textiles*, pág. 55, habla de la armonía del color, bella de los tintes y la manera perfecta en que la gente hilaba y tejía y por esto, dice, “ubican estos tejidos en una clase única”.

¹⁷ R. d'Harcourt: *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques*, 1934.

¹⁸ Junius B. Bird (1949, 1964 y 1973).

¹⁹ John H. Rowe (1979).

²⁰ A.R. Sawyer (1963, 1964, 1968 y 1979).

²¹ F. Anton (1984 y 1987).

²² Ann P. Rowe (1972, 1974, 1977, 1978, 1980, 1984a, 1984b y 1991-92).

²³ J.P. Dwyer (1973).

²⁴ W. Conklin (1971 y 1984).

²⁵ R. Fung Pineda (1978).

²⁶ L. O'Neale (1930, 1942 y 1948).

²⁷ I. Emery (1966).

²⁸ A. Paul (1979, 1985, 1986 y 1991).

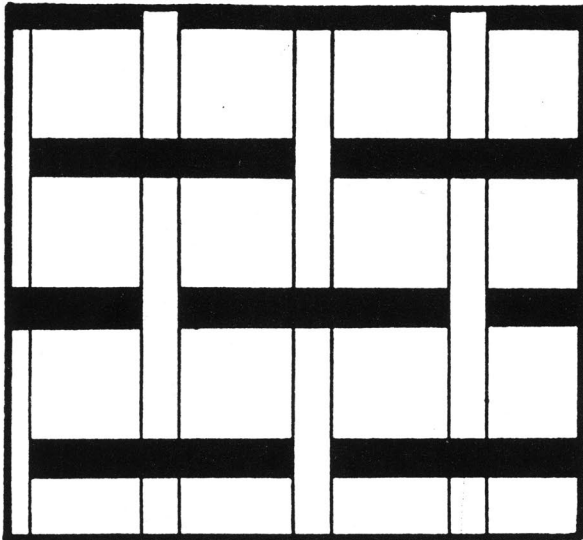
²⁹ M. Frame (1986, 1990 y 1991).

³⁰ Emery Roundtable (1974 y 1979) y Bird Conference (1973 y 1984).

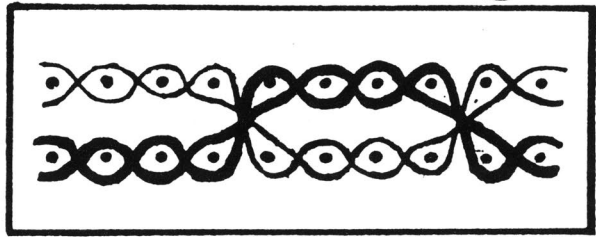
³¹ Se designa S o Z, según que la espiral del hilo torcido se conforma, en posición vertical, al declive de la parte central de cada una de esas dos letras.

³² F. Engel: “Sites et établissements sans céramique de la côte péruvienne”, en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. XLVI, págs. 67-155, Paris, 1957.

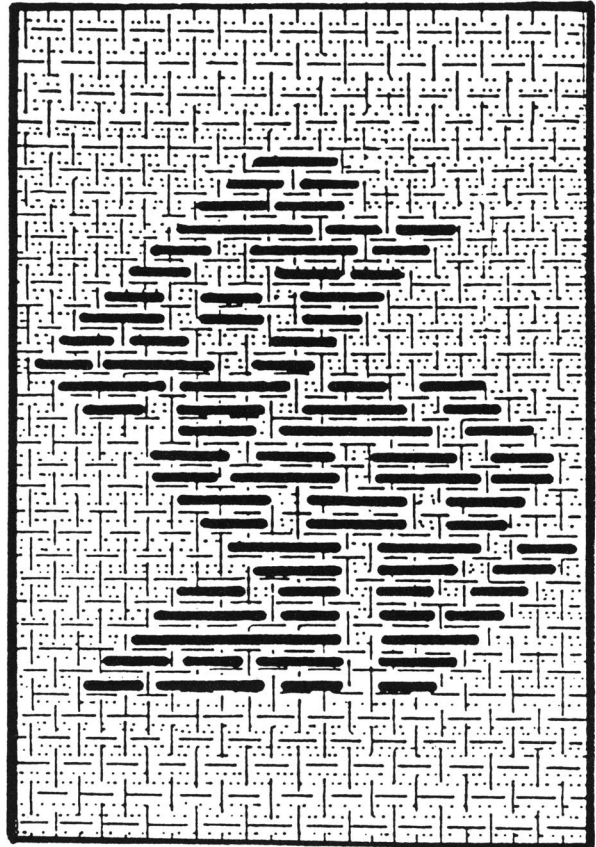
TAFETÁN



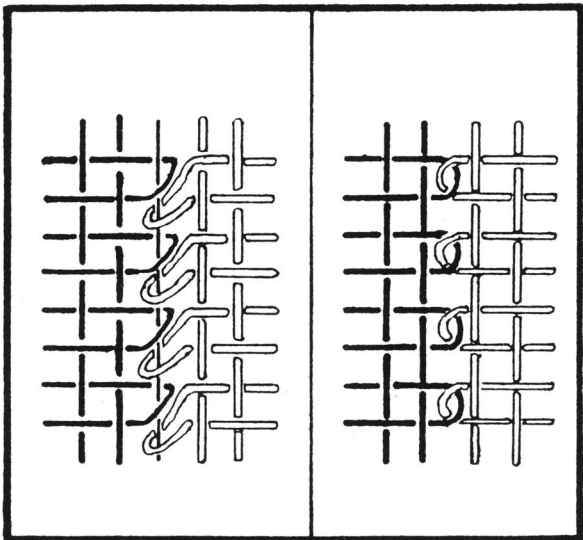
TELA DOBLE (corte longitudinal)



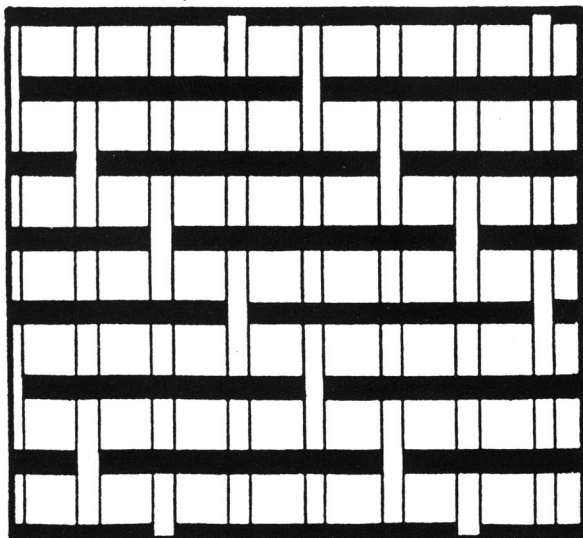
BROCADO



TAPIZ



SARGA



GASA

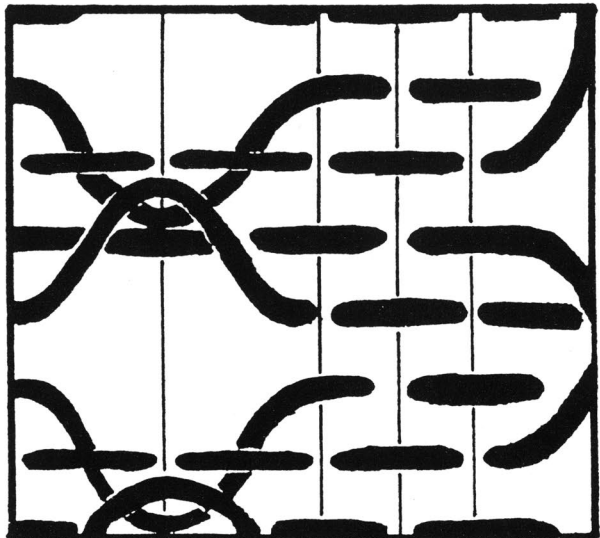


LÁMINA 1: PRINCIPALES TÉCNICAS DE LOS TEJIDOS PREHISPÁNICOS

Los principales tipos de tejido plano son:

Tejido plano con predominancia de urdimbre en el derecho.

Las urdimbres ocultan las tramas a causa de la cantidad y densidad usadas. Si las primeras superan en número a las segundas pero sin cubrirlas se llama **urdimbre dominante**. Aquellas estructuras que se tejen con la superficie de urdimbre dominante derivan su sistema de diseños de la urdimbre. Esta técnica es muy importante en Perú prehispánico porque ha sido utilizada durante 4.500 años, desde antes de la aparición de la cerámica. Se utilizaron muchas técnicas textiles creadas con este tipo de urdimbre dominante, que fueron estudiadas por A.P. Rowe³³, pero que a pesar de ser tan variadas y de que predominan los tejidos de este tipo hechos con lana en la Sierra, no son mayoría entre los tejidos prehispánicos de Perú.

Tejido plano con predominancia de trama en el derecho. Está hecho a la inversa que el anterior, y es más corriente. Se llama **trama dominante**.

2.2. Tapiz (“tapestry”). En esta técnica, la urdimbre es el elemento pasivo y queda oculta por la trama, que es visible por las dos caras del tejido. Los hilos de la urdimbre están colocados más espaciados que los de la trama y son más gruesos, lo que permite que la trama, mucho más fina y delgada, pueda deslizarse con mayor facilidad entre los hilos de la urdimbre. La densidad de la trama es mucho mayor que la de la urdimbre. Su enlace es 1:1 (tejido llano con trama vista). Los primeros ejemplos aparecieron durante el Horizonte Antiguo, hacia el 900 a.C. en Supe (Costa Central) bajo la influencia Chavín³⁴.

Tapiz de trama secundaria continua. Es como el anterior, pero para evitar los ojales o aberturas cada tres o cuatro filas se pasa una segunda trama delgada a lo ancho de la urdimbre. Ésta queda oculta posteriormente por el paso de las tramas que dan color y dibujo a los diferentes sectores. Este sistema tiene el inconveniente de que se ha de tejer a un mismo nivel de avance.

Tapiz tipo kilim. Se distingue por aberturas verticales donde se reúnen dos colores y donde las tramas componentes se vuelven sobre sus urdimbres respectivas.

Tapiz de trama y urdimbre entrelazadas. Es una tela fina, delgada y liviana. La trama y la urdimbre son discontinuas: no van de un terminal a otro, sino que van y vienen sobre un área específica de color. El cambio de color de la trama y la urdimbre al borde de cada sección del diseño permite que las dos sean visibles³⁵.

2.3. Sarga (“twill”). Es un tipo de tejido con enlace irregular, basado en una unidad de tres o más hilos de urdimbre y tres o más pasadas de trama. En una fila, la trama pasa por encima de un hilo de urdimbre y en las siguientes dos filas pasa por debajo del mismo. Con el hilo de urdimbre adyacente sucede lo mismo, pero en un orden distinto, es decir que la trama pasará por encima de este hilo una fila más tarde que el anterior. El tercer hilo de urdimbre de esta unidad tendrá el mismo tratamiento una fila después que el segundo, y dos filas después que el primero. Con los hilos y pasadas siguientes se repite el proceso de la unidad descrita. Esto produce un efecto de líneas diagonales formadas por los puntos de unión de urdimbre y trama a diferentes niveles.

Cuando se quieren lograr rombos, el orden del cruce de ambos elementos se invierte en los puntos en que se desea cambiar la dirección de la diagonal.

2.4. Tejidos compuestos. Son aquellos formados por más de un grupo de un elemento o más de un grupo de dos elementos; donde la estructura de la cara no afecta necesariamente al dorso.

Tela doble. Se requieren dos series de urdimbres que funcionan como series independientes, aunque están unidas tubularmente por la misma trama. Los hilos de una de las series, que al tejerse van formando una de las capas del textil, pasan según el diseño a la otra capa, de manera que las urdimbres de las dos capas se intercambian para lograr los dibujos basándose en los colores contrapuestos. Por esto en los dibujos los colores se presentan invertidos en las dos caras. El tejido resultante es bastante grueso, ya que está formado por dos capas de tela.

Brocado. Es una tela de una sola cara, en la que se construye el diseño a base de alternar una pasada de trama básica con una pasada de hilo decorativo, cuyo diámetro de tamaño superior y torsión permite que la trama sea batida y escondida por debajo. El elemento decorativo aparece en un diseño elevado.

³³ A. P. Rowe: *Warp-Patterned Weaves of the Andes*, The Textile Museum, Washington D.C., 1977. Estudió franjas de urdimbre, urdimbre ikat, urdimbres envueltas, discontinuas, suplementarias, de sustitución, tejidos flotadores derivados, de urdimbres complementarias, complementarias compuestas, dobles con superficie de urdimbre dominante, de urdimbres cruzadas y urdimbres enroscadas.

³⁴ W.J. Conklin: “An Introduction to South American Archaeological Textiles with Emphasis on Materials and Techniques of Peruvian Tapestry”, en *Emery Roundtable 1974*, pág. 19, 1975.

³⁵ A. P. Rowe: “Interlocking Warp and Weft in the Nasca 2 Style”, en *Textile Museum Journal*, 3(3), 1972, págs. 67–78.

2.5. Gasa (“gauze”). Su estructura se caracteriza porque los hilos de la urdimbre no mantienen su posición paralela a lo largo del tejido sino que se cruzan y descruzan entre sí. Los cruces de los hilos de urdimbre quedan sujetos al pasar la trama y vuelven a su posición originaria, donde quedarán asegurados por la trama, quedando a punto para nuevos cruces. Son visibles los hilos tanto de la trama como de la urdimbre. Es un tejido abierto, con poca densidad de hilos de algodón.

Gasa simple. Cuando sólo se cruzan entre sí (siempre los mismos) dos hilos de urdimbre. De este tipo hay muchas variedades en la Costa Central, que según R. Fung Pineda “son una invención local que se circunscribe al área de dispersión de la cultura Chancay³⁶.”

Gasa compleja. Recibe ese nombre cuando se trabaja con un número mayor de hilos de urdimbre. Basándose en esta estructura, se lograron varios tipos de diseño, dependientes de la forma en que se agrupaban los hilos: con la inclusión de hilos de urdimbre de distintos colores y con el uso del “ikat” (someter al tinte hilos de urdimbre antes del tejido; cuando la urdimbre ha recibido el o los baños de tinte, es colocada en el telar para comenzar el tejido).

3. Iconografía

Referido a los textiles peruanos prehispánicos, este término incluye todos los elementos del conjunto gráfico de un tejido. O sea: el diseño, la composición, el contenido temático, el nivel de realismo, simbolismo o abstracción, el manejo de la línea, forma y volumen y la elección y distribución del color.

En la iconografía textil de las principales culturas prehispánicas peruanas hay un denominador común, preferentemente de inspiración religiosa. Son temas relacionados con las divinidades que les llevan a elogiar las fuerzas cósmicas que conforman el universo.

Son temas muy asociados a la magia, al simbolismo místico y al chamanismo. Hay una gran tendencia a representar personajes que combinan características antropo y zoomorfas, así como figuras mitológicas.

Las figuras zoomorfas: mamíferos, aves, serpientes y peces, tienen un lugar especial y no forman parte de escenas de caza, como pasaba en las pinturas rupestres prehistóricas, porque se las consideraba mágicas.

Las imágenes que decoraban la cerámica, tema que trataremos más adelante, son muy parecidas a las de los textiles pero más numerosas. Se tratan como elemento genérico que, sin entrar en las características propias del tema, comunican la esencia de la idea.

La iconografía adquiere siempre un formato geométrico, ya sea cuadrangular o rectangular, hecho que la acerca a nuestras pinturas que se cuelgan de las paredes con fines decorativos. Y también se la relaciona con el uso de símbolos logográficos (que implica una palabra) y con los ideogramas (que comunican ideas y conceptos). Actualmente este campo casi desconocido hasta ahora está recibiendo atención y análisis que explicarán hasta que punto la iconografía textil tuvo el papel de escritura.

Hay tres tipos principales:

Figurativa: Se compone de temas realistas, que aunque se hayan distorsionado, o fragmentado su estructura, o se haya simplificado geométricamente, se puedan identificar.

Abstracta: Derivada de temas originariamente realistas, reúne objetos de configuración geométrica que se han utilizado como elementos autónomos de diseño.

Simbolista: Resultante de la utilización por el tejedor de un tema, figurativo o no, con fines logográficos, ideográficos o pictográficos.

CHAVÍN. Fue la primera cultura que desarrolló un estilo artístico, a la vez que organizaba una sociedad alrededor de un centro ceremonial y difundía sus conceptos, que generaron una idea de unificación. Posiblemente hacia el 1000 a.C. aparecieron los primeros textiles con diseños decorativos. Hay un claro paralelismo entre estos diseños y el arte lítico inciso de los monumentos de Chavín de Huántar. Se sabe que existió en este lugar una casta sacerdotal dominante, igual que la que existió en su momento en el antiguo Egipto, que hizo reducir a muy pocos los temas de los tejidos Chavín para recurrir de esta manera a métodos y actitudes drásticas que les dejaran llevar a cabo sus proyectos, que estuvieron lejos del compromiso y el perdón. Se han encontrado dos tipos básicos: el tapiz y la tela pintada. Posiblemente también existieron las gasas, tejidos bordados y los de plumas, pero éstos no se han encontrado. En cuanto a los colores, estos tejidos los tenían de tipo sobrio: ocre, sienas, blancos y rojos de Venecia. No tienen un gran sentido de la imaginación colorista, usan poco el contraste y falta la yuxtaposición de colores complementarios. Y por último no hay tejidos de grandes dimensiones, como pueden ser los mantos o las camisas, hecho que hace patente la dificultad de poder realizar un amplio análisis de la iconografía y de las composiciones.

³⁶ R. Fung Pineda: *Análisis tecnológico de encajes del Antiguo Perú...*

El dios de los báculos: La cabeza es con frecuencia de tamaño muy grande y tiene el típico ojo semicircular con la pupila colocada hacia arriba, nariz plana, grandes colmillos en posición dual y opuesta y los apéndices que de ella irradian en forma de serpientes, metáforas visuales que representan cambios. Los brazos se extienden lateralmente y las manos, que son normalmente garras, sujetan báculos bastante complicados. Los pies, puestos de lado, tienen a veces la forma de una cabeza de perfil con colmillos o una cabeza trofeo. El atuendo: camisa, cinturón de serpientes y pantalones cortos. Es un ser frontal y simétrico. Mitad hombre, mitad animal, inspira temor, es una bestia feroz y posiblemente salió de una lejana fuente mitológica.

En todas las composiciones se tiene la preocupación de lograr tanto la simetría como el equilibrio establecido por elementos estructurales. Organizaron el espacio pictórico a base de contrastes sutiles de color, o bien por medio de juegos de figuras geométricas.

De manera que si hay un rostro de un personaje que tenga una expresión feroz, los elementos secundarios que lo rodeaban no eran menospreciados, y así afirmaban su valor pictórico.

Este dios de los báculos aparece tanto en la Sierra como en la Costa, hecho que explica la expansión iconográfica de Chavín hacia estas tierras.

PARACAS: Esta zona se encuentra en la Costa Sur, en pleno desierto, azotada por fuertes vientos en invierno.

Esta cultura, iniciada hacia el 1000 a.C., tuvo una fuerte influencia chavinoide en sus comienzos. De la región de Cavernas provienen sus primeros tejidos de algodón tipo gasa, red, tela, tela doble, brocado y tapiz. Los temas decorativos son motivos **antropomorfos** a los que les faltan indumentarias distintivas, sus miembros tienen dimensiones irregulares y tienen gran variación de rasgos faciales; y **zoomorfos** (felinos, serpientes y aves), que se mantendrán hasta épocas posteriores. Su formato es esencialmente geométrico y su colorido restringido (sólo dos o tres tonos principales en cada composición).

El ser ocular (“The Ocular Being”) surgió hacia el 700 a.C. en la región de Ocucaje. Es un ser antropomorfo de cabeza muy grande con grandes ojos circulares, nariz alargada, boca ancha y apéndices que salen de su cabeza y de su cuerpo. Estos apéndices varían de tamaño y diseño: pueden ser una extensión de una parte del cuerpo que se apropia de otra identidad (una lengua puede convertirse en ciempiés o serpiente; o una oreja en flor); en otros casos, se originan en lugares de la cabeza o del cuerpo para convertirse en seres humanos o animales. Normalmente lleva un cuchillo (*tumi*) en forma de media luna; a veces lleva también cabezas trofeo que cuelgan a los lados de su cintura, y se le representa en actitud tanto estática como dinámica. Se le relaciona con un culto a figuras míticas que llevan disfraces y máscaras (deseo de asumir la fuerza totémica del animal) y que surgieron para desempeñar cargos ceremoniales.

El ser sincrético, que es una extensión del anterior, combina elementos zoomorfos y antropomorfos y se aleja totalmente de la realidad. Tiene un exceso de accesorios anatómicos, que producen temor y respeto pero no en el grado que lo conseguía el dios de los báculos de Chavín. Este ser proviene posiblemente de quienes lo crearon no distinguieron claramente entre los hombres, los animales y las divinidades, como lo hacemos nosotros, y que, buscando soluciones a los misterios de su universo, divinizaran los seres que les rodeaban (nutrias de mar, guanayes, etc.).

Hacia el 500 a.C. surge con fuerza el bordado como técnica decorativa por excelencia. Persiste la tradición lineal para las formas, pero las líneas son más finas, con formatos cuadrangulares o rectangulares y de diferentes colores. Los diseños se hacen en las guardas de los mantos, de lana de color rojo, amarillo, azul y verde, y tienen gran variedad temática. De construcción gráfica uniforme, destacan las formas simples y esquemáticas. Los que están en el centro de los mantos siguen patrones específicos: Las imágenes están ordenadas en hileras y alternadas (boca arriba y boca abajo) y también varían en cuanto a su colorido.

NAZCA. Comienza entre el 500 y el 200 a.C. Por lo tanto pertenece a una cultura que es continuación de la de Paracas. Fue una modificación paulatina de elementos tradicionales de diseño. Tanto las épocas como la duración de esta cultura han recibido diversas terminologías.

Desde el 500 al 200 a.C. (Paracas-Nazca Transición).

Nazca 1. Experimentan con tintes para obtener nuevos colores, y yuxtaponen áreas de color en el mismo diseño para crear nuevos efectos visuales. Querían lograr el máximo impacto estético por medio del color. Y en cuanto a la construcción formal, se substituyeron los contornos redondeados por los rectilíneos (horizontal, vertical y diagonal). Esto dio como resultado que las figuras humanas tuvieron proporciones más precisas y a veces con sentido de tridimensionalidad. Se les asocia con nuevos objetos: armas, bastones, adornos de frente o de boca, cabezas trofeo y atuendos de pieles.

Hay en esta fase un tejido nuevo que es normalmente de forma cuadrada o rectangular de un sólo color (índigo). Está adornado con grandes guardas compuestas de pequeñas figuras bordadas con la técnica de “loop stitch” (borde de doble cara anillado a manera de flecos tridimensionales). Los temas decorativos son

mayormente antropomorfos, de 5 a 15 cm de altura, unidos entre sí en largas franjas horizontales a través de los brazos extendidos; tienen largas cabelleras y rostros muy expresivos.

Nazca 2. Sus tejidos logran una complejidad en técnica y diseño raramente igualada y nunca superada entre los demás de la época prehispánica. Esta complejidad es tal que las figuras principales de la composición no son fácilmente identificables por la multiplicidad de temas secundarios (collares, abanicos, cabezas trofeo, aves, plantas...) que las rodean. Son figuras mitológicas, fantásticas y hasta surrealistas. Las figuras que antes rozaban los objetos ahora los cogen con sus manos. Las piernas son más anchas y cortas, y sus pies tienen un quinto dedo pulgar en forma de garra curvada bajo el talón del pie.

Desde el 200 a.C. al 700 d.C. (Nazca Propia).

Nazca 3. Es la época de mayor dominio de esta cultura. Se construyen varios centros urbanos. La composición no figurativa utiliza temas que no se reconocen pero que sugieren un origen antropro, zoo o fitomorfo. En cambio, la composición abstracta hace uso de formas puras geométricas (líneas, cuadrados, rectángulos, triángulos...) como elementos autónomos de diseño, sobre una superficie de un único color, que tiene unas medidas importantes (los mantos nazquenses miden 150 × 100 cm): bandas, dameros simétricos, y la construcción birrectangular (dos rectángulos monocordes y yuxtapuestos que forman una composición de dos campos de color). Están decorados con dameros, pirámides y otros diseños de este tipo de color amarillo-ocre, rojo-guinda, castaño y negro.

MOCHE. A través del estudio de las cerámicas mochicas se pueden apreciar diversos aspectos de sus iconografías textiles.

Los diseños de las túnicas son hechos a base del signo escalonado, la espiral, la cruz de Malta o superficies llenas de círculos pequeños. A veces llevan camisas de color mitad claro y mitad oscuro y la falda del mismo tipo al revés (parece un damero de cuatro cuadrados). Los pantalones cortos parece que no tienen decoración.

El **tema de la presentación** es uno de los más corrientes de su iconografía. Es un personaje de perfil con rasgos antropro y zoomorfos: tiene una larga cola curvilínea, cara de zorro o mono, en una mano un arma (lanza o tumí) y en la otra sujeta la cabellera de un enemigo u ofrece o presenta un vaso o una copa a un personaje importante (de ahí el nombre).

Es común también encontrar figuras situadas dentro o fuera de un edificio (templos, pirámides o tumbas).

Por último, se han encontrado tapices tipo kilim con pequeños calados rectangulares, hechos con tramas discontinuas que forman espacios abiertos que introducen un elemento gráfico de interés.

TIAHUANACO. Su cultura se centra en el gran centro ceremonial del mismo nombre, situado 20 km al sur del lago Titicaca. Abarca su historia desde finales del primer milenio a.C. hasta el año 800 d.C., en que deja de ejercer un papel importante como centro religioso ceremonial. Su expansión a través de sus ideas religiosas llegó hasta Bolivia, norte de Chile y Argentina.

Sus diseños gráficos parten de los grabados de sus restos arquitectónicos, de los que sobresale la Puerta del Sol (ver pág. 9). La figura central es parecida al dios de los báculos de Chavín, pero en este caso es un benigno **dios del rayo**: de baja estatura y con gran cabeza de la que irradian diversos apéndices delgados, algunos de los cuales rematan en estilizadas cabezas de cóndor; es un personaje frontal y sostiene en cada mano con cuatro dedos una especie de cetros que terminan con cabezas de aves también estilizadas; está sobre un pedestal que descende formando el signo escalonado. Junto con las otras figuras de la portada, **los seres alados**, configura la mayoría de diseños de los tejidos de Tiahuanaco, que serán fragmentados, distorsionados, truncados o estilizados geométricamente por los tejedores hasta ser reemplazados por signos abstractos. Los más importantes son: el personaje frontal, los cetros o báculos, el pendiente en forma de L (lágrima?), la nariz triangular, la boca rectangular, la voluta rectilínea, la pirámide escalonada y la escalera; la cabeza trofeo y las cabezas zoomorfas con apéndices.

En ciertas túnicas de tapiz estos temas pueden verse claramente reconocibles, pero en otros casos se transforman o modifican en gran manera: el círculo que representa el ojo se convierte en un disco horizontal o verticalmente bifurcado, la boca rectangular se convierte en N o Z mayúsculas y las líneas de las manos y de los pies se convierten en rejas geométricas.

Parece ser que el tejedor tenía una noción de perspectiva basada en un horizonte de bandas horizontales que se ven más anchas en primer plano (en la parte inferior de la composición) y más estrechas al fondo (parte superior de la misma). También hay quien cree que la reducción de las bandas y de la figura dentro de ellas se debe a las limitaciones impuestas por el telar.

HUARI. Tuvo sus inicios hacia el 750–800 d.C. como cultura serrana con capital en Huari (o Wari). Hasta el año 1000 fue creciendo y expandiéndose hacia la costa a través del comercio y la actividad militar. En esta época se crearon una serie de nuevos centros ceremoniales y su influencia pervivió 100 años más hasta el surgimiento de las culturas de la costa (Chimú y Chancay, principalmente).

Hubo una relación entre Huari y Nazca, puesto que las gentes serranas bajaron a la costa y ésta por proximidad era la de Nazca. Se dieron intercambios tecnológicos, entre los que destaca la mejora de la cerámica de Ayacucho.

Y también hubo una relación comercial, cultural y religiosa con Tiahuanaco, situada 100 km al sur de Ayacucho.

Ambas relaciones se verán claramente reflejadas en Huari, puesto que sus tejidos pueden tener una iconografía Tiahuanaco con el brillante colorido Nazca (rojos, amarillos y azules).

El tejedor huari explota al máximo una temática muy escueta por medio de las posibilidades que le ofrecen el diseño y el color.

Hay dos temas muy importantes. **La figura de perfil**, muy enigmática porque no se sabía si corría, se arrodillaba o volaba (parecía llevar apéndices que podrían haber sido alas). Estaba siempre de perfil, y no horizontal como se las veía en Paracas, mostrando una sola pierna (la de atrás), doblada en la posición de un corredor. **El signo escalonado** es el segundo. Tiene clara implicación cósmica, conocido desde las primeras culturas, que quizás quiso representar los andenes o terrazas, que fueron el elemento fundamental para el sistema de irrigación que aseguraba la producción agrícola de las laderas de sus montañas, o bien las pirámides escalonadas (huacas) que los acercaban a sus dioses.

Sus tejedores emplearon diversos artificios gráficos, de los que señalamos dos: **la banda vertical**, diseño fundamentalmente enraizado en la inspiración gráfica. Son motivos geométricos circunscritos en formas cuadrangulares en que se alternan las zonas geométricas con zonas lisas de color rojo. El elemento formal básico es el cubo o elemento cuadrangular o rectangular. Esta serie de figuras geométricas forman dos motivos principales que se repiten en las franjas centrales, alternando colores y posiciones. En las franjas laterales se encuentran las mismas figuras pero comprimidas. Y **la imagen en par**, en la que se combinan estructuras en diagonal junto con series de variantes compositivas, iconológicas y cromáticas que dan lugar a la formación de estructuras modulares por medio del juego simétrico en la composición, creando series complejas en el diseño.

CHIMÚ. Hay dos hechos distintivos: que los tejedores utilizaban unas técnicas especiales propias y que hacían cierto tipo de tejidos que los caracterizaba como únicos, que son las claves de su iconografía. Por ello se puede identificar un tejido chimú aunque provenga de la Costa Central o Sur.

Sus tejidos nos ofrecen datos culturales importantes, pero no tienen la gran gama de colores de los de la Costa Central y Sur. Sus decoraciones son muy descriptivas: no tenían ni símbolos ni ideogramas, como los antes citados, sino que sus protagonistas son la flora y la fauna costeras, con las que convivían diariamente: felinos, serpientes, aves, peces, plantas y objetos (palanquines y balsas de totora). Fueron los herederos de los mochicas, principalmente de sus costumbres, espíritu guerrero y arquitectura; y extendieron sus tejidos hacia la Costa Central y Sur.

Las técnicas que utilizaron fueron: el tapiz tipo kilim (durante el dominio chimú en la Costa) y el tapiz entrelazado (durante la época incaica). También fabricaron telas pintadas y telas con plumas durante todo su dominio.

Su iconografía tiene tres motivos principales: **el personaje frontal**, que posiblemente representaba el poder (religioso y civil), tiene los brazos extendidos con cetros en sus manos (como el de la Puerta del Sol de Tiahuanaco), pero de semblante sereno. De aspectos físicos distintos (de cuerpo entero, con la cabeza separada del tronco o con el cuerpo en dos partes), lleva siempre un gran sombrero en forma de semiluna y grandes orejeras. Es un personaje que se repite constantemente durante toda esta cultura, como si sus gobernantes tuvieran interés en propagarlo en todo su territorio. **El animal de la Luna**, que parece un dragón y que está representado en las paredes de adobe del templo del Dragón de Chanchán. Casi siempre está sentado, de perfil, con manchas en la piel y boca abierta con larga lengua colgante³⁷. **El pez** era también muy corriente puesto que la pesca era muy importante en su vida cotidiana. Hay de varios tipos y puede aparecer tanto como tema monográfico de un tejido como acompañando a la figura humana. Otros tejidos son los de diseño geométrico (que son campos de color en algodón natural), en una o varias piezas, de trama simple y urdimbre siempre doble.

CHANCAI. Esta cultura de la Costa Central, vecina en el tiempo y el espacio de la Chimú, recibió de ella una fuerte influencia. Ahora bien, con el tiempo evolucionó de manera muy positiva y con sus propias

³⁷ Según A. Rowe (*Costumes and Featherwork...*, pág. 69), este tema viene de lejos en la Costa norte. Apareció por primera vez en el estilo Recuay (300–100 a.C.) y en el estilo Moche (300–600 d.C.) se aprecia en forma de media luna, con círculos radiales detrás, que podía ser un símbolo que representara la Luna y las estrellas. Por todo esto se le ha llamado el Animal de la Luna.

características. Citados los diferentes tipos de objetos textiles y las principales técnicas (pág. 7), pasamos a hablar de otros tipos de tejidos que también son típicos de esta cultura.

Existen telas que tienen tres elementos básicos: una superficie de algodón en gasa monocroma, guardas con temas tejidos con lanas coloridas y que terminan por la parte inferior con anchas tiras de flecos de varios colores; telas monocromas sencillas con las que vestían a las “Chinas y Cuchimilcos” cerámicos; y telas decoradas con plumas.

Los **diseños listados en bandas verticales** son unos de sus tejidos preferidos. De colores poco brillantes: cremas y castaños junto con el rojo, amarillo, blanco y negro. Sus temas iconográficos no tienen generalmente un sentido organizativo ni utilizan ideogramas ni símbolos. Es una decoración hecha con signos, como la espiral, la voluta, la escala y las cabezas de felinos o serpientes, todos ellos alineados normalmente en diagonal.

También se han encontrado **tejidos de plumas**, de estructura parecida a los chimú, pero con su iconografía.

Y finalmente se ha de hablar de **telas bordadas**, en rojo, castaño o amarillo, sobre fondo de algodón natural, decoradas con figuras antropomorfas parecidas a las chimús: personajes frontales simétricos, a veces con una pierna levantada como si danzaran; o también animales como peces, serpientes, insectos o aves.

Junto con todos estos tipos de tejidos descritos, se ha de hacer constar que en las necrópolis donde han aparecido se han extraído en perfectas condiciones junto a utensilios asociados a ellos: cajas de tejedora, agujas, husos, hasta incluso telares.

INCA. Edificaron su amplio estado autoritario con un gran sentido de planteamiento metódico, lógico y de orden jerárquico, pero de manera acelerada. En Cuzco, su capital, se sucedieron una serie de incas que gobernaron con más o menos acierto su gran estado hasta la llegada de los españoles.

Sus tejidos, mejor conservados en la Costa que en la Sierra por razón de clima, nos hablan de iconografías también diferentes.

En la Sierra hay tres tipos de decoraciones: aquellas en las que toda la superficie gráfica posee la misma importancia (diseño “all over”); las de repetición de imágenes en serie; y las que combinan elementos geométricos (dameros, triángulos y rayas). En cuanto a los temas, aparecen dameros en dos colores; líneas horizontales en zigzag que cruzan la zona inferior del tejido; diferentes interpretaciones del diamante; cruces y el conocido **tocapu**³⁸, que es la forma geométrica a modo de ideograma pictórico que sintetiza la mayoría de los principales diseños, cada uno de los cuales es capaz de constituir una túnica en sí. Hay quien dice que es una escritura visual³⁹. Según estas teorías, cada signo es una letra, una sílaba o una combinación de letras.

En la Costa tienen tres diseños muy frecuentes: la **estrella de ocho puntas**, la **pluma estilizada** y un **cuadrángulo** con aves entrelazadas de diferentes colores (rojo, verde, azul y amarillo). A estas composiciones se las llama chimú-inca. Por ejemplo, los mantos y cushmas de tapiz decorados con plumas estilizadas, normalmente en amarillo, rojo y blanco, son de una fase de transición cuando la cultura inca tenía presencia en la costa.

Hubo una continuidad de tejidos de simbología inca después de la llegada de los españoles, por parte de los descendientes de los nobles incas. Tanto los dibujos de Guamán Poma de Ayala como numerosas pinturas coloniales nos lo confirman.

4. Relaciones con la cerámica.

A lo largo de toda la historia de los tejidos prehispánicos de Perú y de sus iconografías, que hemos podido ver anteriormente, es una constante el hecho de que las decoraciones de la cerámica de las diversas épocas coinciden plenamente con las de los tejidos.

Alfred L. Kroeber vio, tanto en los textiles como en las cerámicas, diferentes elementos de estilo que ayudarían a establecer secuencias cronológicas de las subculturas andinas. Pero también reconocía las limitaciones técnicas del medio textil⁴⁰.

De la misma manera que hemos ido explicando en sentido cronológico las diversas culturas, preferentemente en referencia a los tejidos, se podría hacer lo mismo en referencia a la cerámica.

³⁸ Es un cuadrado de 10 cm de lado, con varios símbolos geométricos, o bien una banda que contiene varios de estos cuadrados.

³⁹ J. W. Reid (*Arte Textil del Perú*, pág. 198), habla de las teorías de Victoria de la Jara (1967) y de W. Burns Glynn (1981). Recientemente, L. Laurencich Minelli (*La scrittura dell'antico Perù: un mondo da scoprire*), Clueb, Bologna, 1996.

⁴⁰ En A. Gayton: “Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética”, en R. Ravines (compilador) *Tecnología Andina*, pág. 269.

El personaje chavinoide de rasgos felínicos, con garras y largos colmillos, así como con apéndices de serpientes, lo encontramos exactamente igual en los tejidos pintados que en la cerámica de esta cultura. Este personaje era su distintivo y las gentes que lo veneraron lo identificaban fácilmente.

En la cultura Nazca ocurre igual. Sus brillantes tejidos decorados con seres especiales tienen su clara correspondencia en la cerámica: el felino volador, por ejemplo. Es la misma expresión a través de dos materiales distintos.

En la cultura Moche, en cambio, es a través de la cerámica pintada que conocemos cómo vestían y cuáles eran sus costumbres más importantes. Por ejemplo, sabemos que los vestidos ceremoniales tenían plumas, o bien que los trajes de los guerreros estaban protegidos por una especie de corazas hechas con algodón prensado y que sus pies se protegían con unas altas botas que llegaban hasta media pierna.

Las cerámicas de Tiahuanaco, principalmente el quero y el sahumador, ofrecen una gran calidad plástica en las caras humanas y en las figuras zoomorfas de contexto mágico-religioso, pintadas en colores opacos, que pasan con gran fuerza a los tejidos.

La expansión de Huari fue a través de las cerámicas de Ayacucho principalmente, de grandes recipientes o bien recipientes cerámicos más pequeños que tienen sus paredes recargadas de figuras de simbolismo enraizado profundamente en la iconografía de Tiahuanaco, su predecesora.

En las decoraciones de las paredes de adobes de Chanchán, capital del reino Chimú, llamadas “arabescos”, que son pequeños diseños en relieve de los animales que normalmente convivían con ellos, tenemos la clave de los motivos decorativos de sus tejidos. Además también mostraron sus maneras de vivir, principalmente la de sus grandes personajes.

Pero quizás donde mejor se puede ver esta estrecha simbiosis de la cerámica con los tejidos sea en la Necrópolis de Ancón, lugar de donde proceden precisamente todos los tejidos estudiados en esta publicación. De sus tumbas surgieron ofrendas funerarias formadas en su mayoría por tejidos y por cerámica, aparte de otros pequeños objetos de caña o de plumas que las completaban.

Es la cerámica conocida con el nombre de Blanco/Negro/Rojo, anterior a la pintada Blanco/Negro de los “cuchimilcos”, que ofrece un material muy importante para el estudio de los conceptos religiosos de entonces. Los tejidos de algodón y lana pintados que cubrían aquellas momias tenían imágenes similares a los de la citada cerámica.

Y finalmente los tocapus de los queros incas de madera son los mismos de las túnicas o camisas que lucieron los grandes personajes de aquella época. Tanto los unos como los otros les sirvieron para comunicarse.



LÁMINA 2: EL PERÚ PREHISPÁNICO