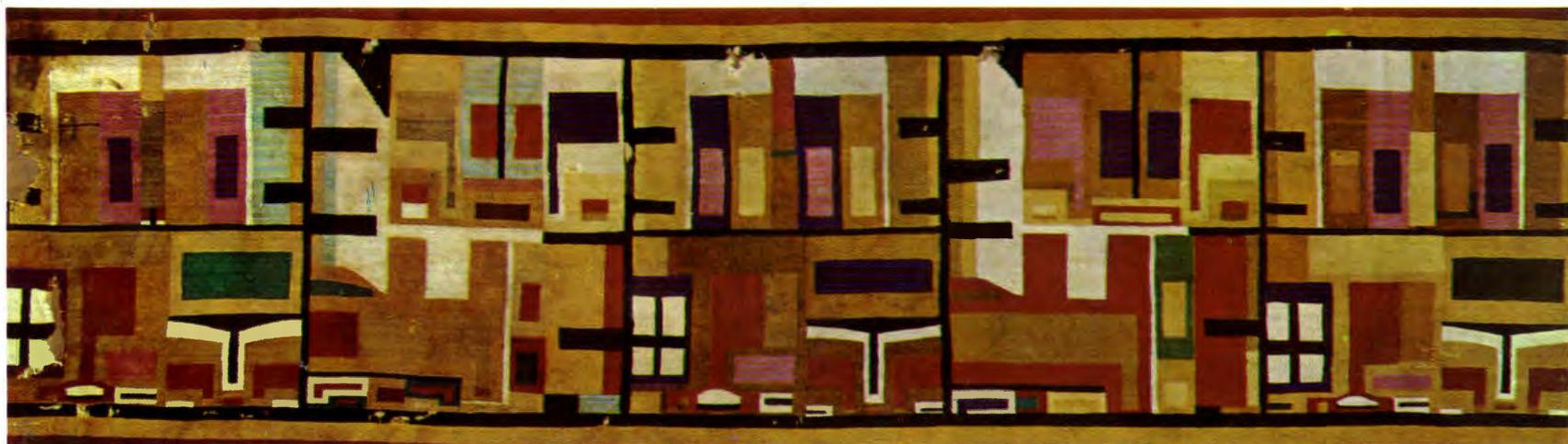


# ARTE PRECOLOMBINO



ARTE  
PRECOLOMBINO

**CULTURAS  
PRECOLOMBINAS**

**ARTE  
PRECOLOMBINO**

**PRIMERA PARTE**

**ARTE TEXTIL Y ADORNOS**

Segunda edición, Febrero 1980  
Tercera edición, Marzo 1991



© Copyright  
Banco de Crédito del Perú  
MCMXCI  
Lima-Perú

*COLECCION  
ARTE Y TESOROS  
DEL PERU*

# ARTE PRECOLOMBINO

PRIMERA PARTE  
ARTE TEXTIL Y ADORNOS

creada y dirigida por  
José Antonio de Lavallo  
Werner Lang



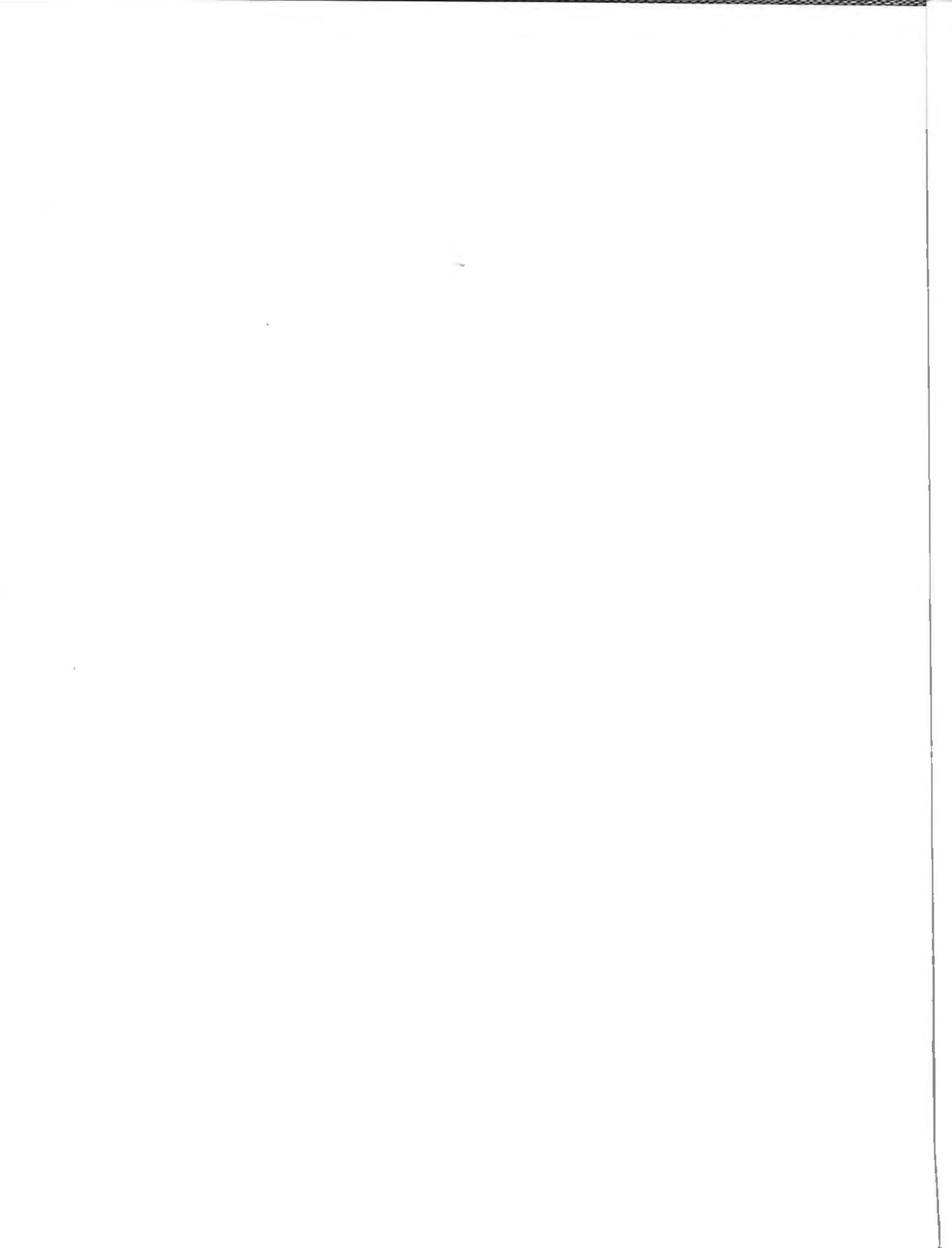
BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA



---

# Contenido

	Pág.
INTRODUCCION AL ARTE TEXTIL <i>Luis G. Lumbreras</i>	9
LOS ORIGENES	27
EL ARTE DE PARACAS	30
LAS CULTURAS CLASICAS	76
EL IMPERIO HUARI	98
LOS DESARROLLOS TARDIOS	116
LOS INKAS	166
BIBLIOGRAFIA	177
INDICE	181
CREDITOS	183



---

# *Introducción al Arte Textil*

**E**s posible sostener, sin ser exagerados, que el tejido fue en el área andina la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas. De su seno surgieron las escuelas y tendencias que se expresaron luego en la pintura mural, el grabado en metal, madera o concha, el modelado en barro o el diseño en cerámica y aun en la rígida escultura en piedra.

Por eso, el análisis del arte antiguo del Perú debe comenzar con el estudio del tejido si se quiere entender no solamente sus mecanismos de cambio al interior de cada cultura, sino también las fuentes de unidad estilística e ideológica a lo largo de este tan variado como heterogéneo país de los Andes centrales.

Al lado del tejido, las demás artes plásticas, incluidas las que se manifiestan a través de la arquitectura y el ornato urbano, adquieren un volumen local que más bien que identificar la unidad de la civilización andina a lo largo de su historia, dan una imagen segmentaria de ella.

En realidad, el tejido nace muy temprano en la historia del Perú y aun cuando con seguridad el arte parietal de las cavernas le antecede en edad, la imagen social del mundo andino adquiere carácter propio cuando comienza a expresarse en el diseño textil. Las imágenes de arte precerámico, que aparecen desde hace unos 5,000 años o más, sobre tejidos aún primitivos, son las primeras que podemos reconocer con propiedad como "andinas". Son también las que desde el principio señalan las pautas básicas de estilo que luego se ejecutan en cualquier otro material, como ocurre con los mates grabados de aquel tiempo.

Para comprender la importancia plástica de los tejidos peruanos es necesario tener presente que además de la decoración aplicada sobre telas mediante la pintura u otros agentes externos al tejido mismo, existen los que podemos llamar "diseños estructurales", es decir aquellas formas decorativas que se generan al organizar una tela y tienen, en consecuencia, las limitaciones formales de las técnicas empleadas. Es, en cierto modo, el juego dialéctico entre estos "diseños estructurales" con los de carácter "extremo", el que determina gran parte de las tendencias estilísticas en el arte andino en su conjunto, como se verá más adelante.

El arte textil es, por supuesto, en primer lugar una respuesta a la necesidad de abrigarse del frío y protegerse del sol. Satisfecha tal necesidad, su éxito y valor se mide en términos de utilidad, función y calidad. Dentro de tales términos es en cierto modo secundario el factor puramente formal, si no fuera porque las costumbres y las "modas" hacen del aspecto formal o estético, un factor tan importante como el de la función o la calidad. Los colores, los diseños o las técnicas de confección pueden entonces convertirse en parámetros de valor de igual jerarquía que el material utilizado, el grosor de las fibras, etc.

En segundo lugar, el arte textil es una forma de producción que supone una compleja red de mecanismos de transformación de la materia prima en objetos de valor. El mayor o menor dominio de dichos mecanismos determinará diversas calidades de tejido, desde un nivel generalizado de producción, propio de una comunidad autosuficiente, hasta un nivel especializado de maestros artesanos con conocimientos sistematizados sobre la totalidad del proceso productivo o aspectos específicos de él.

Finalmente, el tejido es una de las formas más directas de expresión exterior de la riqueza o el "status" social de los individuos, quienes se diferencian entre sí por el vestido desde la obvia división por sexo y edad, hasta la clasificación de la sociedad por el distinto acceso a la riqueza o el poder. La calidad, que depende de la técnica, y la elegancia, que depende del arte, son la medida del "status", en tal grado que, en épocas dadas, tales o cuales técnicas o diseños sólo podían ser usados por los "curacas" o los nobles, constituyendo su uso un "tabú" para los no iniciados o para aquellos que no pertenecían a la élite que tales señores formaban.

Por cierto, no muy al margen de estas características, el tejido es también receptáculo de posibilidades creativas, ofreciendo amplias superficies llanas susceptibles de ser cubiertas con dibujos de colores diversos, sean simbólicos o simplemente decorativos. Algunas de estas superficies incluso eran cubiertas por hábiles pintores, quienes usaban pinceles o plumones para graficar sus ideas, aunque tal práctica no debe considerarse propiamente "textil".

### *Acerca de la función*

El tejido desplaza a las pieles curtidas de los animales en la función de cubrir el cuerpo de los seres humanos del viento frío, la lluvia o la radiación solar, pero su origen no está en ella. El origen del tejido está en las cuerdas, las sogas, las canastas y las esteras, así en ese orden, que los primitivos cazadores tuvieron que usar para apoyar su trabajo de apropiación de los recursos naturales.

La cuerda supone la necesidad de enredar dos o más elementos fibrosos relativamente elásticos para tener un instrumento de unión entre dos o más objetos que se quieren "amarrar". La cuerda es necesaria aun para unir los segmentos de una piel o para asir una punta de proyectil a la jabalina que permitirá proyectarla. La cuerda es pues la forma más elemental de unir fibras, que es el principio del arte textil.

Las noticias más primitivas de que disponemos datan del 6to. a 8vo. milenio anterior a nuestra era, tanto en la costa como en la sierra. James M. Adovasio y Thomas F. Lynch nos han informado del hallazgo de cerca de 53 piezas de cuerdas y unos tres fragmentos de canastería en un complejo de cazadores pre-cerámicos en "Guitarrero", una cueva que queda en

las faldas de la Cordillera Blanca, en el Callejón de Huaylas, en la sierra norte del Perú. Con fechas que oscilan entre 8,600 y 8,000 años antes de Cristo aparecen las primeras evidencias de cuerdas y canastería hechas con fibras vegetales, confirmando la gran antigüedad no sólo de la cuerda sino también de la técnica de cruzar fibras en dirección opuesta para obtener superficies llanas del tipo de las esteras o las canastas. Ambas, las cuerdas y las esteras, son la base del tejido aunque ninguna de ellas tiene que ver con el vestido, pues mientras que la cuerda sirve para amarrar, la estera sirve para cubrir espacios, aislar el cuerpo de la tierra al sentarse o echarse evitando la humedad o suavizando su dureza o irregularidad.

En un sitio de enterramiento colectivo del 4to. milenio antes de Cristo, cerca de Paracas, Engel (1960) encontró esteras utilizadas para envolver cadáveres, dando una idea acerca de la posibilidad de usar estos lienzos de fibras semi-duras entrelazadas como cobertura del cuerpo humano.

Muy pronto, hacia el 5to. a 6to. milenio, cuando comenzaron a usarse fibras blandas combinadas con hábiles técnicas de entrelazado, anudado, etc., el tejido fue adquiriendo una utilidad más variada, que partiendo de bolsas más o menos elásticas fueron luego ampliándose a mantos, túnicas, faldas y otras prendas de vestir cada vez más complejas. El cuerpo humano pudo entonces liberarse del duro pliegue de las pieles apenas curtidas o del crudo enfrentamiento desnudo a la alternancia climática, mediante el uso de los flexibles lienzos tejidos.

El vestido entonces se convierte no sólo en la satisfacción de una necesidad, sino en una necesidad por sí misma y los pueblos hacen del vestido un objeto de constante preocupación, encontrando en su elaboración mil posibilidades expresivas de su técnica y arte. Si bien la "moda" en nuestro tiempo tiene un carácter mercantil y normalmente alienante, en los comienzos la "moda" representó identidad étnica o nacional, ubicación social, "status" por sexo o edad o simbolismo ritual, festivo o simplemente doméstico. Por eso, si ahora pudiéramos revivir el viejo tiempo, encontraríamos en el camino mil pueblos con mil modas propias.

Aún hoy, por cierto, quienes se resisten al embate de Occidente en los pueblos de la sierra y la selva se distinguen unos a otros identificando su procedencia, edad y demás generales con nada más que un ligero examen del vestir. El vestido es elemento simbólico principalísimo, soberano por sus formas, su colorido, su calidad y cantidad.

Pero el tejido no fue solamente útil para el vestir; existen bastantes pruebas de que las telas eran usadas también como alfombras, al igual que las esteras, o como lienzos para cubrir muros. Hay telas que por su tamaño sólo pueden explicarse en tales funciones: 3 o más metros de ancho por 8 a 10 metros de largo no podían servir para el vestido. Una tela encontrada en la isla San Lorenzo, probablemente asociada a una tumba, tenía algo más de un metro de ancho y más de diez metros de largo y en toda ella había pintada una escena que evidentemente no podía ser segmentada, de modo que el lienzo en su conjunto tenía un solo destino, el adornar algo, más bien con la tela que con los dibujos allí pintados.

Muchas telas fueron hechas para fines sepulcrales exclusivamente. Era costumbre en el antiguo Perú —quizá desde el 3er. o 4to. milenio a.C.— envolver a los muertos en verdaderos "fardos" funerarios, formados por sucesivas capas de tejidos a veces combinadas con rellenos de algodón no procesado u hojas de diversas plantas. En dichos "fardos", además de los

vestidos y otras ofrendas depositadas en torno al cadáver, se encuentran con frecuencia telas que sólo pudieron servir para formar parte del ajuar funerario, con función de “envolver” y no de vestir o cubrir un muro o un piso.

De otro lado, las telas nunca dejaron de ser lienzos; el arte del corte y la confección tuvo en verdad un nivel muy incipiente; los vestidos no llegaron nunca a deformar el patrón original de los tejidos, es decir aquella forma que surge en las telas al hacerlas en el bastidor o el telar. Las telas eran “pensadas” desde el principio de acuerdo a su función y destino; nunca fueron hechas “telas” simplemente, sin función prevista, dado que su tamaño, forma y estructura original no era luego modificada en ausencia de un desarrollado arte de corte y confección.

Es así como los vestidos son unión de lienzos o un lienzo simple; el patrón ideal de un tal destino es el manto, la mantilla y las prendas similares de planta cuadrangular o rectangular; el vestido del hombre, aquél que protegía directamente su cuerpo era el “unku”, un lienzo rectangular alargado, con una abertura en la parte central por donde entraba la cabeza —como en los “ponchos”— y que luego se unía por los lados dejando libres aberturas laterales, para los brazos; las mujeres usaban una túnica que unían con alfileres sobre uno de los hombros y luego amarraban a la cintura mediante un “chumpi” o faja que a veces daba varias vueltas y caía con flecos en un costado, dejando de este modo siempre un lado semi abierto bajo un brazo y desde la cintura; la túnica femenina llegaba hasta los tobillos. En algunos casos se usaba una falda, consistente también en un lienzo rectangular que se envolvía y amarraba a la altura de la cintura. Cuando tal prenda era usada, se acompañaba al vestido una camisa —similar al “unku” aunque más corta— o una esclavina.

Muy importante fue en el Perú el tocado; se conocen muchas formas de cubrir la cabeza, desde turbantes formados por larguísimas bandas tejidas, hasta cascos de cuero, gorros de cuatro puntas, tocados plumarios y simples cintas —como el “llauto”— que daban vuelta a la cabeza para fijar el cabello. Los más bellos efectos textiles, elaborados con complicadas técnicas de telar y aguja, corresponden a materiales destinados a cubrir la cabeza. Según el cronista José de Acosta (cit. en Ramos y Blasco, 1977:31) refería la tradición que el Inka Manko Qapaq, fundador legendario del Imperio del Tawantinsuyo, mandó que los vestidos y tocados de las gentes de los diversos pueblos fueran diferentes a fin de poder fácilmente diferenciarlos, lo que se verá claro en el siglo XVI en lo referente al tocado pues “en lo que ponen sobre la cabeza, que en unas (naciones) es una trenza tejida y daba muchas vueltas; en otras ancha, y de una vuelta; en otras unos como morteretes o sombreroelos; en otras como unos bonetes altos redondos; en otras como unos aros de cedazo, y así otras mil diferencias. Y era ley inviolable no mudar cada uno el traje y hábito de su provincia, aunque se mudase a otra, y para el buen gobierno lo tenía el Inka por muy importante”.

Naturalmente, dadas las características de aquellos tiempos, los vestidos sirvieron por igual a los hombres y sus dioses, de modo que no solamente los usaban los hombres vivos o muertos, pero también eran hechas telas y vestidos para los dioses, a los que entregaban cantidades considerables de tejidos ya sea vistiendo a los ídolos o quemando ropa en ceremonias especiales. A estas funciones concretas del tejido hay que agregarle la función económica y social de la que otros se han ocupado ampliamente (Murra, 1975).

## *Acerca de la técnica.*

Hacer telas es una actividad que supone todo un largo proceso de transformación de la materia prima, que debido a sus características es susceptible de ser realizado por cualquier miembro de la comunidad con un cierto entrenamiento y al mismo tiempo permite medir con gran precisión la cantidad de trabajo invertido y la preparación y talento del tejedor.

La elaboración textil se inicia con la búsqueda o producción de la materia prima, de origen animal o vegetal. Por lo que sabemos hasta ahora, en los primeros tiempos dichas fibras eran preferentemente de origen vegetal, pues aunque era disponible la lana de los camélidos andinos, ella sólo fue usada como parte de la piel hasta por lo menos el 3er. o 4to. milenio antes de nuestra era. Los registros más antiguos ubican al junco (*Juncos sp.*), la enea (*Typha angustifolia*) y el maguey o ágave (*Fouerara andina*), como las fibras primigenias, pero pese a que en muchos casos estas fibras eran suavizadas mediante procedimientos de machacado, su rigidez o aspereza no permitían lienzos flexibles. Sólo con el uso del algodón y de la lana pudo ser posible la fabricación de lienzos suaves y de gran flexibilidad. Las más antiguas evidencias de algodón en uso son del período comprendido entre el 2do. y 3er. milenio a.C.; época en la que aparecen también las primeras evidencias del uso de la lana. A comienzos del tercer milenio debió producirse la domesticación del algodón, pues hacia el año 2,500 aparecía ya plenamente domesticado dentro de un contexto correspondiente a agricultores incipientes de la costa, con una economía marítima dominante, basada en la pesca y la recolección de mariscos. Hay quienes suponen que el algodón domesticado (*Gossypium barbadense*) llegó de otra parte, como producto de una difusión, pero por razones genéticas, para ser ello posible, el "recién llegado" debió ser mestizado con algunos de los tipos de algodón silvestre que había en el Perú, pues sólo así se explica la estructura cromosomática que tiene.

Por las características de suma aridez de la costa, se sabe mucho más acerca del desarrollo textil en esta zona y en cambio casi nada de la sierra, por lo que es más fácil seguir la historia del tejido peruano en la costa y especialmente en la costa sur, en la región de Ica. Debido a esto sabemos que la lana sólo se usó en la costa a partir del Formativo (hacia 1,200 a.C.), lo que ha sido erróneamente interpretado como que la lana tuvo un uso tardío en la textilera peruana y que fue precedida por el algodón. En efecto, no sólo la lana, sino los camélidos domésticos no se conocieron en la costa hasta esa época, cuando los contactos más intensos con la sierra permitieron la difusión de los elementos culturales de Chavín, cuyo centro conocido más importante se encuentra en la sierra de Ancash.

Pero pese a que Chavín fue una cultura integracionista, que condujo patrones interregionales de Este a Oeste y de Norte a Sur, es evidente que no logró imponer productos serranos tales como la lana de camélidos, pues aunque ellos se usaron en la costa en este tiempo, el algodón siguió siendo un elemento dominante. Sólo unos años más tarde, en los últimos años de la era pasada, la lana se convirtió en una fibra de gran importancia, tanto que en la cultura de la Necrópolis de Paracas (véase más adelante) la lana se convirtió en el material textil más apreciado, aun cuando muy excepcionalmente se hicieron telas exclusivamente de lana; esta fibra se destinaba a la parte fina de las telas, para los bordados o las tramas de los tapices. Así se continuó a lo largo de los siglos posteriores, hasta el siglo XII, cuando por causas que hay que investigar, durante el período de los reinos y señoríos regionales, en la costa el algodón adquirió nueva hegemonía.

La lana o el algodón son fibras que en estado natural se encuentran en forma de "motas" esponjosas; es necesario escarmenarlas, desgrasar (la lana) y finalmente convertirlas en hilos. Este trabajo del *hilado* es otro aspecto importante del proceso de elaboración de los tejidos. Las fibras deben ser unidas de modo tal que formen elementos largos, lo cual se logra mediante un proceso de torcido que enreda unas fibras con otras; el grosor de la torsión, su dirección, su mayor o menor tensión de torcido, son rasgos fundamentales en la futura tela o cuerda, pues una de las medidas de "calidad" está determinada por estos factores: un hilo delgado, tenso y de gran flexibilidad es el término ideal de medida.

En muchos casos, además, antes de hilar el algodón se le cambiaba de color mediante el *teñido*, aunque con gran frecuencia esta fibra era procesada en su color original, que de acuerdo a la raza era de tonos que oscilaban entre el blanco y el marrón. La lana, en cambio, era teñida ya después del hilado, debido a que tiende a enredarse en su forma original. Hay varios colores naturales de la lana: la alpaca oscila entre el blanco y el pardo oscuro, casi negro; el llama tiene blancos, grises y marrones; y, la vicuña, tiene un blanco purísimo y un color marrón claro, casi ante. De otro lado, las fibras de la lana de vicuña son muy suaves y especialmente largas en la parte blanca que es la del pecho del animal; la lana más larga es la de la alpaca y la más gruesa la del llama. Gracias a la posibilidad de hacer hilos muy delgados con lanas, debido a sus condiciones de dureza, ellos eran escogidos preferentemente para las tramas, que con frecuencia eran pintadas en colores muy varios. En realidad los tonos no naturales del teñido son relativamente pocos: el azul, el rojo, el amarillo y las variantes de combinación.

Los tintes eran básicamente de origen vegetal, como el índigo (*Indigofera suffruticosa*) para la obtención de los azules o el achiote (*Bixa orellana*) para los rojos. Aunque no está plenamente demostrado y hay especialistas que indican que la cochinilla (*Coccus cacti*) no existió en el antiguo Perú, hay expertos que están convencidos que este pequeño parásito animal de las opuntias sí existía y se usó —como ahora— para obtener colores rojos en las telas.

El proceso de teñido no es tan simple como parecería a los no iniciados, pues no sólo se trata de obtener el pigmento que dé los colores deseados, sino que hay que saber también cómo fijar dichos pigmentos a la lana o el algodón, utilizando fijadores que impidan que los pigmentos se decoloren o desaparezcan al lavarse o simplemente con el uso. En algunos casos se debía hervir la lana o el algodón junto con la mezcla del pigmento y el fijador. Al parecer se usaba alumbre y orina humana como fijador.

Lila O'Neale al hacer el estudio de los colores de las telas de las Necrópolis de Paracas encontró alrededor de 190 matices de color, lo que aun reduciéndolos a la mitad nos indica una gran habilidad para obtener tonos y matices mediante la combinación de tintes y colores naturales de las fibras; Bird (1960) nos informa que Truman Bailey, un investigador textil, "recogiéndolo las supervivencias y experimentando con plantas nativas ha preparado fórmulas para ciento cincuenta colores".

En verdad, el instrumental usado para todo este proceso era sencillo; preparar la fibra para su hilado se hacía generalmente a mano, despepitando el algodón, lavando la lana y separando las fibras a fin de que adquirieran la contextura esponjosa necesaria para hilar; el escarmenado pudo haberse hecho también con ayuda de unos peines de espinos que de este mo-

do cumplían la función de "cardo". Para el hilado, los instrumentos eran un simple palo delgado (*pushka* en Quechua) y una rueca en donde se alojaba la mota de lana o algodón.

El huso era girado con la mano a fin de torcer las fibras, a derecha o izquierda, según la necesidad del torcido, en unos casos colgando, con un peso en el extremo del huso, lo que permitía que se pudiese hacer el hilado aun caminando, como ocurría y ocurre con los hilanderos andinos. El algodón, por su fragilidad, no resistía este tratamiento por lo que suelen (las hilanderas) "asentar el huso sobre algunos platillos de barro" (según el cronista Cobo, vol. 2, p. 258), para lo cual debían sentarse.

Pero, naturalmente, el manejo de estos elementales instrumentos obligaba a una dosis mayor de talento de parte de los hilanderos, pues sólo a base de gran experiencia y habilidad ellos podían lograr el grosor deseado del hilo, su rigidez o soltura y, sobre todo, que la hebra fuera homogénea y no de grosor irregular. Al elaborar un tejido estas condiciones son fundamentales y gran parte de la calidad de una tela dependerá de estas primeras tareas.

El siguiente paso es la confección de la tela, es decir el trabajo de combinar los hilos mediante su cruzamiento para lograr superficies tejidas o lienzos. La forma más simple es aquella que se basa en el anudado de un solo hilo o elemento en el "anillado" del mismo; ambas técnicas son también muy primitivas y sólo servían para hacer redes, bolsas o fijadores de cabello. El anillado más elaborado permitía la fabricación de bolsas de un alto grado de elasticidad y la red se convirtió, en la costa, en uno de los instrumentos de pesca más importantes de la historia, tanto que permitió el desarrollo de grandes núcleos de población basados en la economía marítima predominantemente. Como una técnica propia de "un solo elemento" se cuenta también al trenzado.

La otra forma de tejer es mediante la combinación de dos o más elementos, los que pueden ser divididos en dos grupos básicos; las *urdimbres*, constituidas por hilos pasivos, fijados a un bastidor y las *tramas*, hilos activos, libres, que cruzan a las urdimbres y las "amarran" para formar una superficie plana. Habría que agregar que es posible aun hablar de un tipo adicional de hilos que se agregan a las telas después de que ellas ya han sido formadas, son *hilos suplementarios* extraños a la estructura de la tela y agregados con el uso de instrumentos tales como la aguja. La diferencia entre los elementos trama-urdimbre y los agregados es muy importante en el estudio de la decoración, dado que en el primer caso la decoración tiene un carácter "estructural" y en el segundo es extraña a la estructura; en el primer caso podemos hablar de un "diseño textil" mientras que la libertad decorativa del segundo libera al artista de las obligaciones propias del entramado textil.

Según Luis Ramos y María Concepción Blasco (1977:46) es posible reducir las técnicas del tejido andino a tres categorías básicas: gasa, tela y reps; para fines de esta presentación, nos basta con referirnos a ellas, a fin de no confundirnos con la inmensa variedad de técnicas que fueron empleadas en el Perú Antiguo. Para los interesados se recomienda leer principalmente los tratados de Emery (1966), Bird and Bellinger, D'Harcourt (1962) y O'Neale. María Flor Portillo (1977) ha hecho un esfuerzo por concordar los problemas terminológicos y Rosa Fung Pineda (1958 y 1960) igualmente. Por supuesto, los especialistas concuerdan en que su principal problema respecto a las técnicas es la terminología concordada y el esfuerzo mayor en este sentido es el mencionado, de Emery, que realiza su diseño con valor universal.

La gasa "se caracteriza porque se cruzan entre sí los hilos de un mismo elemento, habitualmente los de la urdimbre, operación que se realiza al tensar el tejedor los hilos del otro elemento, los de la trama, con los que aquéllos se habían combinado de una forma especial; los hilos que han forzado a los de la urdimbre a entrecruzarse van a ser los que mantengan esta combinación" (op. cit).

La 'tela' y el 'reps', en cambio, se forman por la combinación de la urdimbre con la trama por cruzamiento; la técnica de confección de ambas es la misma, pero se diferencian en que la urdimbre y la trama son visibles en la primera y, por el contrario, en el reps uno de esos elementos domina sobre el otro, escondiéndolo. Si bien hay variedades muy notables de reps, entre las cuales se incluye —como una de ellas— el tapiz, nosotros nos referimos como "tapicería" a la mayor parte de las técnicas involucradas en esta categoría simplemente en obediencia a la mayor difusión de este nombre.

Ramos y Blasco están llamando "tela" a una manera específica de organizar los hilos, a la que generalmente se define en otras publicaciones como "tejido llano". Ellos, según aclara Portillo (1977:72) han aplicado los nombres concordando con las definiciones que establece el Diccionario de la Lengua Española, en donde dice que "tela" significa: "Obra hecha de muchos hilos, que entrecruzados alternativa y regularmente en toda su longitud, forma una hoja o lámina" que, además "no tiene derecho ni revés, pues son iguales por sus dos caras", lo que quiere decir que la trama y urdimbre son igualmente visibles.

Respecto al "reps", el Diccionario dice que es una "Tela de seda o de lana, fuerte y bien tejida, que se usa en obras de tapicería", que se caracteriza además "por presentar su textura un efecto de acanalado o canutillo" (según el Diccionario de Ciencias y Tecnología de Larousse).

Estas tres categorías incluyen muchísimas variantes, pero no incluyen necesariamente todas las técnicas utilizadas, aun cuando algunas como el "reticulado" resulta una suerte de "tela" con los elementos muy espaciados (tela sin comillas es un nombre que estamos usando como sinónimo de lienzo tejido); técnicas como la de "pelos flotantes" que se hacía sacando "hilos de la trama de las telas tejidas en telar para formar lazadas semejantes a las de las toallas turcas... la técnica más interesante y más atractiva de perchado, y la de un efecto más parecido al de las alfombras orientales... se utilizó principalmente en sombreros, en bandas para la cabeza y en bolsas" (Mason 1962:232) muy frecuentes en los estilos de Wari y Tiahuanaco, parece una variante del "reps". Hay técnicas que logran lienzos combinados de dos y tres telas, calados, etc.

Todas estas técnicas requieren de un aparato especial llamado "telar", que sirve para fijar los hilos de la urdimbre y permite un fácil manejo de las tramas en su proceso de enlazar a las urdimbres. El telar conocido en el Perú es el "telar de cintura", aun cuando la investigación sobre los tipos de telar usados en aquellos tiempos apenas si ha sido tocada.

Pero el telar es un descubrimiento relativamente tardío en el Perú; las primeras evidencias de su uso no van más allá del 2do. milenio antes de Cristo y sabemos que desde varios milenios atrás ya se hacían tejidos. Estos primeros tejidos pre-telar eran hechos principalmente mediante una técnica conocida como "entrelazado" (twine); con la cual —con mucho más trabajo— se lograba lienzos similares a las telas; se usaban también desde entonces el anillado y la red.

Los tejidos generalmente eran decorados al mismo tiempo de su fabricación, logrando los que hemos denominado "diseños estructurales", combinando, por ejemplo, tramas de varios colores o urdimbres de color contrastante; en los "reps" (tapicería) se lograban generalmente dibujos muy complicados cambiando los colores de las tramas cuando eran éstos los elementos visibles. En muchos casos, se lograban efectos decorativos por combinación alterna o discontinua de los elementos, sean tramas o urdimbres, o agregando tramas flotantes o urdimbres suplementarias, etc. Estos diseños, obtenidos al mismo tiempo que la confección, generalmente son de tendencia geométrica, dado que siguen la dirección de los elementos, que al cruzarse se estructuran dentro de un patrón rectilíneo, basado en bandas o líneas horizontales-verticales.

Pero el "diseño textil" no era la única forma de expresión plástica en los tejidos; el "bordado", por ejemplo, es una técnica decorativa sumamente versátil que se aplica, sobre telas ya elaboradas, mediante el uso de una aguja. El bordado jugó, en el Perú, un rol de primerísima importancia en grupos sociales que disponían de recursos para mantener artistas con tiempo suficiente como para dedicarlo a esta actividad; en los primeros tiempos de bordado, se le usaba muy limitadamente y con frecuencia sólo para hacer líneas de diseño, en bordes para el tocado, etc.; en cambio hubo períodos, como en las primeras fases de Nasca (Necrópolis de Paracas), en los que el bordado cubría extensas áreas de diseños policromos, logrando verdaderas "pinturas" de líneas ágiles y naturalistas. El "brocado", otra técnica de efectos parecidos al bordado, se hacía también con hilos de trama suplementarios que se iban sacando a la superficie a voluntad, de acuerdo al diseño, y que quedaban escondidos cuando no eran necesarios.

Finalmente, claro, está la técnica de pintar las telas o de dejar "diseños negativos" mediante la técnica del teñido con nudos (tie-dye) que consiste en que las partes de la tela o la fibra se envolvían con una cuerda, haciendo un nudo que impedía que el pigmento de teñido penetre allí, la tela o la fibra en su conjunto eran sumergidas en la tintura y luego de secarse eran desanudadas dejando círculos o cuadrados claros en las zonas cubiertas. La variedad del teñido con nudos más complicada y menos común es conocida como "ikat", que consiste en hacer los nudos y teñir las fibras antes de hacer la tela, lo que supone gran precisión en el proceso de anudado y luego en el empalme posterior en el telar. De todas estas técnicas no-estructurales, la más antigua es la del brocado y seguramente el bordado y el teñido con nudos son posteriores.

### *Evolución del arte textil*

La discusión sobre el arte antiguo peruano ha girado en torno a la escultura y el diseño en la cerámica, gracias al volumen y relieve que tuvo esta artesanía en el Perú. Los tejidos han sido ampliamente estudiados desde el punto de vista tecnológico, pero poco aún se ha hecho sobre el estudio del arte textil, pese a que gran parte del proceso artístico antiguo andino tiene un "carácter textil".

Cuando aún no se había inventado el telar, cuando apenas se conocían algunos tintes para el teñido, cuando aún la cerámica no se conocía, durante el llamado período "Arcaico" aparecen los primeros tejidos decorados, aproximadamente hacia 2,800 a.C., lo que no quiere decir, por supuesto, que antes no hubieran tejidos decorados; es que ya el hallazgo de estas telas de hace 4,500 años es un descubrimiento excepcional, pues aunque se

conocen bastantes fragmentos de tela de esa época procedentes de la Huaca Prieta de Chicama, Ancón, Asia y otros lugares, en pocos de ellos y con mucho esfuerzo se ha podido identificar decoración, sea porque los pigmentos se han desintegrado o porque los fragmentos encontrados son muy pequeños o sumamente deteriorados. Casi todos los restos conocidos proceden de basurales.

La decoración, desde el principio, fue de carácter textil, es decir estructural. En aquel tiempo, la técnica dominante era el "entrelazado" y partiendo de ella se hacían los dibujos. Junius B. Bird (1963:31) que descubrió los tejidos más antiguos decorados, en la Huaca Prieta de Chicama, indica que "Algunos de los diseños eran puramente geométricos consistentes en pequeños rombos o líneas formando cheurrones y cuadros. Otros son representaciones de hombres, pájaros o animales". Hay dos métodos para hacer los diseños, ambos basados en el cambio de dirección de uno de los elementos, lo que hace que los perfiles de los diseños adopten una línea aserrada, con líneas oblicuas combinadas con horizontales y verticales. "En ambos métodos, las curvas aparecen como una serie de escalones... Todas las figuras hechas por estas técnicas son marcadamente angulares" (la traducción de los párrafos citados es libre). La técnica textil, de otro lado, obliga a un tratamiento en "bandas" de las figuras, lo que tiende, además, a desarrollar una tendencia simétrica y de alternancia en los diseños; quizá por eso la imagen preferida fue la de una serpiente bicéfala o de aves con cuerpos alargados que tienen, a su vez, dos cabezas.

Las únicas figuras antropomorfas conocidas son las que presenta Bird (1963: fig. 3) en un diseño de dos personajes cuyos rasgos específicos se han perdido, pero muestran el detalle de estar de frente, con los pies opuestos y manteniendo un tratamiento simétrico bilateral notable, pese a que en un caso la posición de los brazos (sobre el pecho) es distinta. El cuerpo está dividido en bandas horizontal y verticalmente, de modo que la cabeza, el tronco y las extremidades inferiores son tres bandas y al mismo tiempo las piernas, los pies y los detalles internos del cuerpo son también bandas. Ambos personajes están separados por una banda donde aparece una serpiente bicéfala.

El motivo de la serpiente o ser de cuerpo alargado con los extremos convertidos en cabezas (de peces o serpientes o aves) es un diseño particularmente característico de esa época y ese será un diseño textil que perdurará a lo largo de toda la larga historia andina. Pero este motivo adquiere realmente carácter dentro de un régimen muy "textil" que generalmente se conoce como "entrelazado" ("interlocking") y que Frédéric Engel (1963: 80) ha encontrado también en los sitios arcaicos de "Culebras", al norte de Lima, y "Asia" al sur de Lima. Son cabezas trapezoidales entre-trabadas que obedecen totalmente el régimen de bandas que impone la técnica textil. En Huaca Prieta de Chicama las serpientes aparecen combinadas con figuras que semejan cangrejos (Bird, 1963: figs. 4 y 5).

Otro motivo de gran popularidad en Chicama es una figura de ave, que según Junius Bird debe ser un cóndor y que en unos casos aparece como una "banda bicéfala" (op. cit. fig. 7a y b) pero que en un caso (op. cit. fig. 6) se presenta de cuerpo entero, con las alas desplegadas, las patas a los lados de la cola y en dirección opuesta, como si el animal estuviera de frente pero con la cabeza vista de perfil; esta ave tiene además el detalle de que en el vientre se dibuja el animal serpentiforme enroscado, inscrito en el cuerpo del ave. Como lo señala Bird (1963: 32), si no fuera porque están ausentes los colmillos con los que siempre están asociadas las figuras del arte Chavín, podría decirse que ésta era una figura de ese estilo. Obvia-

mente se trata de un antecedente muy importante, no sólo porque básicamente el mismo motivo será grabado en las piedras de Chavín, pero también porque el diseño "en bandas" se encuentra ya en este tiempo. El Arcaico de Huaca Prieta oscila entre 2,500-1,900 a.C. y Chavín debe arrancar después de 1,500 a.C.

Lamentablemente sabemos muy poco de lo que ocurrió en ese grávido segundo milenio antes de nuestra era (2,000-1,000 a.C.) y en el primer milenio nos encontramos ya con un estilo plenamente desarrollado: Chavín. Previamente, sin embargo, sabemos, por los hallazgos de Bird, Engel y otros investigadores, que el arte que aparece en grabados de mates, piedra, etc. del "Arcaico", es básicamente de un "orden textil", con figuras geometrizadas y angulosas.

Bird (1963: 32) dice que "Las técnicas complejas aparecen en los niveles tempranos y eran plenamente desarrolladas. Curiosamente, en los niveles superiores hay una sensación de una degeneración tanto cultural como artística. La producción de tejidos elaborados cesa completamente y no hay continuidad de esa forma de expresión en tiempos posteriores. Esto que ocurre en Chicama, en la costa norte, puede ser una explicación de un cierto período de declinación que no debe ser un fenómeno general del área andina, pues de otro modo no se explica cómo durante el período Chavín se mantienen muchos de los patrones desarrollados en el "Arcaico", aunque en esta época debido a la aparición del telar hay muchas nuevas técnicas, tales como la tapicería (reps) y variedades de "telar". Es bien probable que los patrones y técnicas textiles se mantuvieran y desarrollaran durante este segundo milenio, en que aparece también la cerámica, en la costa central y la sierra; los tejidos del valle de "Asia" a los que nos hemos referido, así como los de "Culebras", corresponden a contextos tardíos del Arcaico, a mediados del discutido segundo milenio y durante el "Formativo Temprano", anterior a la expansión del estilo Chavín aparecen algunos fragmentos de tejidos en Ancón (costa central) y Hacha (costa sur) que hablan del desarrollo sureño del arte textil, pero que lamentablemente no dicen mucho sobre la iconografía.

Sobre el período Chavín tampoco hay muchas informaciones, pero las pocas que hay nos hablan de un gran despliegue artístico textil y el desarrollo de la pintura sobre telas. Los mejores ejemplos han sido encontrados en Supe, al norte de Lima, y en Carwa, un cementerio al sur de Paracas.

En las excavaciones de Willey y Corbett en Supe, Lila O'Neale (1954) encontró tapices y brocados del período Chavín, donde además de figuras geométricas poco significativas o telas con bandas alternas de dos colores, aparecían imágenes propias del estilo que aparece grabado en las piedras de Chavín de Huántar, el sitio-tipo de esta cultura. En realidad aparece sólo una de estas imágenes bien definida: la cabeza de un ave —¿una falcónida?— que aparte del pico ganchudo y la cresta tiene también unos colmillos asociados al pico, lo que es un rasgo típicamente Chavín y que se interpreta como una composición felínica que aparece consistentemente asociada con las falcónidas y otros elementos de valor religioso en Chavín.

La presencia del ave en Supe nos recuerda el antecedente de Huaca Prieta, con la diferencia de que debido al uso de la técnica del tapiz, los contornos son más bien que aserrados, escalonados.

Los tejidos del sur son en general pintados, aunque aparecen varios calados y unos ensayos de gasa; pudieron, también, ser ligeramente más tardíos que los de Supe.

Las pinturas sobre tela —como la que se muestra en este libro— representan las mismas imágenes que aparecen en las piedras de Chavín. Curiosamente, pese a la libertad que permite el diseño pintado, las líneas dominantes siguen la dirección de las urdimbres y las tramas, suavizando los ángulos ligeramente mediante curvas más bien tímidas, lo que hace que los ojos que pudieran ser circulares, adopten preferentemente una forma sub-rectangular o directamente rectangular y las figuras antropo o zoomorfas, que pudieran ser tratadas libremente, sean organizadas a partir de una rigurosa simetría bilateral y de un patrón de bandas que parecen obedecer a un tratamiento textil estructural más bien que a uno de pintura. Los diseños preferidos son las serpientes, las aves y luego el felino, elemento este último aparentemente nuevo. La representación antropomorfa de la “Divinidad de los Báculos” de Chavín, que parece haber sido bastante popular en las telas pintadas de Carwa (véase Sawyer, 1972: fig. 9) muestra a un personaje de frente que —menos por los báculos— recuerda mucho al personaje antropomorfo de Huaca Prieta que muestra Bird (1963). En todo este estilo, sin embargo, el elemento predominante es la presencia de los colmillos, que es un rasgo ausente en el Arcaico y que caracteriza a Chavín.

Para los arqueólogos, las figuras de los tejidos de Carwa, Callango y otros lugares de la región de Ica, representan obvias relaciones de la costa sur con Chavín, porque ocurre que estos rasgos que mencionamos para las telas pintadas se repiten en Chavín de manera tal que no hay duda que son de un mismo estilo que nos atrevemos a decir que, en ambos casos, obedecen a un “patrón textil” desde el punto de vista de la estructura y organización de la forma.

Chavín es un estilo que se reconoce a partir de los dibujos grabados en lápidas o estelas de amplias superficies planas, mediante trazos lineales obtenidos por incisión y excisión. Las figuras allí representadas, por norma general, tienen una tendencia a encuadrar los elementos internos y perimetrales dentro de una pauta rectangular, en donde las líneas verticales-horizontales son las dominantes y los ángulos son suavizados, al igual que en las telas, con curvas formando lo que Rowe (1962) ha identificado como módulos “sub-rectangulares” (con esquinas similares a las de las pantallas de televisión). Esto indica pues que las telas pintadas no imitan solamente a otros modelos textiles, sino que siguen un patrón artístico que en su conjunto obedece a un modelo de origen textil. Eso explicaría el por qué el estilo Chavín organiza sus diseños en bandas, dado que la piedra no obliga a un tratamiento de este tipo; en la piedra, los círculos y las sinuosidades pueden ser igualmente grabados que las líneas rectas; además, el arte lítico de Chavín es de diseño y no de escultura, y el diseño encuentra, en los Andes, su mejor matriz en los tejidos. La famosa “Estela Raimondi” con su “Dios de los Báculos” puede ser perfectamente transcrita en tapicería sin alteración substantiva alguna, y lo mismo ocurre con cualquier diseño Chavín en todas sus épocas.

No sabemos, nuevamente, mucho sobre la forma de declinación del estilo Chavín en las varias zonas en donde éste ejerció su influencia entre los siglos XVI y V a.C.; alguna información se ha recuperado en la costa sur y eso se debe sobre todo al hecho de que esta zona ofrece excepcionales condiciones de clima para la conservación de materiales orgánicos. Sabemos que en el siglo VI a.C. comienza la descomposición del estilo y que como consecuencia de esto comienzan a aparecer una serie de estilos de ámbito regional que conocemos mejor a base del estudio de la cerámica: en la costa norte se desarrolla la cultura “Salinar” y luego una variedad de ámbito mayor conocida como “Virú” o “Gallinazo”; en la costa central apa-

rece una cerámica decorada en blanco sobre rojo y en la costa sur "Paracas"; en la sierra hay muchos grupos locales y un único rasgo más o menos general es el desarrollo de la pintura blanca sobre la arcilla roja. Pero, en cambio, no encontramos mucha información sobre el tejido ni tampoco sobre la dirección hacia donde se orienta la especulación artística, que seguramente se hará evidente cuando tengamos más materiales textiles.

La cerámica es pobre decorativamente y no creemos que la riqueza iconográfica existente se haya perdido, pues en el período inmediato posterior, conocido como de los "Desarrollos Regionales" (entre los siglos II a.C. a VI d.C.), los valores artísticos surgidos en el "Arcaico" y el "Formativo" alcanzaron su plenitud.

Como dijimos, sólo en Paracas tenemos información sobre el "Formativo Tardío" que se desprende directamente, sin solución de continuidad, del estilo Chavín. Una secuencia de 10 fases establecida para la cerámica (Menzel, Rowe y Dawson, 1964) permite observar cómo se dio la influencia de Chavín en la costa sur y cómo paulatinamente se fue arraigando un modelo regional propio, que luego desembocó en el estilo Nasca, el "Clásico Regional" de la costa sur. Las telas pintadas de las que nos hemos ocupado unas líneas atrás corresponden a las primeras fases de tal secuencia; quizá a las 4 o 5 primeras fases; no lo sabemos bien debido a que las telas han sido extraídas por buscadores de tesoros que por haber extraído clandestina e ilegalmente estos restos arqueológicos no están en condiciones de revelar las asociaciones que permitirían establecer la concordancia con las fases cerámicas y otros elementos culturales ya perdidos.

Las fases 1-5 son totalmente del período Chavín y al parecer la influencia siguió siendo significativa aun hasta la fase 8 de Paracas, pero desde entonces y sobre todo a partir de la fase 9 la influencia Chavín cesó y las líneas estilísticas locales o regionales se hicieron plenamente vigentes. En el tejido eso se expresa en un progresivo abandono de los diseños del "pantheon" Chavín y, como se dice en otra parte, en la búsqueda de una identidad regional. Es en el período de las llamadas "Necrópolis de Paracas", que contiene restos de la fase 10 de Paracas y de las dos primeras fases de Nasca, donde se plasma este regionalismo, que gracias sobre todo al auge del bordado en la decoración de los tejidos se organiza artísticamente por el camino del naturalismo y de la libre búsqueda de las formas. Esta libertad de forma se extiende a la cerámica y otros elementos propios de la cultura Nasca que, como se sabe, es esencialmente naturalista en sus primeras épocas y especialmente en las fases 2, 3 y 4, surgidas de la experiencia "libertaria" del bordado.

Pero ocurre con Nasca un fenómeno si se quiere "regresivo" en términos morfogénéticos. El bordado de las fases 1 y 2, que tanta belleza dieron a los tejidos de la "Necrópolis", deja de ser popular a partir de la fase 3 y progresivamente va cediendo su lugar a la tapicería, el brocado y otras técnicas. Incluso, en las fases 3 y 4 hay un énfasis mayor, nuevamente, en la pintura sobre telas, aunque en este caso los pintores de telas están más bien dependientes del diseño en cerámica y resultan unos meros epígonos de los artistas alfareros, perdiendo esa suerte de hegemonía de la cual hablamos en párrafos atrás. Pero todo parece indicar que hacia el siglo II o IV hay un resurgimiento del arte textil por el uso más popular del tapiz; en las fases tardías de Nasca se nota un cambio de dirección en el estilo en su conjunto que parece nuevamente basarse en un "patrón textil", con pautas de diseño lineales, en bandas y usando el entrelazado —incluidas las "serpientes" entrelazadas— como una norma decorativa más generalizada. Qui-

zá este renacimiento del "patrón textil" explica el desarrollo de ese cierto sentido "barroco" que adopta el estilo Nasca a partir de sus fases 5 a 6. Incluso las "barras" con volutas pueden ser producto de este proceso.

En otras partes, la influencia del tejido sobre todo el arte es más evidente, aun cuando en tales lugares no sea posible seguir la historia de los estilos como en la costa sur. En Lima, por ejemplo, de donde se conocen muy pocos ejemplares de tejidos de esta época, todo el arte regional —conocido como "Lima"— contemporáneo con Nasca, sigue rigurosamente un "patrón textil": las pinturas murales de "Cerro Culebras" en el valle del Chillón (Stummer), las de Cerro Trinidad en Chancay, la decoración de las vasijas de cerámica, los tallados en madera, etc., siguen un estricto diseño derivado del arte textil, tanto que el estilo y aun la "cultura" era conocida hasta sólo hace unos años con el nombre de "interlocking" en referencia al diseño de peces-serpientes entrelazados allí dominante, que como recordamos viene desde el período "Arcaico".

En el mismo nivel de implicancia tecnomorfa se encuentra el estilo de Recuay, donde también es muy frecuente la decoración de serpientes o peces entrelazados.

La cultura "Moche" es distinta, alcanza un excepcional grado de naturalismo y libertad expresiva en la cerámica, tanto en la escultura como en el diseño. Por los pocos restos textiles mochanos que se conocen no es fácil seguir su historia, pero sabemos que si bien la tapicería estaba bien desarrollada y parece que era dominante en las telas finas, en cambio no parece haber jugado un rol generador en lo artístico, de tal manera que las figuras que se representan en los tapices son adaptaciones dificultosas de un arte absolutamente alejado de las limitaciones estructurales del tejido. Tales dibujos copian modelos que evidentemente eran trabajados con pincel en otros materiales, especialmente en cerámica, por eso aparecen deformados en los tapices, ocurriendo aquí un fenómeno inverso al que sugerimos que pudo darse en Chavín.

Esto no sucedió, en cambio, en la región del lago Titicaca, al sur del Perú y oeste de Bolivia. Hasta allí no había llegado la influencia de Chavín y contemporáneos a Chavín vivían pueblos "Formativos" de muy distinta caracterización. Al parecer, hacia el siglo III a.C., o antes, esta región estableció contactos progresivamente mayores en la costa de Ica-Nasca, contactos que permitió en Ica un uso significativo de lana de camélidos a partir de entonces.

En ese entonces se desarrollaba allá el estilo "Pucara", que representa una fase temprana de la cultura conocida con el nombre de Tiahuanaco, contemporánea con Nasca, Lima y Moche. Pucara es contemporáneo con la Necrópolis de Paracas. Allí se inicia un tratamiento de las obras de arte con ciertos rasgos que denuncian el "patrón textil" del que hablamos. Incluso las esculturas, que son volúmenes trabajados en sus tres dimensiones, adquieren proporciones "planimétricas", como las llamó Schaedel (1948), con un marco de referencia rectangular —paralelepípedo en los volúmenes— que hace que las figuras grabadas tengan líneas de base rectas con ángulos suavizados, como en Chavín, mediante el recurso a la curva apenas visible. Este tipo de diseño se desarrollará plenamente en Tiahuanaco, con sus dioses encuadrados, con cabezas sub-rectangulares, ojos sub-rectangulares, cuerpos sub-rectangulares, etc. La divinidad principal de Tiahuanaco, la imagen central de la "Puerta del Sol", es un personaje antropomorfo de cabeza rectangular, con bandas que se proyectan desde ella y ter-

minan en cabezas de serpientes, aves o felinos; sostiene, como en Chavín y en las telas medias de Paracas, dos báculos, uno en cada mano, seguramente como símbolo de poder. Jorge C. Muelle, siguiendo ideas de Uhle planteaba la tesis de que todo el arte Tiahuanaco tenía un origen textil.

Lo malo es que conocemos muy pocos tejidos de Tiahuanaco y no podemos, por ello, seguir su historia que, por cierto, es muy importante, porque parece que fueron las telas las portadoras de los dioses y las ideas de los pueblos, que viajaban junto con ellas en distintas direcciones. Así debió llegar el "Dios de los Báculos" a Tiahuanaco.

Tiahuanaco fue una cultura de gran importancia en el Perú. Si bien su área de influencia directa se limitó al extremo sur del país, al norte de Chile y Argentina y a Bolivia, logró establecer fuertes enclaves culturales en la sierra entre Cusco y Ayacucho hacia fines del siglo IV de nuestra era. En Ayacucho eso dio origen a la cultura Wari, que había también asimilado influencias de Nasca y otras regiones aún no determinadas. Hacia el siglo VI, ya constituida Wari, ésta inició una expansión política similar a la que varios siglos más tarde harían los Inka del Cusco, expansión que formó el "Imperio Wari".

Wari acogió muchos de los símbolos religiosos de Tiahuanaco y es probable que sus dioses más importantes fueran los mismos; en la cerámica y la escultura monumental esto se puede apreciar con claridad, hay varias imágenes en común: el "Dios de los Báculos" con rayos que le salen de la cabeza, las falcónidas, los felinos de perfil. Si bien éstos y otros más son elementos comunes, Wari desarrolló un estilo propio que por su aspecto "tiahuanacoide" fue confundido por mucho tiempo con la cultura Tiahuanaco.

El arte Wari es totalmente "textil", aun cuando las influencias de Nasca desarrollaron algunos rasgos estilísticos más libres. En una primera fase de Wari muchos de los diseños, seguramente transportados en telas, eran copias de los tiahuanacuenses, pero muy pronto, en la época 2, los motivos y su forma de expresarlos adquirieron personalidad propia, sin embargo quedaron algunos elementos tiahuanacuenses, como el "ángel" de la Puerta del Sol, que se convirtieron en dibujos de exclusivo uso en los tejidos, pues no aparecen en la cerámica o en la piedra.

La declinación del Imperio Wari, hacia el siglo X d.C. permitió un proceso de regionalización renacentista: en la costa norte la cultura Chimú, cuyas tendencias artísticas son similares a su antecesora. Sobre la cultura Lima reapareció la cultura regional conocida como Chancay y sobre lo que fue Nasca surgió la cultura Ica-Chincha y surgieron los chancas en Ayacucho, los wankas en Junín, etc. Durante el Imperio, una corriente homogenizadora había sido impuesta, rompiendo con el regionalismo.

Pero este proceso de renacimiento regionalista tuvo dos características en el arte:

1ª el arte adquiere un definido "patrón textil" en casi todas partes;

2ª la regionalización que se expresa en la costa en diferencias en los estilos de cerámica, entre otros, no alcanza a los tejidos, que apenas son susceptibles de ser interpretados como de tal o cual región.

Esta es, además, una época de apogeo del tejido, lo que seguramente explica el por qué más tarde, durante la época del Imperio Inka, toda una organización se puso al servicio de la industria y el arte textil, en tal grado

complejo e importante que se puede considerar que el arte y la industria textil mantenían la hegemonía de la producción no agrícola del Imperio.

Los tejidos tardíos son conservadores en el tratamiento de las imágenes religiosas allí impresas; por eso los dioses o personajes Wari mantienen vigencia por mucho tiempo a través de las telas.

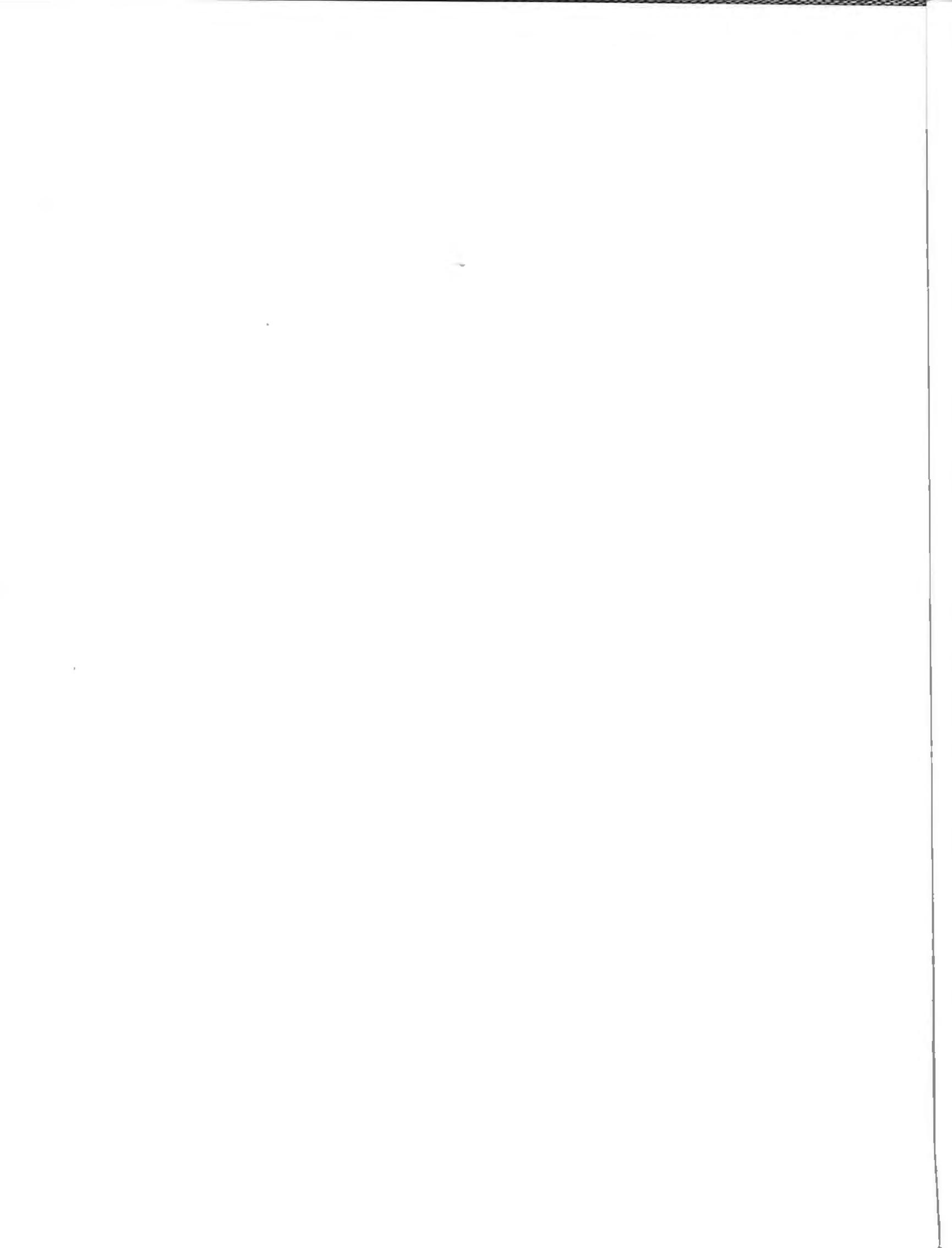
El éxito estético textil se puede medir en la manera como los Chimú decoraban los muros de sus templos y palacios con frisos de tapicería, o cómo estaba decorado todo objeto en Ica, Chincha o cualquier parte de la costa sur; los diseños geométricos, preferentemente escalonados, definen el estilo sureño cualquiera que sea el material usado en la expresión.

Cuando los Inka asumieron el poder en el siglo XV, alrededor de un siglo antes que los españoles llegaran al Perú, el arte en el Perú seguía en general ese "patrón"; los Inka mismos sólo afianzaron esta tendencia con la imposición de sus propias pautas, también "textiles".

*De un tiempo*

## CUADRO CRONOLOGICO DEL DESARROLLO CULTURAL

EDAD	EPOCAS	COSTA NORTE	COSTA CENTRAL	COSTA SUR	SIERRA NORTE	SIERRA CENTRAL	SIERRA SUR
S. XV	IMPERIO INKA	INKA	INKA	INKA	INKA	INKA	INKA
	DESARROLLOS TARDIOS	CHIMU	CHANCAY	ICA-CHINCHA	REINOS Y SEÑORIOS LOCALES		
S. X	IMPERIO WARI	WARI	WARI	WARI	WARI	WARI	TIAHUANACO
S. VII	DESARROLLOS REGIONALES TEMPRANOS	MOCHE	LIMA	NASCA	CAJAMARCA Y RECUJAY	HUARPA	
d. C. o a. C.							
S. II							
S. IV	TARDIO	SALINAR	MIRAMAR	NECROPOLIS DE PARACAS	HUARAZ	RANCHA	PUCARA
	MEDIO	CUPISNIQUE	ANCON	PARACAS (CARWA)	CHAVIN	CHUPAS	CHIRIPA
S. XII	FORMATIVO						CHANAPATA
S. XIX	TEMPRANO	GUAÑAPE	COLINAS CHIRA	HACHA	KOTOSH WAIRA JIRKA	WICHQANA	OALUYU MARCAVALLE
	CON ALGODON	HUACA PRIETA	ASIA	OTUMA	KOTOSH/MITO	CHIWA	?
S. L	PRE ALGODON		CHILCA	CABEZA LARGA		PIRI	
	LITICO	PAIJAN	ARENAL OQUENDO	?	LAURICOCHA GUITARRERO	VAYWA PUENTE AYACUCHO	?



# Los Orígenes (antes del siglo VI a. C.)

**L**os más antiguos restos de vestimenta se han perdido, aun cuando ahora sabemos que los primitivos recolectores y cazadores que poblaron los Andes desde hace unos 20,000 años usaban la piel de la vicuña y quizá otros animales para cubrirse.

El descubrimiento de la posibilidad de hacer lienzos en base a la combinación de fibras debe haberse producido entre los años 10,000 a 8,000 a.C., cuando se comenzaron a fabricar las llamadas "telas entrelazadas" y "anilladas", así como las "redes" todavía sin uso del telar; en aquel entonces, los materiales preferidos eran fibras vegetales de junco (*Juncos sp.*), maguey o cabuya (*Foucraea andina*) y enea (*Typha angustifolia*), o eventualmente, en la sierra, quizá de camélidos. Todavía no se sabe mucho sobre esta etapa pero tanto en la sierra (Adobasio y Lynch, 1973) como en la costa (Engel, 1966) ya se usaban cordeles y lienzos de fibra entre el 8,000 y el 6,000 a.C.

Durante los milenios posteriores, entre el 8,000 y 2,500 a.C. se siguieron perfeccionando las técnicas para hacer telas y redes, así como para hacer cordeles más gruesos y resistentes. Eventualmente, algunos de los lienzos eran decorados aplicándoles bandas de color o haciendo dibujos estructurales debidos a la modificación en el ritmo del entrelazado o el anillado. Las fibras, en aquel tiempo, eran usadas torciéndolas o simplemente machacándolas para suavizarlas.

Hacia el 2,500 a.C. se produjo una innovación muy importante con el uso del algodón (*Gossypium Barbadosense*), ya que si bien no alteró inmediatamente las técnicas textiles en uso, en cambio permitió una mayor y notable elasticidad en los lienzos, que en la sierra se habría logrado ya con la lana de los camélidos, de los cuales el "llama" y la "alpaca" deben haberse domesticado antes del 3,000 a.C.

Sólo gracias al uso del algodón se pudo unos años más tarde perfeccionar el tejido con el descubrimiento del telar. Este evento se produjo entre el segundo y el primer milenio de la era pasada, de modo que en el año 1,000 a.C. ya estaba en pleno uso; desde entonces ya podemos hablar de "telas" propiamente dichas.

En el año 1,000 a.C. domina el Perú la civilización Chavín; con su presencia se inicia pues el desarrollo textil andino. Se usan plenamente el



1. ADORNO. CHAVIN

Lámina de oro recortada y repujada. Su forma es la de una serpiente bicéfala enroscada formando un ocho.

algodón, la lana y también las otras fibras. Las telas se hacen principalmente con la técnica "llana" pero muy pronto se descubrió también la técnica del "tapiz" y aunque frecuentemente el tejido es monocromo, se hace uso de áreas de color distinto. En las telas de Chavín se ha aplicado también para fines decorativos el "brocado" y finalmente se usa la preciosista técnica de la "gasa".

La decoración en general es muy simple en este tiempo; es frecuente el listado en el sentido de la urdimbre y el uso de dos o tres colores a lo más, aunque a veces hay figuras geométricas de diseño estructural e incluso diseños de personajes típicos del "pantheon" Chavín —tales como las aves mitológicas— hechos con la técnica del tapiz (O'Neale, 1954: 104, pl. XXIV).

En realidad, parece ser que la técnica decorativa más popular era el pintado, con el uso de varios colores; en la zona de Ica, coincidiendo con las fases más antiguas de la cultura Paracas se han encontrado en los últimos años hermosas telas de estilo Chavín, con figuras pintadas, copiadas de los dibujos grabados en las estelas líticas de Chavín de Huántar.

Peró la gran eclosión tecnológica y artística del vestido en el antiguo Perú sólo se logró después de Chavín, en el período siguiente, en el que se ubica la cultura de la Necrópolis de Paracas.

---

## 2. FRAGMENTO. PARACAS

Influencia Chavín. Algodón pintado. Representación de la "Divinidad de los Báculos" enmarcada en bandas formando rombos. La banda del tejido muestra al mismo personaje con los ojos y colmillos característicos de Chavín como elemento predominante.

70 x 53 cms.

---



---

# *El Arte de Paracas*

## *(Siglo VI-I a. C.)*

**E**l 26 de julio de 1925 se hizo uno de los descubrimientos más notables de la arqueología peruana. Julio C. Tello, con Samuel K. Lothrop y Toribio Mejía Xesspe ubicaron un cementerio en el desierto de Paracas, donde luego de intensivas exploraciones se pudo recuperar el más importante y mejor preservado lote de tumbas de personajes que vivieron en la costa sur peruana a lo largo de casi cuatrocientos años, entre el siglo IV a.C. y los primeros años de nuestra era.

Es este el tesoro más importante que guarda el Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

El hallazgo fue en realidad de dos cementerios de épocas distintas; el más antiguo fue llamado "Cavernas" por Tello, por la curiosa forma de las tumbas, y el posterior llamado "Necrópolis" por su aspecto de "casa para muertos". Antes se creía que pertenecían a dos épocas de la "Cultura Paracas", a las que se conocía como épocas de las Cavernas y de las Necrópolis, pero ahora sabemos que los restos de las Cavernas pertenecen principalmente a una época —la fase 9 de Paracas— pero las momias de las Necrópolis pertenecen al menos a tres épocas: la fase 10 de Paracas y las fases 1 y 2 de la cultura Nasca. De modo que el conjunto de los hallazgos de Tello agrupan restos de al menos de las dos últimas fases de la cultura Paracas y las dos primeras de Nasca.

Entre todos, los hallazgos de las "Necrópolis" son los más famosos y notables. Tello en octubre de 1927 encontró este gran cementerio —en sólo un área de 260 m<sup>2</sup>— conteniendo momias enfardeladas de diferentes categorías y dispuestas, en grupos, unas sobre otras.

Se lograron exhumar unos 429 cadáveres, todos ellos envueltos en telas de diverso tratamiento y finura y acompañados de un ajuar funerario espectacular: por ejemplo, la momia No. 157 contenía 16 hermosos mantos finamente decorados con figuras bordadas, 48 otras prendas de vestir incluyendo "llautos", faldas, mantillas o "llikllas" y "unkus", 31 paños burdos de algodón (que en total hacían 187 m<sup>2</sup> de tela con piezas que tenían hasta 12 metros de largo con casi 3 metros de ancho), 6 hondas hechas con fibras de maguey, porra de piedra, estólida, 1 piel curtida de venado y 2 pieles de zorro, un malogrado espejo de piritita, 30 adornos de oro (nariguera, diadema y láminas discoidales), 3 abanicos hechos con plumas amarillas, 1

---

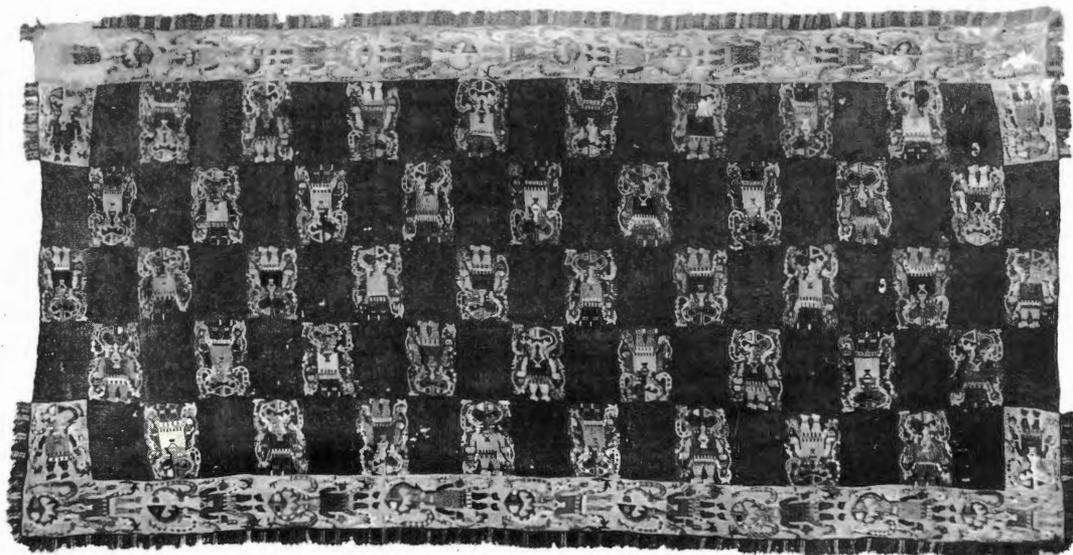
### 3. DETALLE DE MANTO. PARACAS

Figura antropomorfa con la cabeza formada por dos peces unidos por las colas definiendo el tocado, así como los apéndices que adornan el "unku". En las manos porta una cabeza trofeo y un tumi también en forma de pez.

Tamaño natural del detalle: 21 x 15 cms.

---





collar de conchas, 2 mates con alimentos, 1 penacho de plumas y además varias telas quemadas y pequeños paños de algodón recamados con plumas amarillas. Finalmente, hay que destacar que las 20 mantillas allí guardadas eran lienzos del tipo de tela de estructura floja, transparente y muy delicadas. Hay momias que tienen hasta 30 mantos sumamente elaborados y, en un exceso dispendioso, hay telas de algodón que envuelven a los cadáveres y que miden 20 mts. de largo o más y cerca de 5 mts. de ancho (!!!); en la momia 290 sólo 8 paños de algodón miden 306 metros cuadrados de tejido, aparte de 49 piezas de tejido fino, collares, abanicos de plumas y mantos también adornados con plumas, una cabellera artificial y demás ofrendas.

Pero no todas las momias eran iguales; las había de 3 clases: las grandes y más elegantes, que generalmente ocupaban una posición central, rodeadas de dos o más fardos medianos y de muchos fardos pequeños o de 3ª categoría. Todavía no sabemos qué significa esto, pero debe ser un indicador de división de la sociedad en grupos de "status" o clase social diferente: 33 fardos de gran tamaño (1.50 mts. de alto por 1.50 de diámetro); 42 de tamaño medio (1 m. x 0.90 cms.) y 354 pequeños; que según Tello (1959:10) eran "consistentes en momias descuartizadas o en huesos sueltos" en su mayoría.

Casi todos los cadáveres estaban protegidos exteriormente por un paño grueso de algodón; el cadáver generalmente desnudo sentado "en cuclillas" sobre un canasto tenía a los lados varias pequeñas piezas de indumentaria, todo lo cual en conjunto era envuelto en dos o más paños de algodón grueso, algunos tan grandes como el de la momia 290 que tenía unos 20 metros de largo y casi 5 de ancho (Tello, 1929: 137); todo esto era envuelto después en otras varias capas de mantos bordados y de piezas pequeñas de indumentaria; adornos, instrumentos, etc. La forma final de estos "fardos" funerarios era la de un cono.

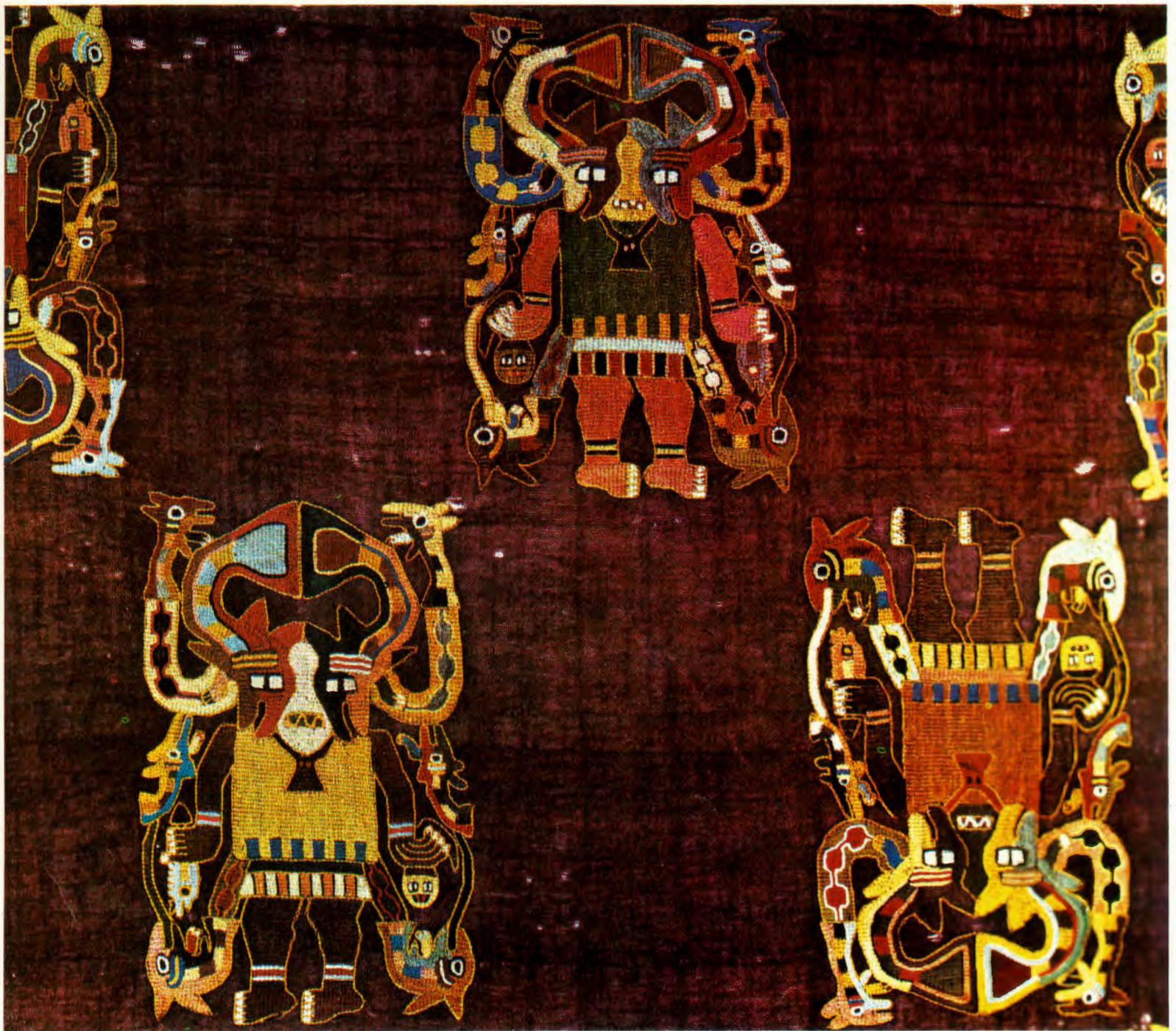
Lo más sorprendente del contenido de estos fardos es la abundancia de tejidos con que se entierra a los muertos, lo que sirve para ratificar la importancia que desde tan antiguo tuvieron las telas en el Perú. Sin embargo, parece ser que la ropa enterrada no era de uso "en vida" por sus usufructuarios muertos; no sólo no lo eran los hermosos mantos bordados y por cierto no los inmensos paños de algodón que tienen todas las características de "sudarios", sino que parece que tampoco lo eran las finas esclavinas, las faldas o los "unkus" que acompañaban al muerto: entre otras cosas "porque las dimensiones de las prendas de un mismo tipo son diferentes y no correspondían a la talla de un solo individuo" (Carión Cachot, 1931:49).

#### 4. MANTO. PARACAS

Lana. Técnica: bordado sobre tela llana y anillado. Figuras alternas, formando damero, con grandes tocados zoomorfos. 270 x 134 cms.

#### 5. DETALLE

Figuras alternas cuyos decorados terminan en peces de combinaciones armoniosas y variado colorido.



Rebeca Carrión Cachot (1931: 47) encuentra que las telas y vestidos no están nunca asociados directamente al cuerpo del cadáver, el que “nunca se encuentra vestido”: “las telas unas veces —dice— están dobladas y puestas unas sobre otras envolviendo al fardo”. Dice que sólo unas pocas muestran “huella de uso” y que la mayoría son evidentemente “nuevas”. De otro lado, ella señala también que hay “dentro de los fardos, tejidos inconclusos, a medio trabajar, o en los que apenas se ha iniciado el trabajo” y que aparte de prendas de vestir hay otras telas que por su calidad y tamaño debieron cumplir otras funciones distintas a las de indumentaria. Por todo eso ella (1931:49) llega a la conclusión de que “El Fardo no contiene probablemente la ropa que usó en vida el cadáver correspondiente”.

Esta aparentemente extraña situación puede ser explicable si se piensa que los mantos y los vestidos de un fardo no fueron puestos todos de una sola vez, sino que se podía ir agregando poco a poco a lo largo de los años, como lo sugiere Jane P. Dwyer (1973:2) o como lo registra Tello (1959: 10) cuando dice que “Desde los primeros trabajos de desenfardamiento y disección de estos bultos se observa que su volumen guarda relación con el número de capas de telas finas agregadas a un paquete central, como si éste hubiera sido extraído periódicamente de la tumba y se le hubiera agregado nuevas ofrendas textiles”. Esta fue una costumbre funeraria practicada por los Inkas y documentada por los cronistas españoles, por lo que no sería un fenómeno extraño o aislado en la historia andina. Dwyer (op. cit.) sugiere incluso cambios estilísticos en los varios mantos de una misma momia, lo que de ser así indicaría que dicha momia era reenvuelta hasta varias decenas de años después de su deceso. Si así fue, no debe extrañar que los vestidos que acompañan a un cadáver no sean “a la medida”.

Es de suponer que ellos eran iguales a los que la gente en su tiempo usaba cotidianamente o en las festividades. Algunos fragmentos de telas encontradas como desechos indican que incluso los elegantes brocados y finos bordados eran también “para usar” en vida y no solamente para el culto a los muertos.

Louise Bellinger (Bird y Bellinger, 1954:109) encuentra, de otro lado, que todas las fases del trabajo de elaboración de las telas fueron hechas tan uniformemente que reflejan la existencia de una suerte de control general en la industria textil de aquella época, con las varias artes en manos de especialistas: hilanderos, tejedores, tintoreros, bordadores, etc.; es decir que debieron ya existir personajes similares a los “kumbicamayoc” del inkanato o instituciones estatales como la del “Aqllawasi”. Eso significa también que quienes gozaron del privilegio de ser enterrados con tales tejidos tenían un rango social alto.

Como es de esperar, en la medida en que los cementerios fueron usados hasta en 4 fases, hay cambios en el estilo, materiales y varios de los aspectos ligados a los fardos funerarios, y si bien todos ellos guardan uniformidad en los aspectos básicos hasta aquí enunciados, hay detalles particulares de cada fase que vale la pena identificar.

En primer lugar, es indispensable señalar que la fase más diferenciada es la de las “Cavernas”, en donde los muertos eran enterrados en tumbas excavadas profundamente en forma de botella: aún se conservaba la deformación craneana “achatada” en las épocas de influencia Chavín; los cráneos eran trepanados con mucha frecuencia en grandes áreas, la gasa era un elemento dominante en el tejido y en fin, no existían todavía los famosos “Mantos de Paracas”.



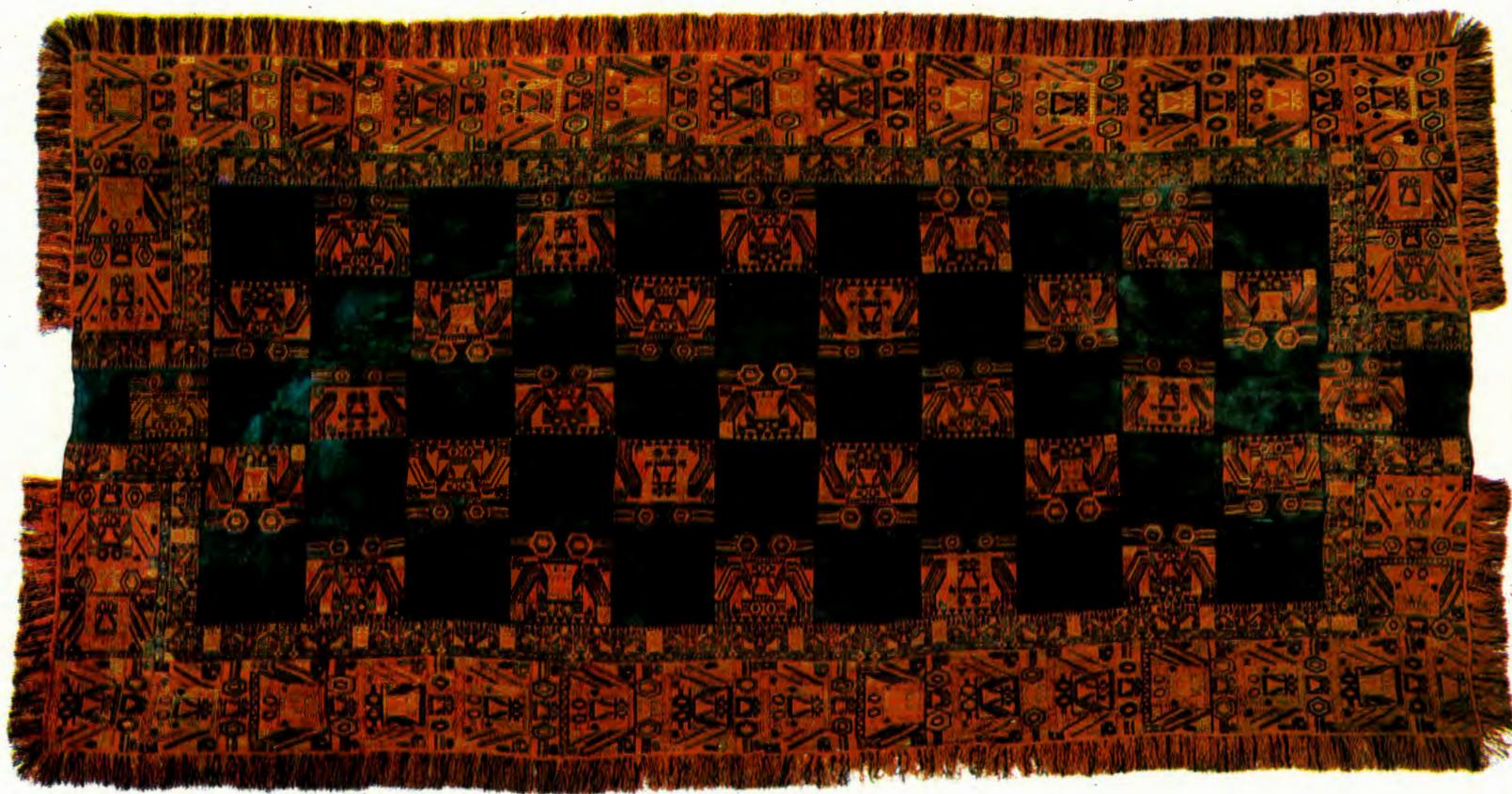
#### 6. DETALLE

Parte de la franja del manto en la que puede apreciarse en el pez y en la cabeza trofeo la técnica decorativa del bordado a la aguja sobre tela ya elaborada.

#### 7. DETALLE

Decorado de la banda. Cabeza de personaje trabajada con la agilidad y naturalidad con que los artistas paraquenses hicieron uso del bordado logrando verdaderas “pinturas”.





---

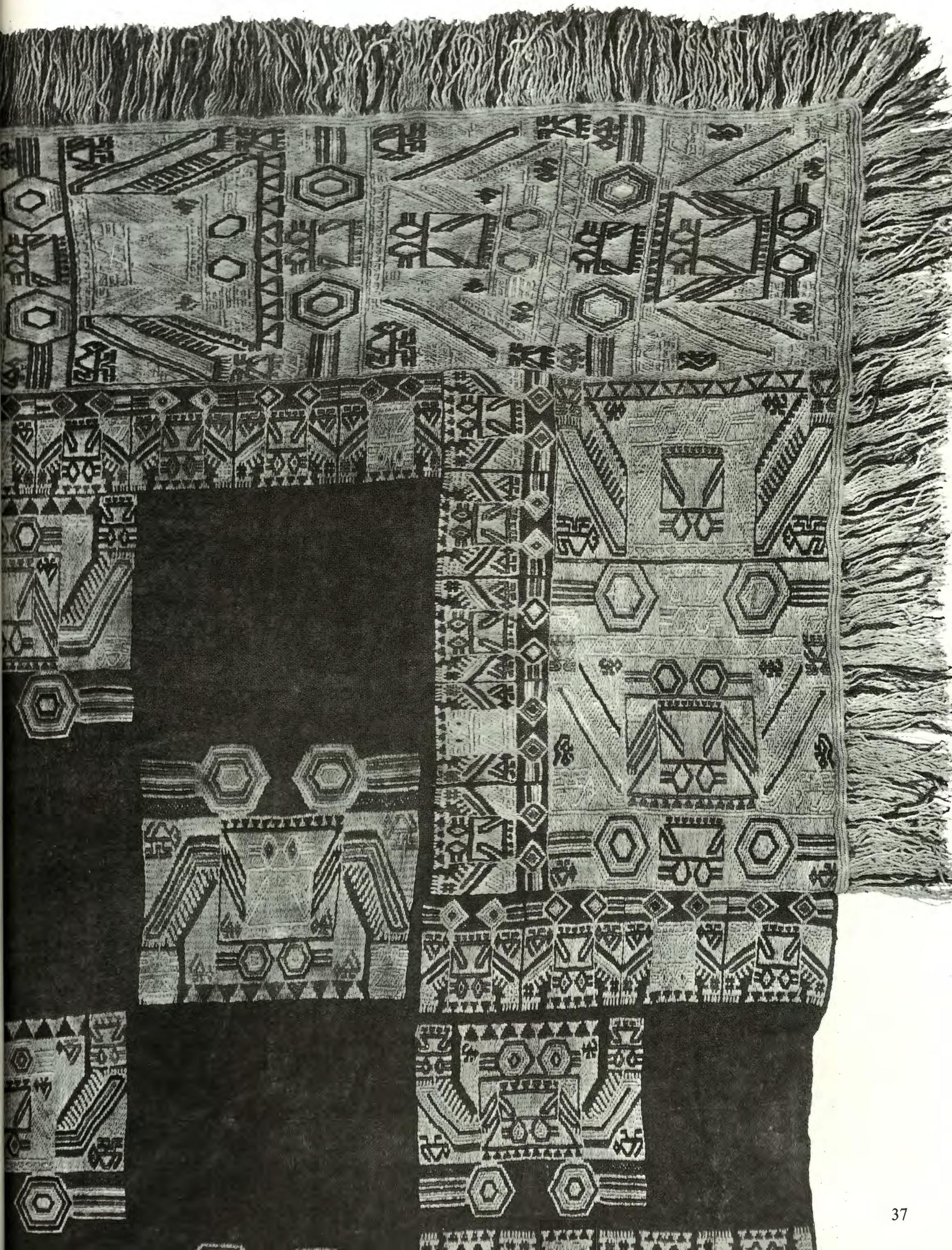
**8. MANTO. PARACAS**

Lana. Técnica: bordado, anillado, flecos. Decorado en damero con figuras ornitomorfas bicéfalas e inscritas en posición alterna e invertida.  
127 x 260 cms.

**9. DETALLE**

Angulo del manto en el que se aprecia el diseño bordado en la banda y su terminación con los mismos motivos de aves inscritas.

---







10. ESCLAVINA. PARACAS

Técnica: bordado, anillado, flecos. Los motivos ornitomorfos bicéfalos son semejantes a los de la pág. 38. Las mangas están formadas por los flecos y la abertura que forma el escote lleva prendida una pinza de metal.

En esta fase Paracas 9, a la que pertenecen muchas de las “cavernas” de Cerro Colorado (en Paracas), algunos sitios en el Valle de Ica y también varios lugares en Chíncha y en Nasca, comienza a construirse la cultura regional de la Costa Sur del Perú: Nasca. Paracas Cavernas viene a ser la liquidación de la influencia Chavín en Ica y el pleno dominio del medio ambiente por la población local. El grupo de la Necrópolis, que se inicia con la fase 10 de Paracas representa así el inicio formal de una nueva cultura, de carácter regional.

Los cambios se aprecian desde el uso de los materiales textiles hasta el de los adornos.

En la fase 9 (Dwyer, Ms: 20), época de las Cavernas, el material preferido para la confección de telas era el algodón que, a su vez, dominara en periodos anteriores en la costa. Cerca del 81% del material usado en aquel tiempo era algodón, aunque se usaba en cantidad menor la lana y excepcionalmente cabello humano y también fibras de maguey (especialmente en la elaboración de hondas). Más tarde, a partir de Paracas 10, pero sobre todo en Nasca 1 y 2, es decir en la época de las Necrópolis, el prestigio de la lana fue creciendo, a tal punto que Junius Bird y L. Bellinger (1954: 19) dicen que existen razones para creer que en este tiempo el prestigio del algodón era menor y su uso era menos valorado. Teniendo en cuenta que la lana procedía de animales de habitat cordillerano como la alpaca y la vicuña (Bird y Bellinger, 1954:92), puede presumirse que el “status” de la lana era superior por su condición de material importado. Las telas finas eran de lana y, en cambio, los inmensos y burdos paños no decorados eran de algodón. Cuantitativamente se seguía usando más algodón, pero cualitativamente la lana era privilegiada.

Desde el principio los tejedores de Paracas dominaron plenamente todas las técnicas textiles básicas: tejido llano, telas con hilos suplementarios, doble y triple tela, reps, gasas y luego bordado y pintado en la decoración. Incluso hay indicaciones del uso de la técnica “tie-dye” en la fase 9 de Paracas. El mayor o menor uso de una técnica dada es el indicador de cambio en la construcción de telas en una y otra fase.

11. DETALLE

(pág. 38)– Parte central del manto bordado en forma de damero. En cada rectángulo hay tres aves bicéfalas inscritas y seis pequeños animales de formas geométricas.



Todos están de acuerdo en destacar la belleza decorativa de las telas paraquenses, especialmente por la finura y policromía de sus bordados; pero, si bien esta técnica decorativa existía desde “Cavernas”, en aquella fase se usaba muy limitadamente, apenas para decorar angostas bandas que sirven como adorno de los vestidos. En cambio, en las fases posteriores alcanza una popularidad notable, hasta la época 3 de Nasca, en donde comienza a declinar y a ser desplazada por la pintura sobre telas llanas de algodón o por el tapiz que se convierte más tarde en la técnica textil dominante. Pero Nasca 3 ya no es del tiempo de las Necrópolis de Paracas.

En la época de las “Cavernas” en cambio, los tejidos eran decorados preferentemente con técnicas de telar, de modo que las figuras se hacían como parte de la estructura de la fábrica y con un uso más bien limitado de los colores: los tejidos “Cavernas” son preferentemente bícromos y los diseños son “tecnomorfos”. Por eso las gasas y las “doble tela” son los tejidos de decoración óptima en aquel tiempo, en lo que a lienzos se refiere. En cambio, con la aplicación generalizada del bordado, la posibilidad de combinar muchos colores y luego la libertad en el tratamiento de los motivos permitió un espectacular desborde creativo y el enriquecimiento cromático de las telas. Grandes mantos, de varios metros cuadrados de área, pudieron ser fácilmente cubiertos con imágenes libres de las limitaciones que impone la estructura de un telar: creemos que nunca, en toda la historia del tejido peruano, los artistas tuvieron tanta libertad como para desarrollar sus posibilidades estéticas, aun cuando las imágenes fueran producto pleno de modelos religiosos o mágicos pre-establecidos.

Por eso, los diseños “Cavernas” tienden a ser geométricos y más bien lineales, siguiendo la dirección de las tramas y las urdumbres y apenas agregando tímidas diagonales; en cambio “Necrópolis”, especialmente los tejidos de las fases 1 y 2 de Nasca, es la búsqueda del movimiento, donde la aguja del artista crea su propio ritmo cual si fuera un pintor con su pincel: hilos de varios colores se combinan armónicamente para lograr la imagen deseada, sin más límite que su propia voluntad.

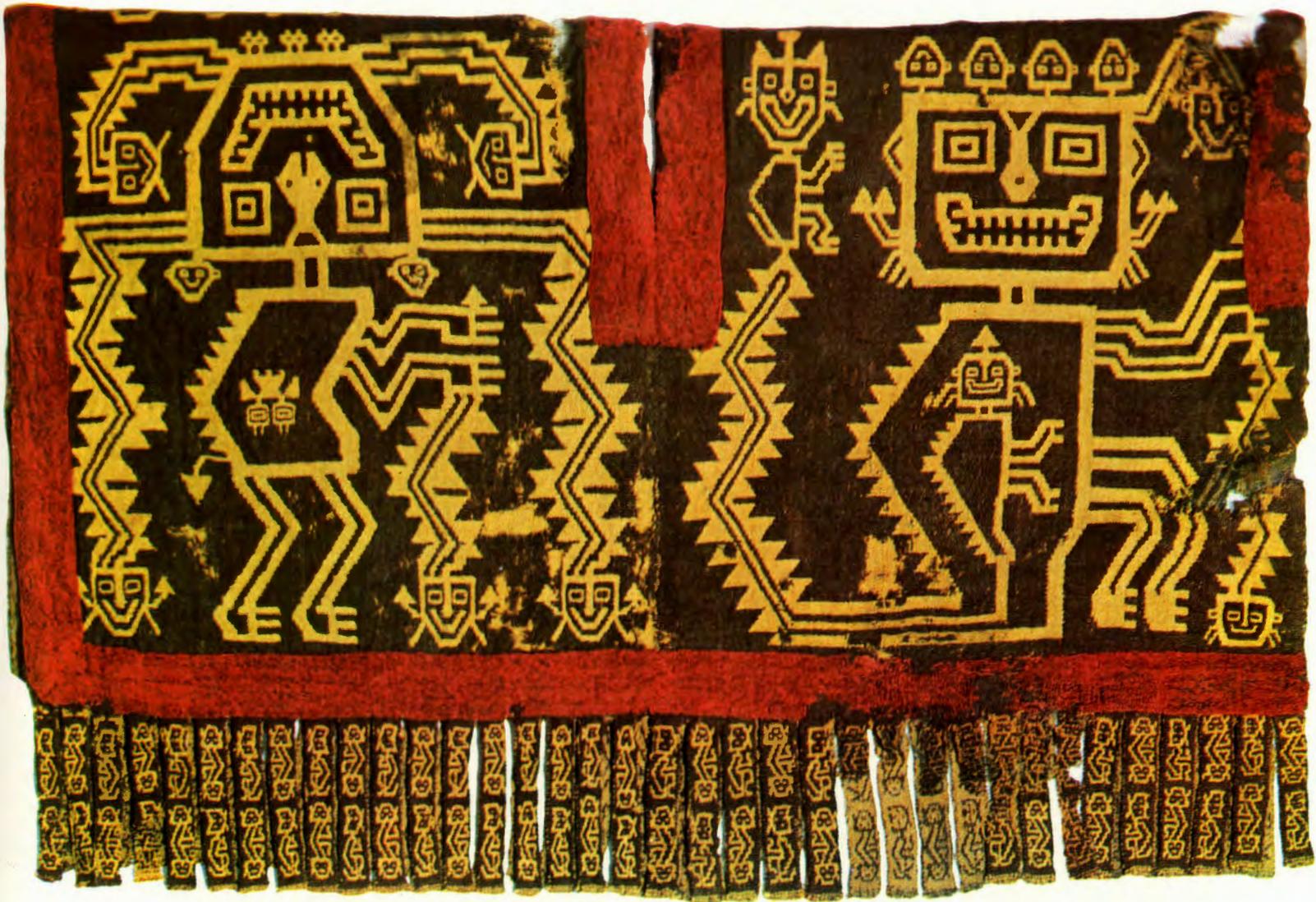
Con la declinación de la influencia Chavín en la fase 8 de Paracas el “pantheon” chavinense, con sus dioses de aspecto feroz, dejó apenas re-

12. MANTO. PARACAS. CAVERNAS  
Lana. Tejido “doble tela” decorado con dos franjas  
simétricas antropomorfas alternas y bícromas.  
147 x 322 cms.

13. DETALLES  
Personajes de líneas geometrizadas con cuerpo terminado  
en una serpiente alargada cuyo extremo se convierte en  
cabeza trofeo y separa a los personajes enmarcándolos.







14. FRAGMENTO. PARACAS

Lana, tejido bordado.

Figuras antropomorfas de diferentes tamaños portando cabezas trofeo y tumis. Fleco y borde anillado.

Medida de la figura central: 22.5 x 23 cms.

15. UNKU. PARACAS. CAVERNAS

Lana. Tejido "doble tela" decorado con dos personajes con tocados y apéndices terminados en serpientes con cabezas humanas. Aves bicéfalas inscritas. Flecos decorativos en tejido tubular.



16. UNKU. PARACAS

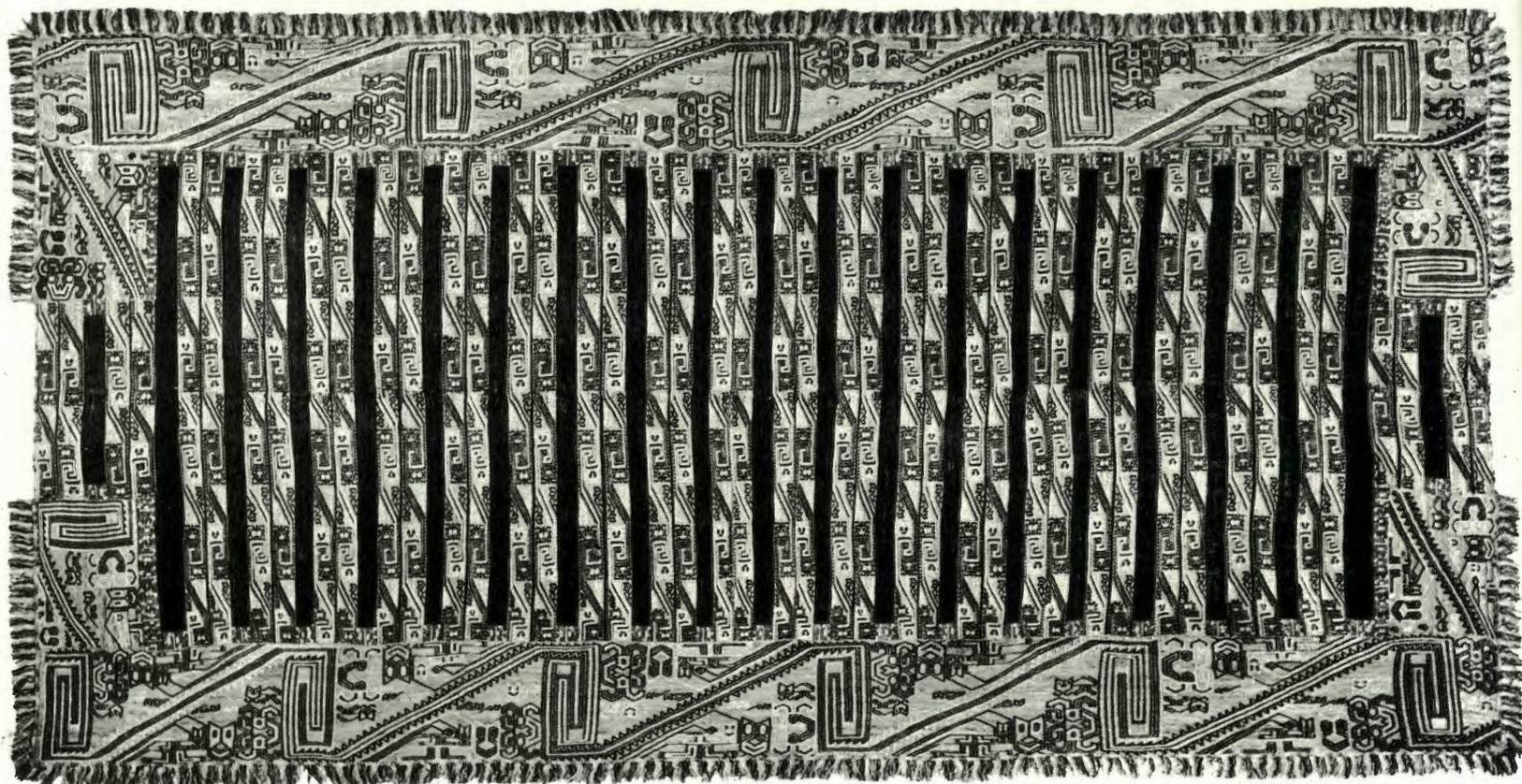
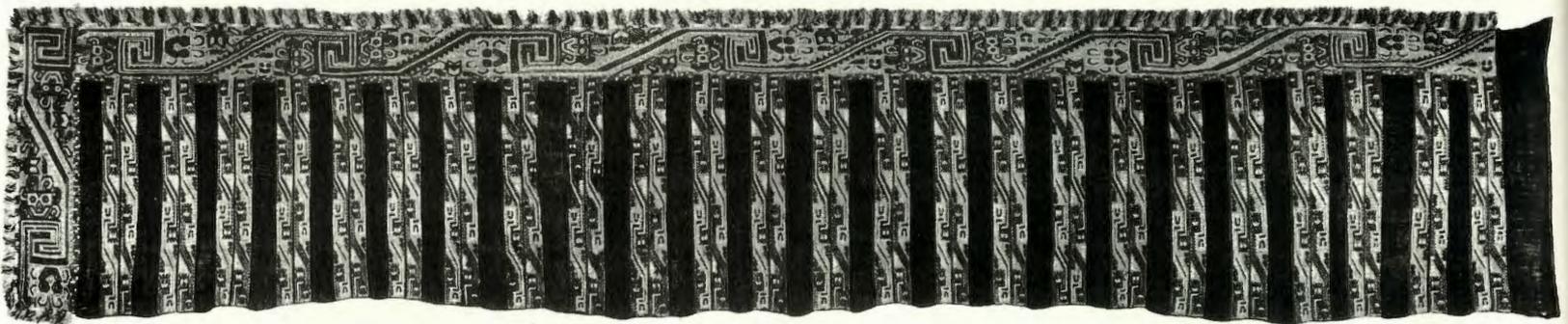
Lana. Técnica: bordado, anillado, flecos. Campo de bandas dobles con motivos zoomorfos cuyas cabezas semejan cangrejos. Las bandas, como en los mantos, son dos ángulos rectos que no se unen en sus terminales dejando un trecho sin trabajar y donde el campo del manto continúa.

98 x 70 cms.

17. DETALLE

Borde con motivo de vermes y cabezas geometrizadas.  
Campo central con bandas dobles bordadas con el mismo motivo.









Pág. 46.- 1.- 18. LLAUTO. PARACAS

Lana. Técnica: bordado, anillado, flecos. Esta pieza era usada para envolver la cabeza y sostener el tocado. Cabezas en espiral enlazadas.  
80,5 x 5 cms.

Pág. 46- 2.- 19. FALDA. PARACAS

Lana. Técnica: anillada y bordada. Las franjas dobles están decoradas con vermes y cabezas geometrizadas. Amarras de técnica "sprang" con borlas y flecos.  
43 x 275 cms.

Pág. 46 - 3.- 20. MANTO. PARACAS

Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Bandas dobles sobre campo central, con vermes y cabezas de felinos entrelazados por las colas.  
144 x 282-cms.

21. DETALLE

(del Manto de la pág. 46).- Esquina de la banda del manto donde se observa cómo ha sido bordado el motivo para dar forma al ángulo.

Pág. 47 - 22. DETALLE

Motivo de la franja en donde la estilización de un ciempiés bordado en diagonal limita las figuras de los felinos. Las mismas cabezas con apéndices se encuentran bordadas en el borde interior.

23. ADORNO FRONTAL. PARACAS

Oro con pátina rojiza. Lámina recortada y repujada con diseño antropomorfo.  
11.5 x 29 cms.

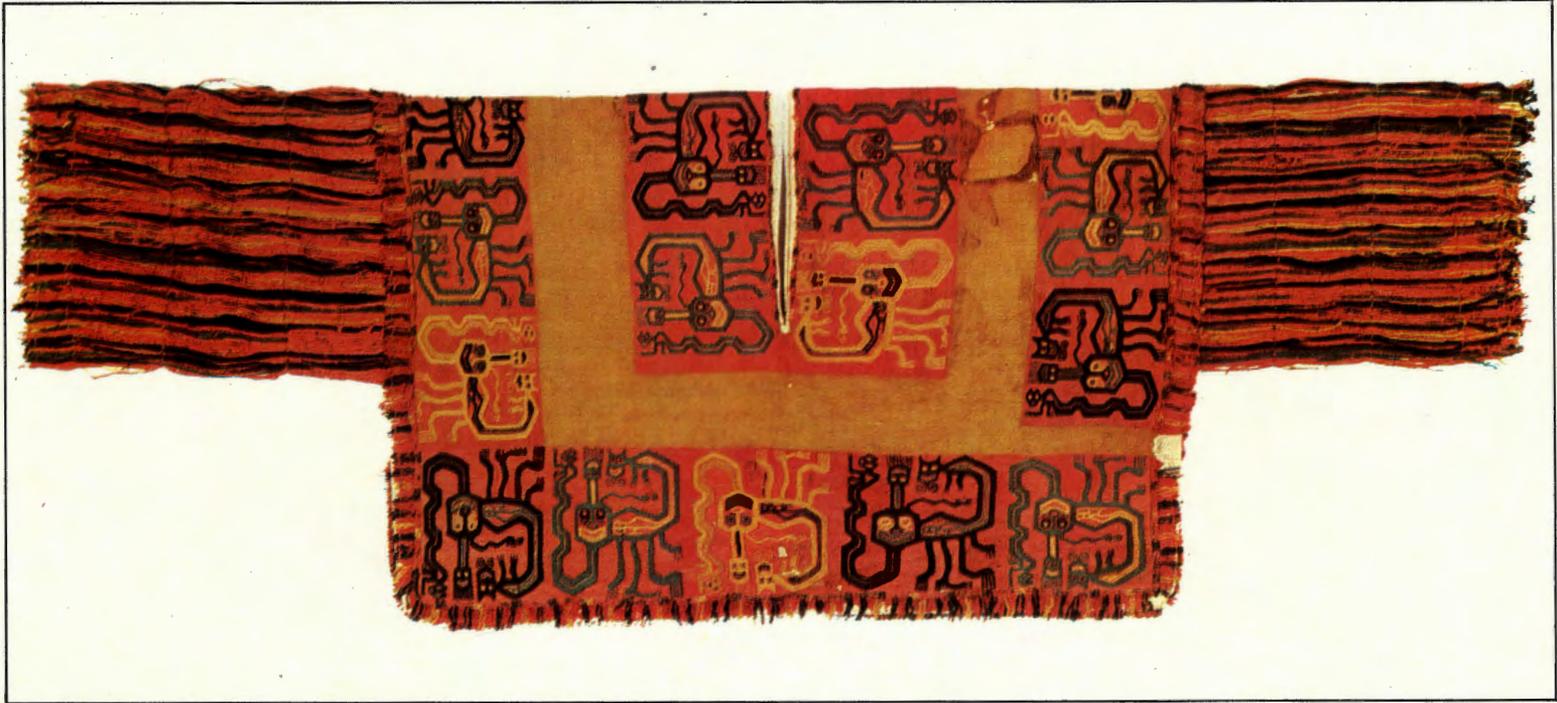
24. DISCOS OREJERAS (?)

Oro, pátina rojiza. Laminados, recortados y ligeramente embutidos, formando rayos en el borde.  
Diám.: 7 cms.

25. NARIGUERA-BIGOTERA

Oro con pátina rojiza. Laminada, recortada y repujada.  
8.8 x 18 cms.





cuerdos en la fase 9, de las "Cavernas". En los tejidos aparecen nuevas figuras mitológicas y antropomorfas, con personajes importantes enmascarados o vestidos con trajes especiales, a veces con elementos rituales o de "status", tales como plumas, cabezas-trofeo o báculos y, finalmente, pájaros y flores.

Todos ellos, pero especialmente una forma de tratar la cabeza de los personajes, con grandes ojos, una larga nariz y una gran boca, se desarrollan activamente en las fases siguientes. Se trata de la aparición del nuevo grupo de imágenes que dan origen a Nasca.

De las "Necrópolis" es de donde mayor información directa tenemos sobre indumentaria pues en los "fardos funerarios" se encuentran cantidades notables de ropa.

Los elementos del vestido son, al parecer, básicamente los mismos que los que usaron la mayor parte de los pobladores andinos: el manto y el "unku" como piezas básicas y luego la falda, la "wara" o calzón, la esclavina, el "llauto", el turbante y un casco de material duro (cuero) cubierto con tela.

Como ocurre también en general, uno de los elementos de mayor variedad en el vestir es el tocado y los adornos faciales; unas diademas, narigueras y orejeras de oro han sido encontradas en los fardos junto con las bandas para turbantes y los "llautos". Los collares de caracoles o conchas y unos adornos plumarios completan el ajuar, al que finalmente se pueden agregar las sandalias de cuero.

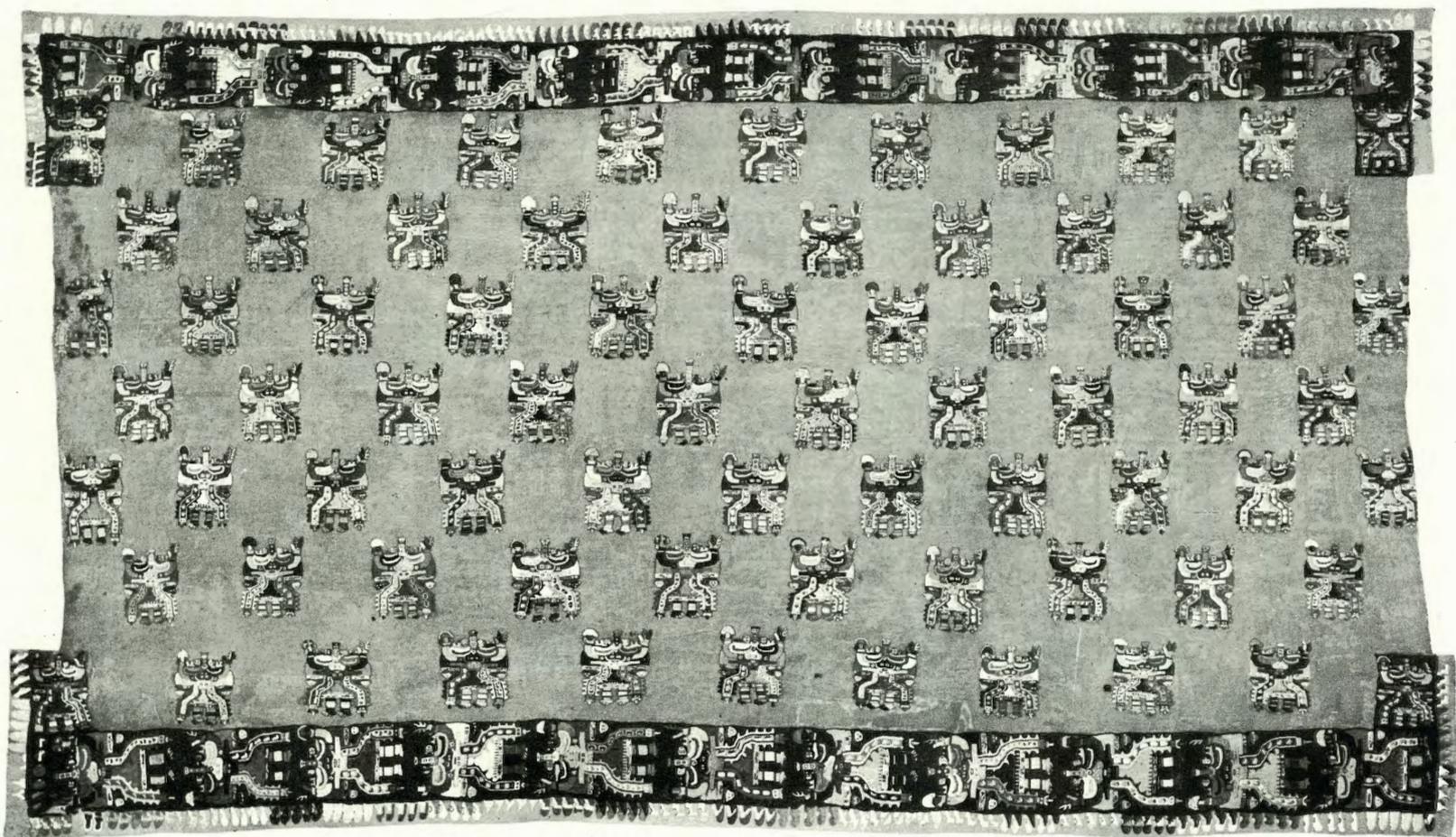
26. ESCLAVINA. PARACAS

Lana, bordada, anillada, flecos. Sobre la tela llana franjas bordadas que forman los flancos de la pieza y del escote. Los flecos de mayor dimensión hacen las veces de mangas. 70 x 98 cms. con flecos.

27. DETALLE

Figura bordada de la esclavina cuya cola y apéndices terminan en felinos y cabezas trofeo. Felinos inscritos en el cuerpo del mono.





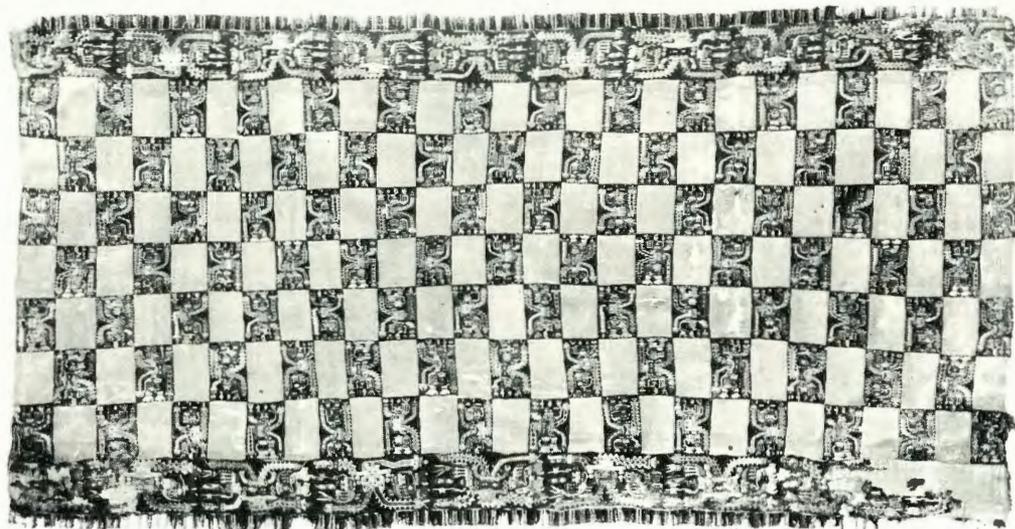
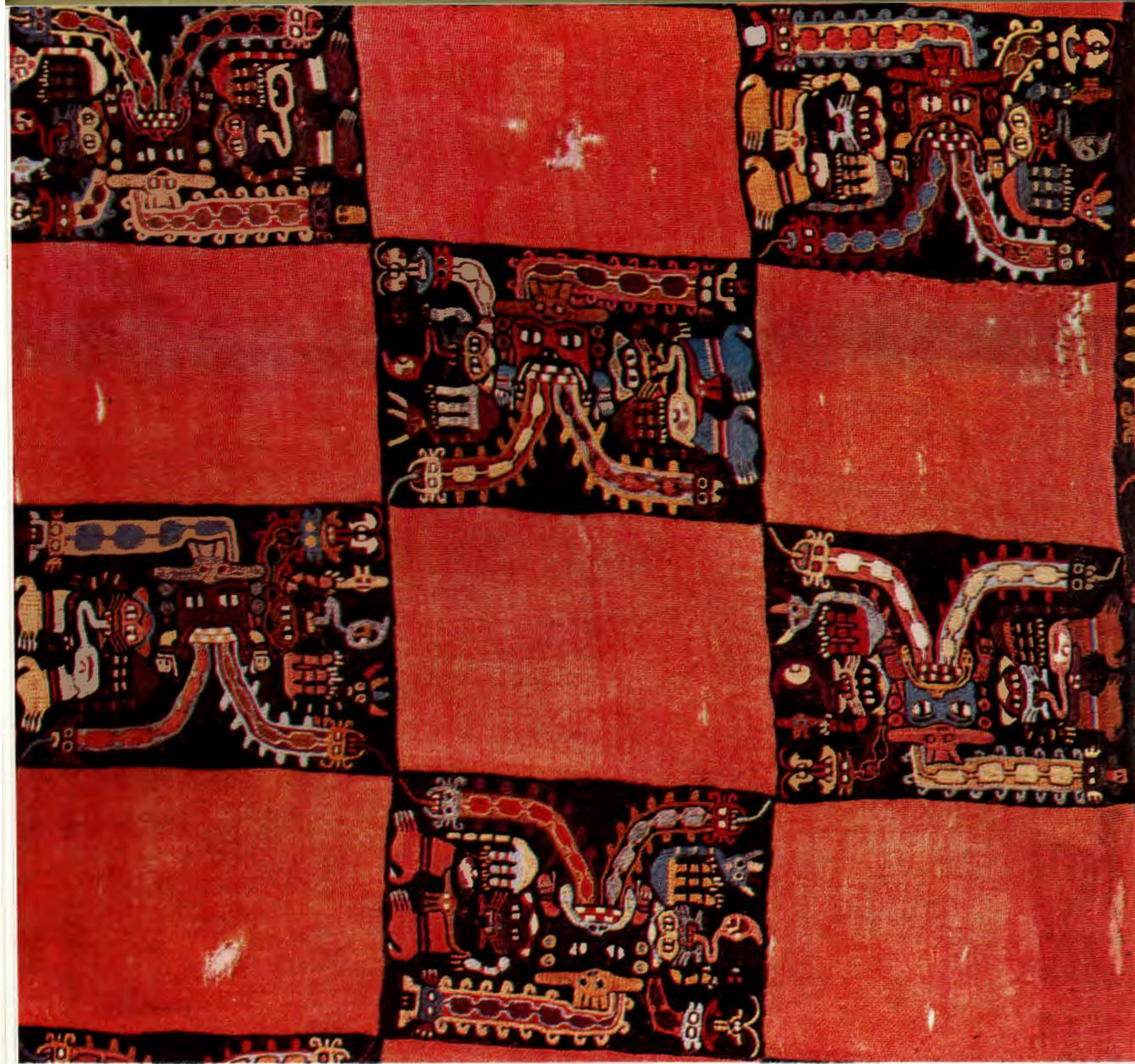
28. MANTO. PARACAS

Lana. Bordado, anillado, flecos. Figura antropomorfa alterna formando rectángulos en forma de damero, llanos y bordados.  
288 x 145 cms.

29. DETALLE

El motivo bordado en el manto es el de una figura antropomorfa alada con patas de cóndor. En la cabeza lleva un tocado con pequeños animales y en el rostro una nariguera-bigotera.





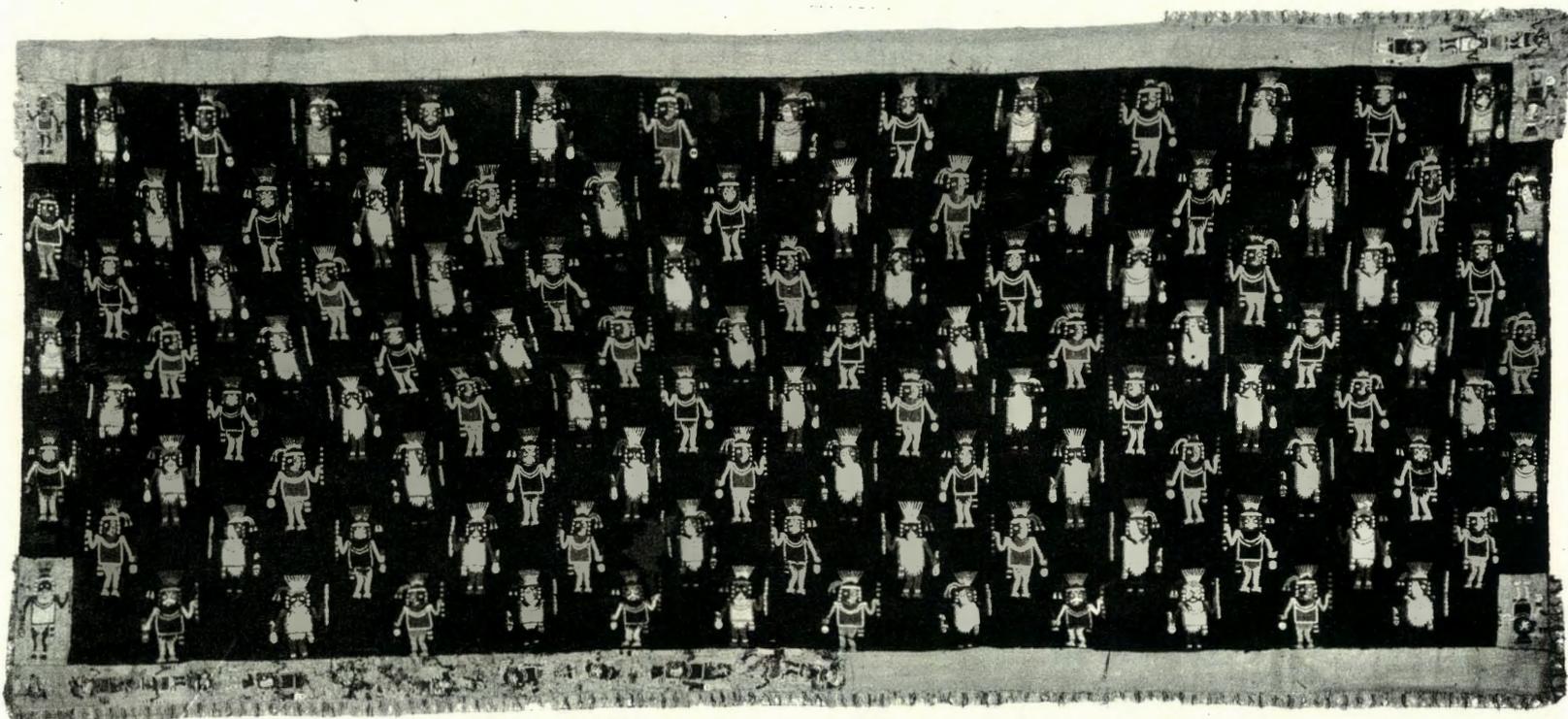


**30. MANTO. PARÁCAS**

Lana. Bordado, anillado tridimensional. Figura en actitud de volar dentro de un diseño de damero. Figuras invertidas en diagonal.  
150 x 257 cms.

**31. DETALLE Y BORDE**

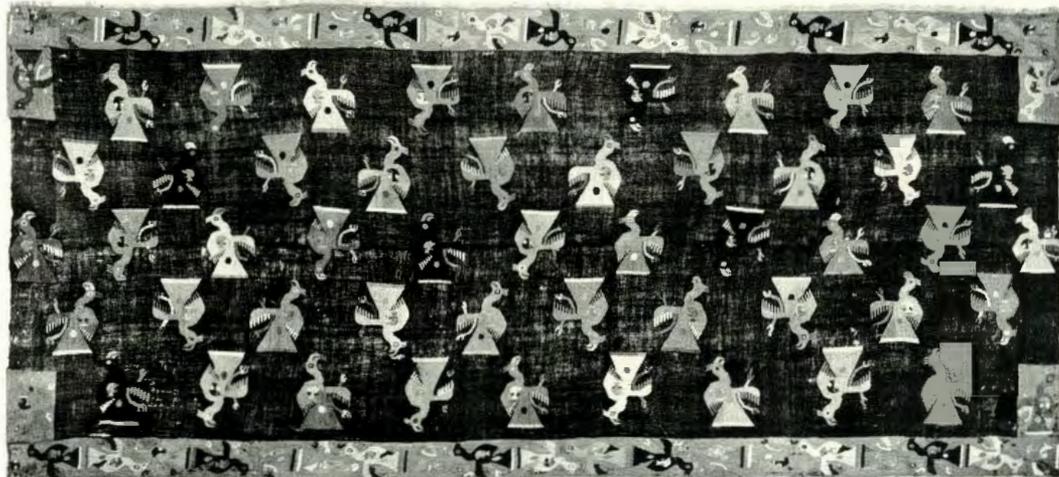
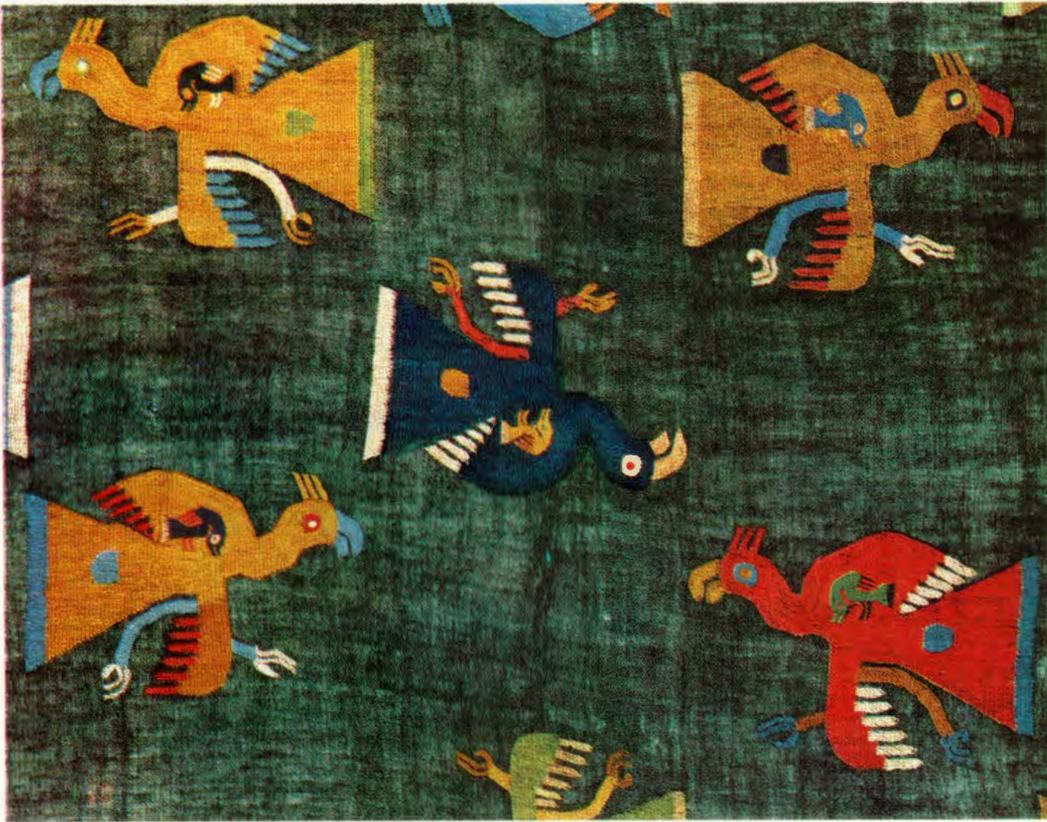
Bordado de rico cromatismo y de espectacular desborde creativo en el diseño en el que se entremezclan las serpientes, felinos y aves con el personaje cuya cabeza se muestra de frente y los pies a los lados y en dirección opuesta.



32. MANTO. PARACAS  
Nasca 10. Lana. Técnica: bordado, anillado, flecos.  
Borde y campo con figuras antropomorfas en diagonal.  
114 x 260 cms.

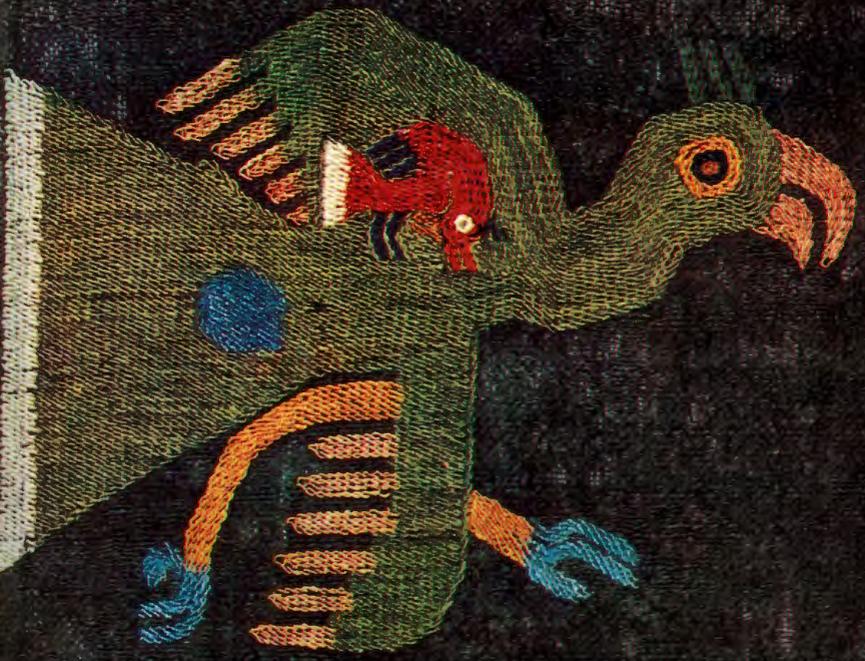
33. DETALLE  
Campo con figuras antropomorfas alternas con  
esclavina y anaco. Los rostros llevan narigueras o  
máscaras que dividen las caras. En las manos portan  
cabezas trofeo y báculos.





34. DETALLE Y MANTO.PARACAS  
Lana, Técnica: bordado y flecos. Figuras oritomorfas  
en tres colores diferentes alternados e invertidos.  
117 x 257 cms.

35. DETALLE  
Angulo de la banda y parte del campo con el único motivo  
ornamental de todo el manto, los loros en tres tonalidades  
diferentes con una pequeña ave inscrita dentro del cuerpo.







36. DETALLES. PARACAS

Lana bordada. Bandas de un manto con personajes en actitud de volar. Llevan tocados y armas de guerra y como única vestimenta una ñaña. Sostenido al cuello, un adorno.

Motivo: 12 x 8 cms.



37. DETALLES. PARACAS

Lana. Técnica: Bordado, anillado y flecos. Figuras de un campo y borde de manto con personajes, posiblemente guerreros portando una cabeza trofeo. Los rostros están cubiertos por máscaras decoradas geoméricamente y sobre sus hombros cargan armas y emblemas guerreros. Vestimenta decorada con las mismas cabezas trofeo.

Medida del manto:  
133 x 267.5 cms





38. ZAPATILLA. PARACAS

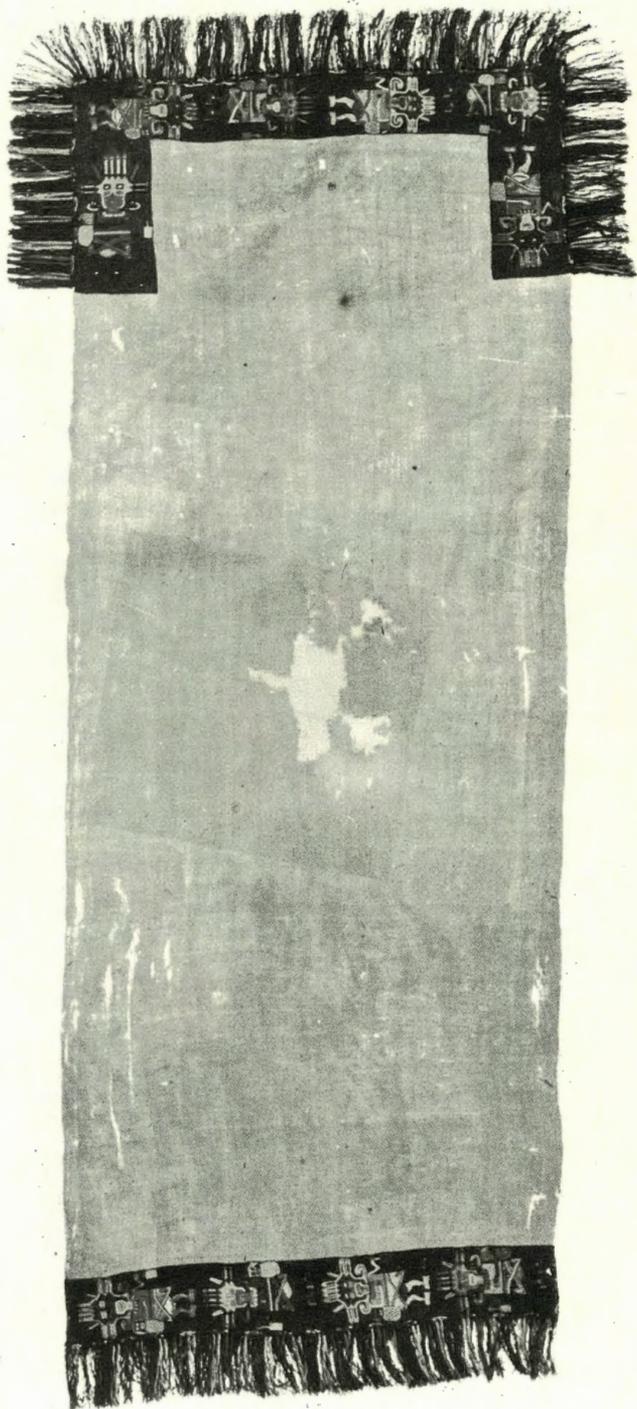
Incompleta. Capellada con decorado zoomorfo, felino geométrizado dentro de una banda alternada con diseño geométrico. Colores: marrón, crema y rojo. La suela era tejida de fibra vegetal, trabajo parecido al de las actuales alpargatas.

39. Esclavina. PARACAS

Lana bordada y flecos. Figuras antropomorfas, bicromas y alternas en el campo. En el borde de la esclavina y en el escote el mismo diseño del personaje geométrico portando flechas.

65 x 48 cms.





---

#### 40. PAÑO. PARACAS

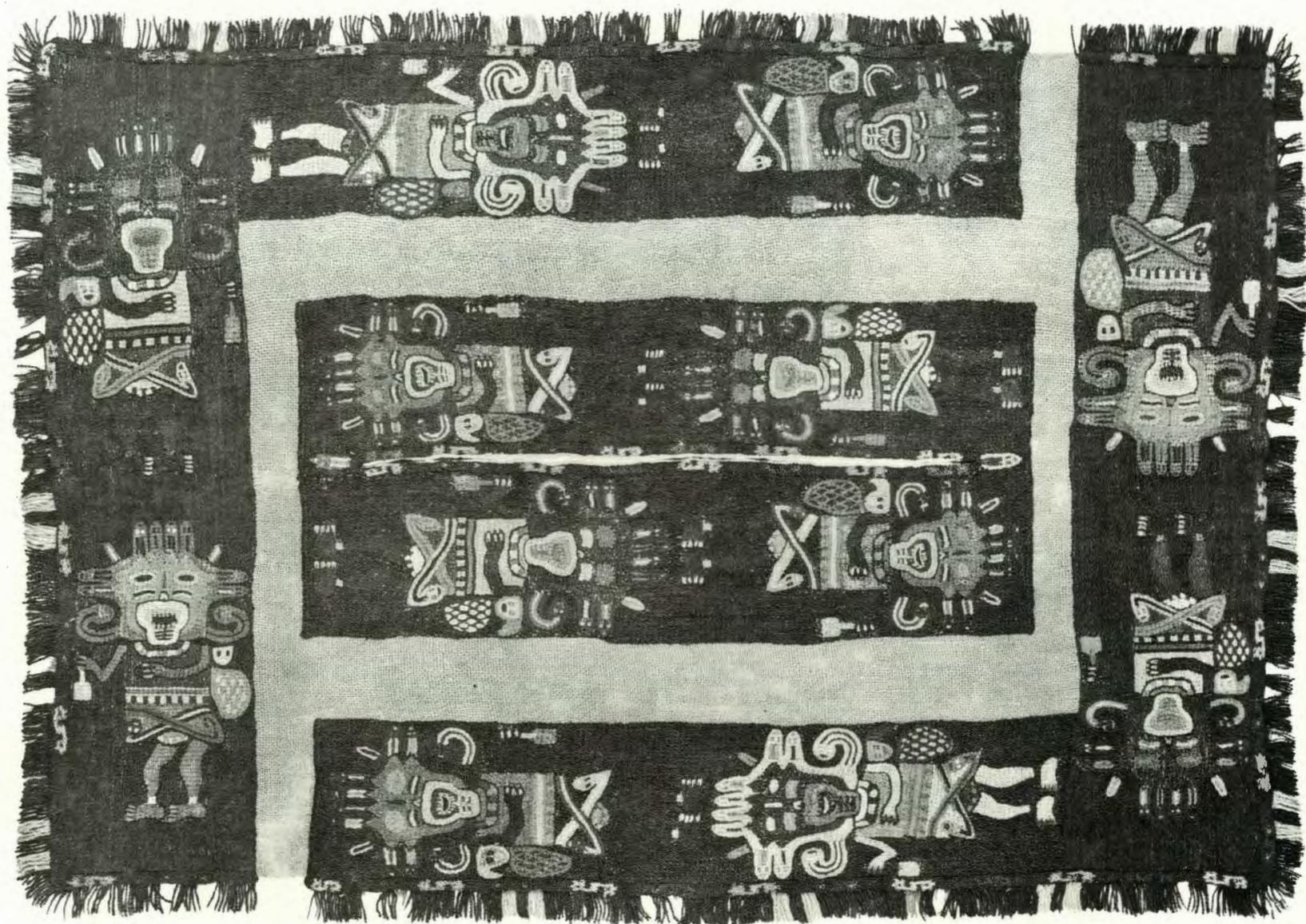
Lana. Técnica: bordado, anillado y flecos. Pieza de tejido llano de forma alargada decorada en sus terminales por dos franjas, una recta y otra rematada en dos ángulos, decoradas con figuras antropomorfas bordadas.

#### 41. DETALLE

El personaje de los bordes del paño lleva una gran máscara en forma de las bigoteras-nariguera de metal terminada en pequeñas cabezas. Atada a la vestimenta una cesta con una cabeza trofeo en el interior y en la mano, un tumi.

---





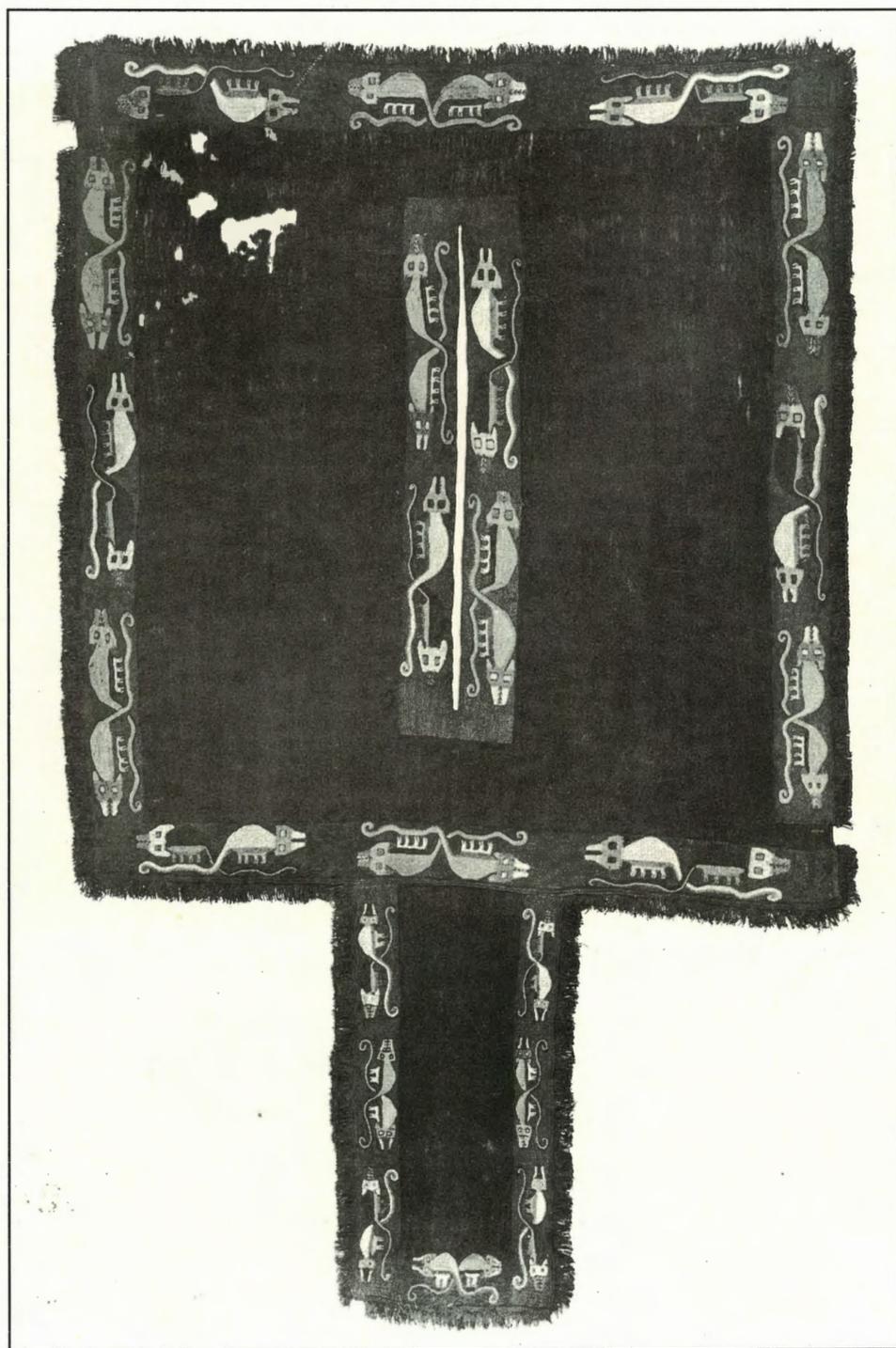
#### 42. ESCLAVINA. PARACAS

Lana. Técnica: bordado, anillado con pequeños flecos.  
 Diseño antropomorfo con cuatro figuras en cada banda  
 formando dos ángulos rectos. Dos bandas con el mismo  
 motivo a los lados del escote.  
 58 x 54 cms.

#### 43. DETALLE

El decorado de la esclavina es semejante al del paño.  
 Probablemente formaron parte de un mismo atuendo. El  
 punto de la aguja en el bordado es tan compacto, que llega  
 a confundirse con bandas superpuestas. En el anillado,  
 decoración de serpientes de dos cabezas.





44. ESCLAVINA. PARACAS

Lana. Tejido llano con franjas bordadas con motivos zoomorfos en el borde de la prenda, la abertura del cuello y en la banda delantera.  
76 x 45 cms.

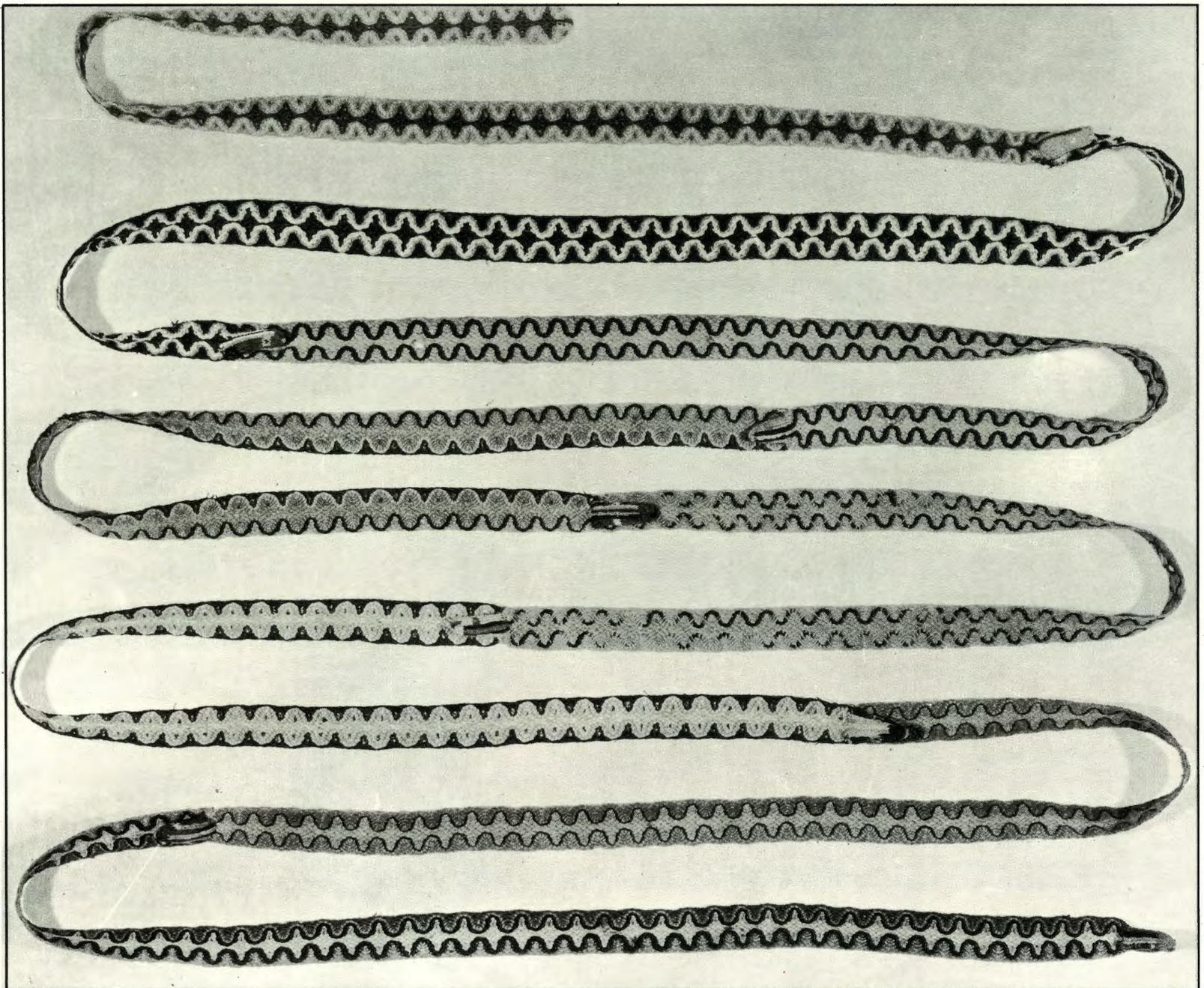
45. DETALLE

Parte de la franja que rodea la abertura del cuello de la esclavina decorada con roedores de vívidos colores, entrelazados por las colas.

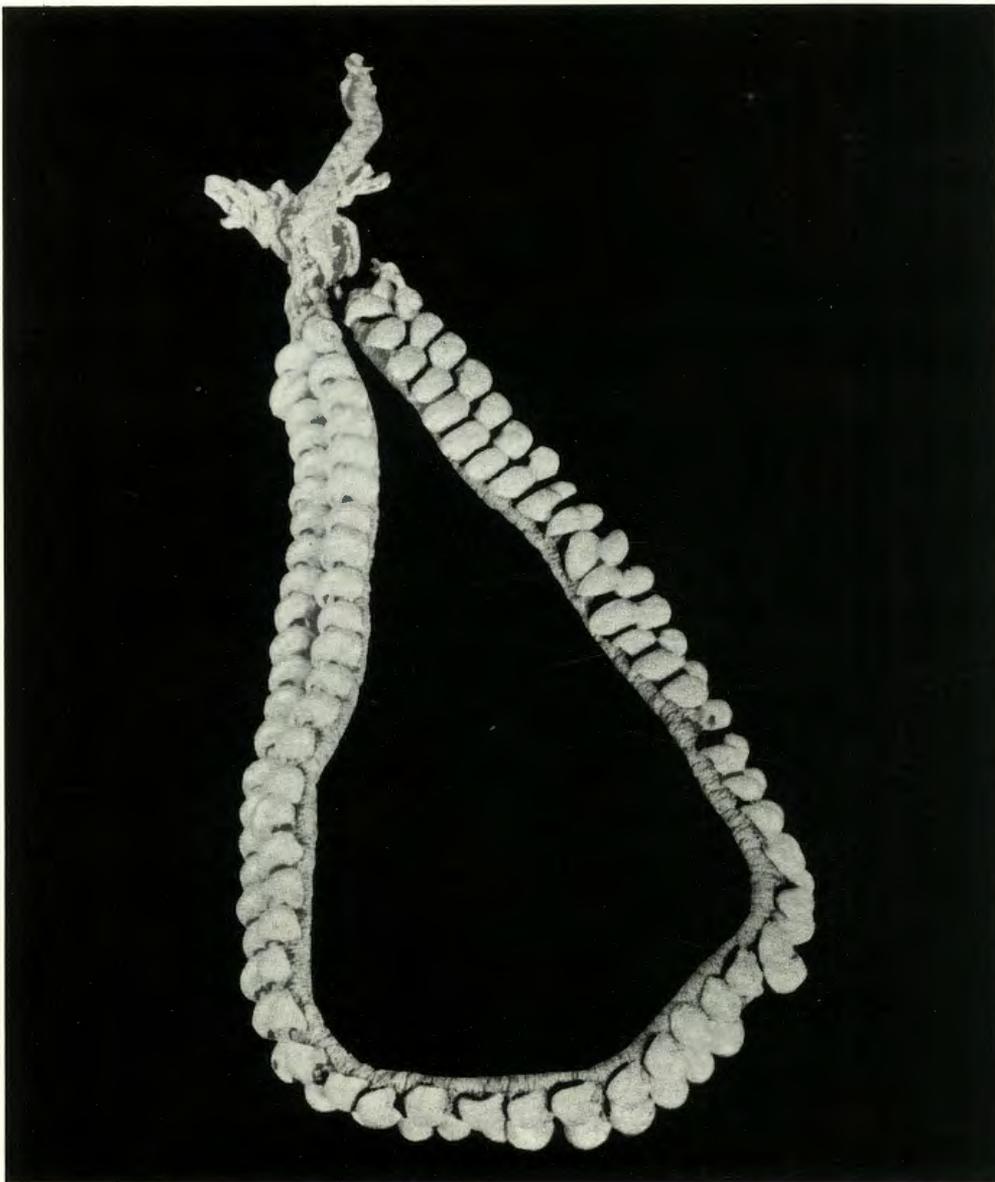
Pág. 72 - 46. BANDA. PARACAS

Lana. Brocado y tejido tubular o tridimensional. La cinta cambia el color en el tejido cada cierto trecho emergiendo al final de éstos una pequeña cabeza de serpiente trabajada en tejido tubular.










---

**47. COLLAR. PARACAS**

Fibra y caracoles. Gargantilla tejida en fibra recubierta por hileras de pequeños caracoles.

**48. PAÑO. PARACAS**

Nasca III. Lana. Bordado de "doble cara" con borde anillado, flecos y adorno tridimensional. 75 x 45,5 cms.

**49. DETALLE**

Los decorados de este paño están trabajados sobre una tela muy fina y los bordados geométricos enmarcan flores también bordadas con los colores distribuidos en diagonal.

**50. ESCLAVINA. PARACAS Nasca III. (Pág. 69)**

Lana. Tejido llano muy fino decorado con bandas y franjas. Ambos lados del escote bordados con motivos fitomorfos y zoomorfos. Bordea las bandas un fino y tupido fleco. 106 x 40 cms.

---



---

# *Las Culturas clásicas*

## *(siglos III a. C. - VIII d. C.)*

### *Moche - Nasca*

### *Tiahuanaco*

**H**acia fines del siglo VI a.C. se produjo la desintegración de la cultura Chavín. Uno de los resultados de esta desintegración fue el nacimiento de núcleos locales y regionales de diverso nivel de desarrollo; en algunos de ellos como en la costa sur se produjo una verdadera eclosión regional, gracias al dominio que el hombre logró sobre su medio ambiente; dicha eclosión se identifica con Paracas, que es la fase que sucede a Chavín y da inicio a la cultura Nasca. Del mismo modo ocurrieron desarrollos en otras partes de la costa y la sierra; lamentablemente, por razones climáticas y del medio en el que fueron depositados los restos de estos pueblos, no llegaron a preservarse como los de Paracas.

En la costa, además de Nasca, se desarrollaron varias culturas regionales, entre ellas Moche en el norte, de la que se conservan algunos restos de tejidos. En la sierra es difícil la preservación por lo que sólo conocemos algunas piezas de la cultura Tiahuanaco que se encontraron en la costa extremo-sur (y norte de Chile), área de influencia de dicha cultura.

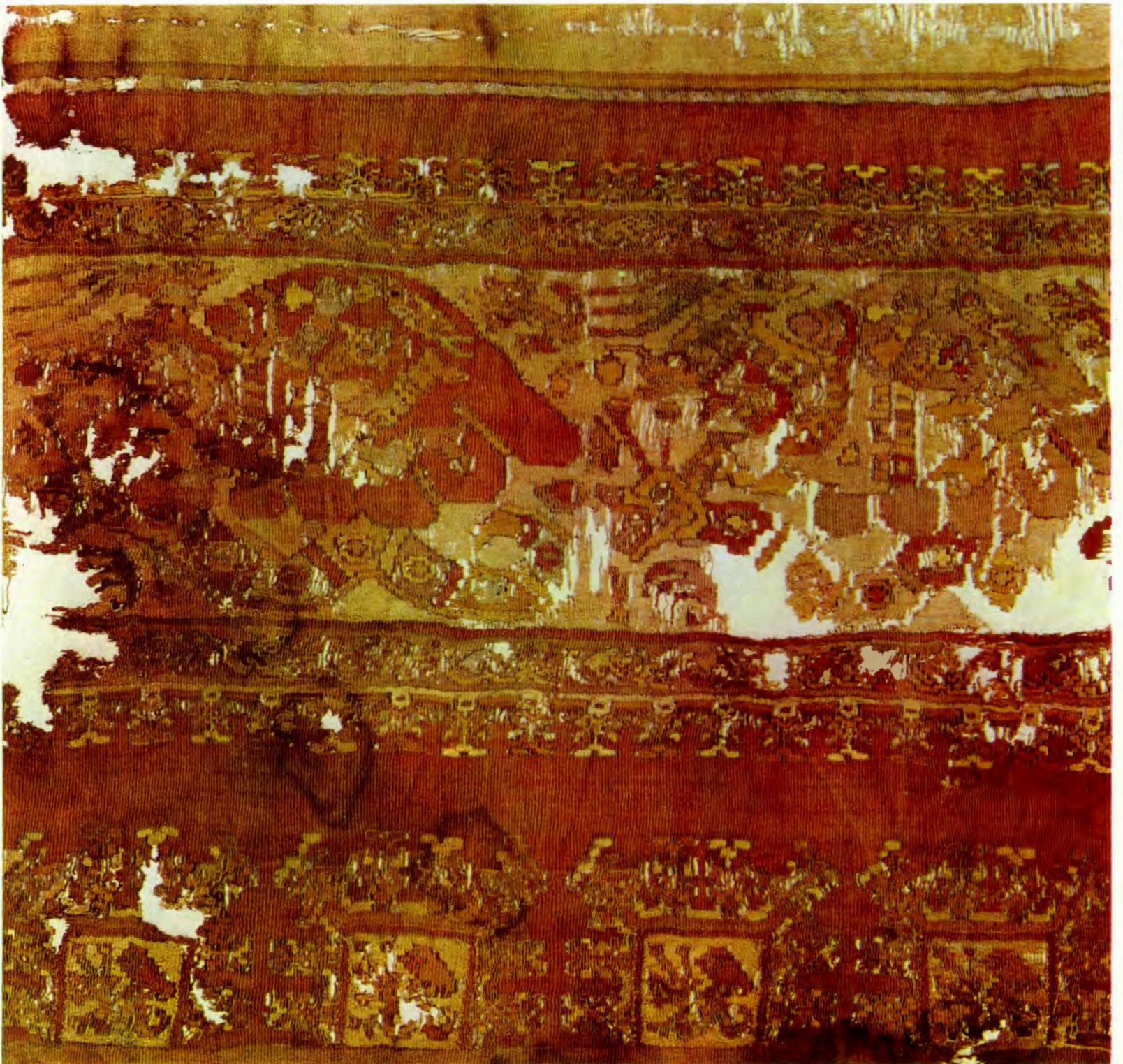
*Moche*, que se desarrolló en los valles de Trujillo y Lambayeque, es muy conocida por los exquisitos trabajos de alfarería, a través de los cuales es posible reconstruir muchos aspectos de la vida de aquel tiempo. Lamentablemente, las condiciones climáticas de la costa norte no han permitido preservar más que unos pocos fragmentos de telas, en asociación con entierros o como parte de desechos. Por medio de la cerámica, en cambio, es posible reconstruir los vestidos mochenses, que no difieren de los de otros pueblos andinos, aunque es evidente un uso muy variado de tocados y joyas especialmente en los guerreros. La costumbre de usar grandes orejeras como distintivo de una élite aparece aquí ya muy definida.

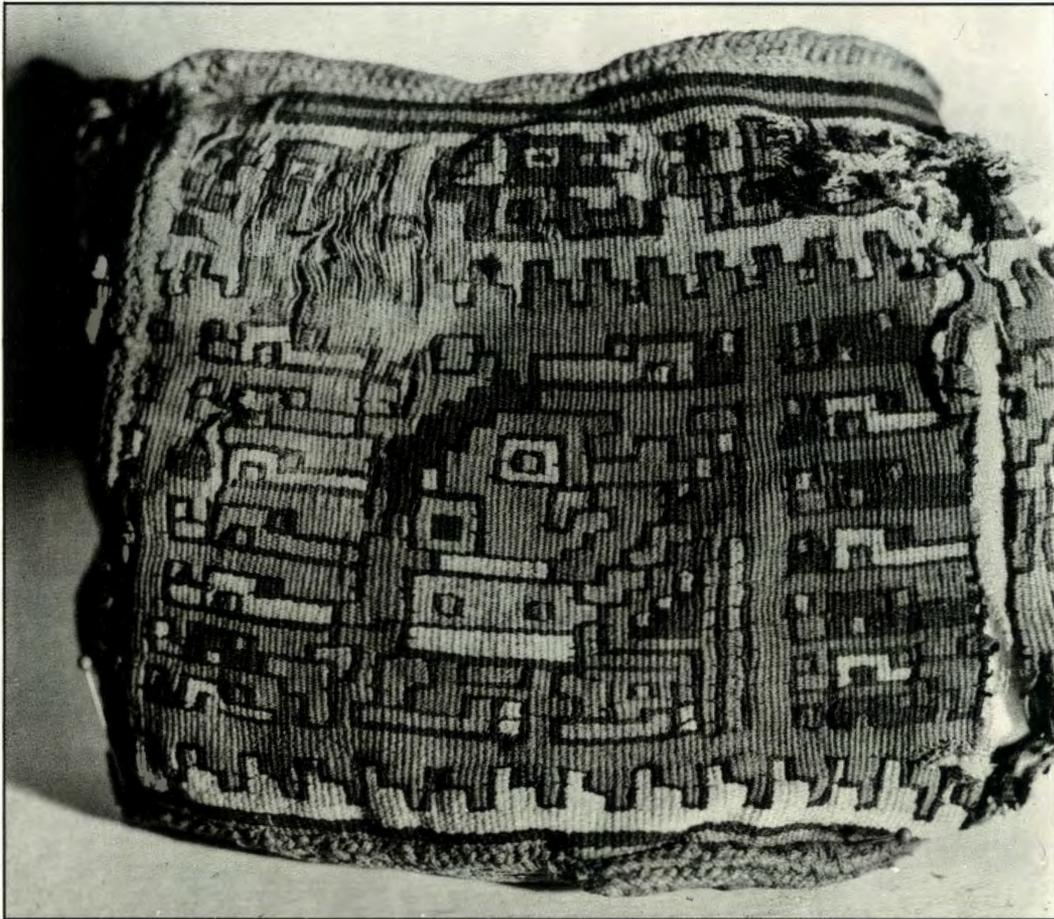
A base de los pocos tejidos que se han encontrado, conocemos su dominio de casi las mismas técnicas que en Paracas, aunque el énfasis no era en la decoración mediante el bordado sino por el método del tapiz, de lo que resulta que los dibujos textiles tienden a ser geométricos o de tendencia geométrica, a diferencia de los diseños cerámicos más bien curvilíneos. No se ha encontrado telas pintadas y el bordado era más bien raro y no llevaba grandes áreas como en Paracas. Los dibujos en los tejidos tratan de copiar los de la cerámica. Es interesante advertir que la fibra más usada

---

51. PAÑO (Fragmento). MOCHE  
Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim. La franja central  
está decorada con motivos zoomorfos, probablemente  
caracoles fuera de su concha, con dos pequeñas  
antenas en la cabeza.  
48 x 103 cms.

---





**52. BOLSA. MOCHE**

Epoca Necrópolis Ancón. Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim. Decoración antropomorfa; en la parte central, banda superior decorada con figuras zoomorfas y la inferior con motivos geométricos.  
12 x 15 cms. Asa 28 cms.

**53. DETALLE**

La decoración central de esta bolsa es un personaje de perfil con un báculo y penacho de plumas de líneas geométricas que siguen la dirección de los elementos, estructurándose dentro de un patrón rectilíneo de líneas horizontales o verticales.

**54. PERSONAJE. MOCHE**

Cerámica, engobe ocre y crema. Personaje en cuclillas vestido con "unku" en diseño de damero y borde llano bicromo. En la espalda carga una "chupa" y un bonete en la cabeza.  
19 x 18.5 x 19 cms.





55. PERSONAJE. MOCHE

Cerámica, engobe ocre y crema. Personaje sentado en cuclillas con camisa de bordes decorados en forma de aspas. Sobre ésta una "liklla"; bonete en la cabeza y dos grandes orejeras.

20 x 13 x 12 cms.

56. PERSONAJE. MOCHE

Cerámica, engobe crema y ocre. Personaje sentado sobre sus pantorrillas con camisa de bandas verticales, collar y tocado decorado con emblemas guerreros.

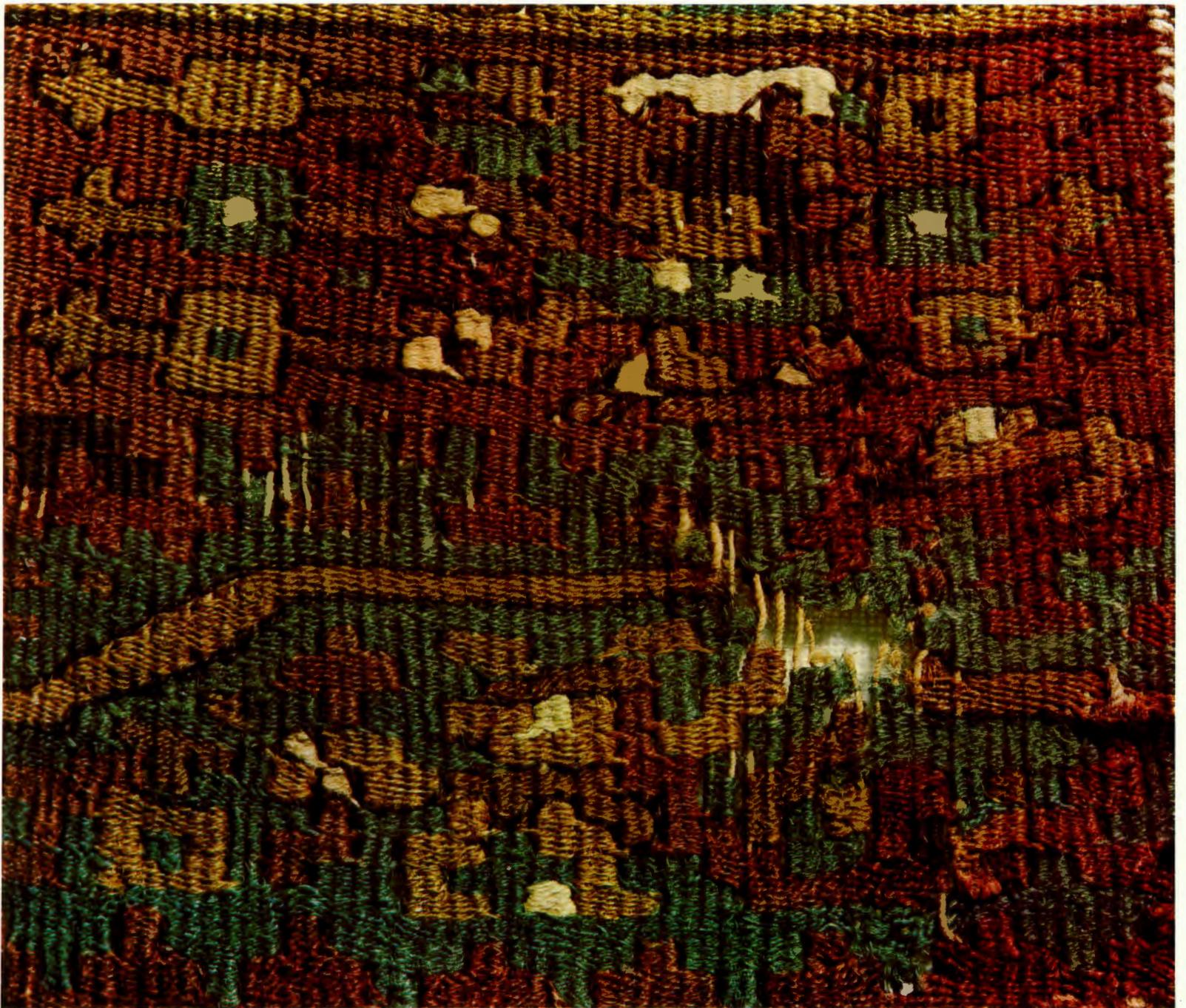
23 x 16 x 13 cms.

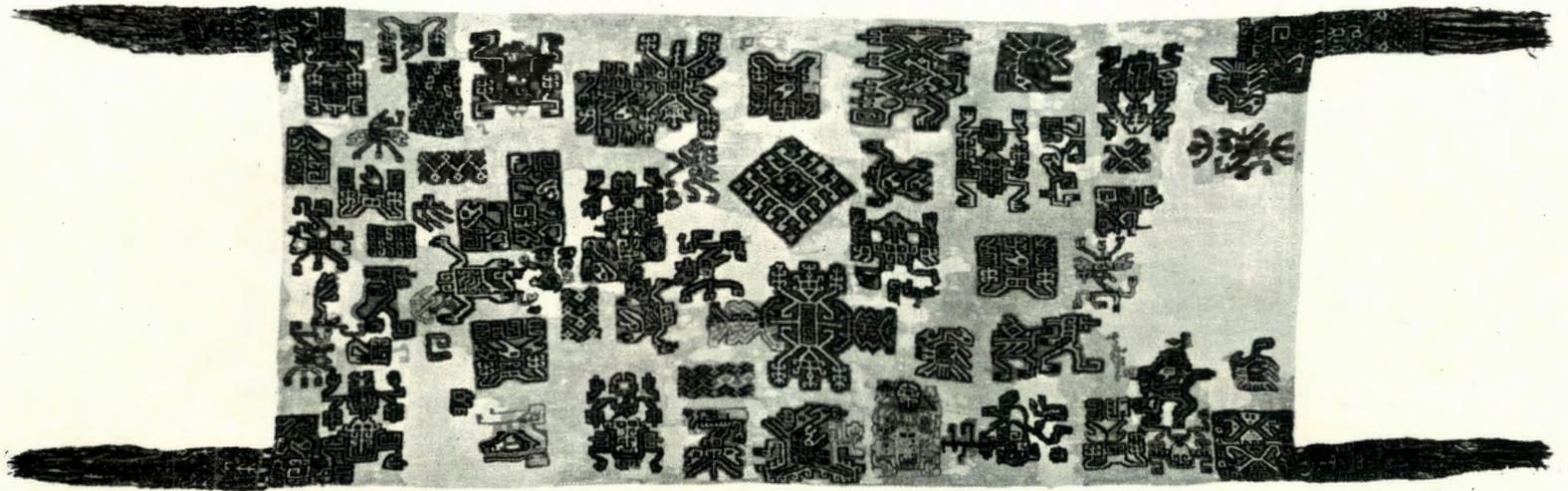
57. DETALLE. MOCHE

Necrópolis Ancón. Algodón y lana. Tela llana, tapiz y técnica Kelim. Personajes antropomorfos con tocado y lanzas a ambos lados. En la banda inferior otro personaje al parecer también guerrero con dos estólicas en las manos. Decoración de figuras geométricas de aves estilizadas.

18.5 x 23.5 cms.







---

58. FALDA. NASCA

Tejido de algodón, bordado en lana y decorado con motivos geométricos. En los cuatro ángulos una decoración usada como refuerzo, de donde nacen los flecos.  
60 x 150 cms. Fleco: 38 cms.

59. DETALLE

Los motivos decorativos de esta falda parecerían haber sido hechos para muestrario de bordado pues las figuras decorativas no siguen un patrón rectilíneo ni guardan relación unas con otras.

---



era el algodón, pero que las tramas de los tapices o los hilos policromos de los bordados eran generalmente de lana de camélido.

*Nasca* tiene sus orígenes en Paracas y ya vimos que sus dos primeras fases son parte del estilo de las "Necrópolis". A partir de la fase 3 hay un cambio gradual en el estilo, se inicia con un predominio de telas pintadas y bordadas y continúa con una tendencia dominante en la tapicería, lo que logra un efecto evolutivo de motivos fuertemente "naturalistas" hacia motivos cada vez más geométricos. Esta evolución se nota también en los dibujos de la cerámica y no deja de ser tentador pensar que el arte nasquense en general siguió un poco el ritmo impuesto por las preferencias sociales en el uso de técnicas textiles tales como el tapiz.

*Tiahuanaco*, cuya área nuclear de desarrollo se encuentra en el altiplano del Titicaca, logró expandirse por todo el norte de Chile y por los valles orientales de Bolivia y los de Arequipa, Moquegua y Tacna.

Por razones que no son del caso explicar aquí, muchos arqueólogos han confundido esta cultura con la de Wari, sobre la cual nos ocupamos en el capítulo siguiente y de la cual tenemos mucha información en la costa peruana, donde se ha hallado abundantes tejidos mal identificados con el nombre de "Tiahuanaco".

En realidad se conocen aún muy pocos ejemplos de tejidos tiahuanacuenses, Mario Rivera (Ms.) ha encontrado recién un fragmento de tejido adjudicable al estilo Pucará en el norte de Chile y que muestra una clásica "cabeza trofeo" de esta fase, que como se sabe antecede al "Clásico Tiahuanaco", según se ve en el cuadro cronológico. Unos pocos tejidos tiahuanacuenses se han encontrado en Arica, en Moquegua y otros valles del sur y por ellos sabemos que aparte de las telas llanas hay una notoria tendencia por el tapiz, como ocurre con Moche, las fases finales de Nasca y finalmente con Wari. De otro lado, si bien hay diferencias con el estilo Wari en su conjunto, el uso de algunos diseños comunes, tales como el "ángel" de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, el uso de los mismos tipos de gorros de cuatro puntas, etc., indican claramente que el tejido fue un factor principalísimo en las influencias que llegaron desde el Titicaca hasta Ayacucho al constituirse la cultura Wari, que como se sabe tiene muchos elementos de Tiahuanaco en sus orígenes.

---

60. DETALLE

Motivo central de la falda en donde se aprecia el bordado de diseño geométrico y la combinación de los colores que es semejante en toda la falda.

---





---

61. CHUMPI  
Nasca. Lana sobre urdimbre de algodón. Tapiz, técnica  
Kelim. Decoración geométrica. Esta faja amarraba la  
túnica de las mujeres dando varias vueltas a la cintura y  
dejando caer los flecos a un costado.  
4 x 405 cms.

62. TOCADO. NASCA  
La armazón del tocado está hecha de fibra entretrejida  
recubierta de plumas. A los lados penden unas trenzas  
de cabello humano adornadas con círculos de metal  
laminado, posiblemente "champi", lo mismo que el  
adorno central.

63. TOCADO. AYACUCHO  
Ancara. Lucanas. Plumas anaranjadas de ave silvática  
fijadas sobre una base anillada de algodón, lana y  
soguilla vegetal. Tres plumas fijadas a la parte superior  
del tocado le sirven de adorno.  
23.5 x 22.5. Diam.: 22.5 cms.

---





---

64. PERSONAJE. NASCA

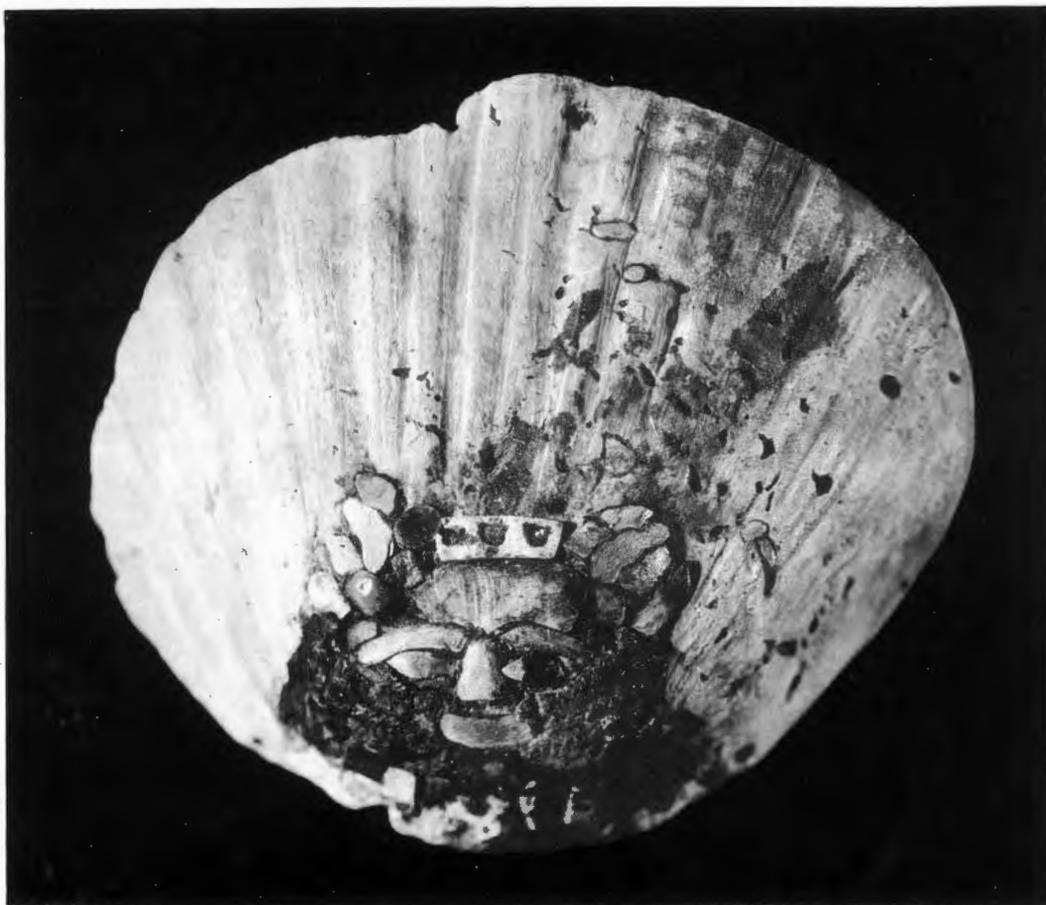
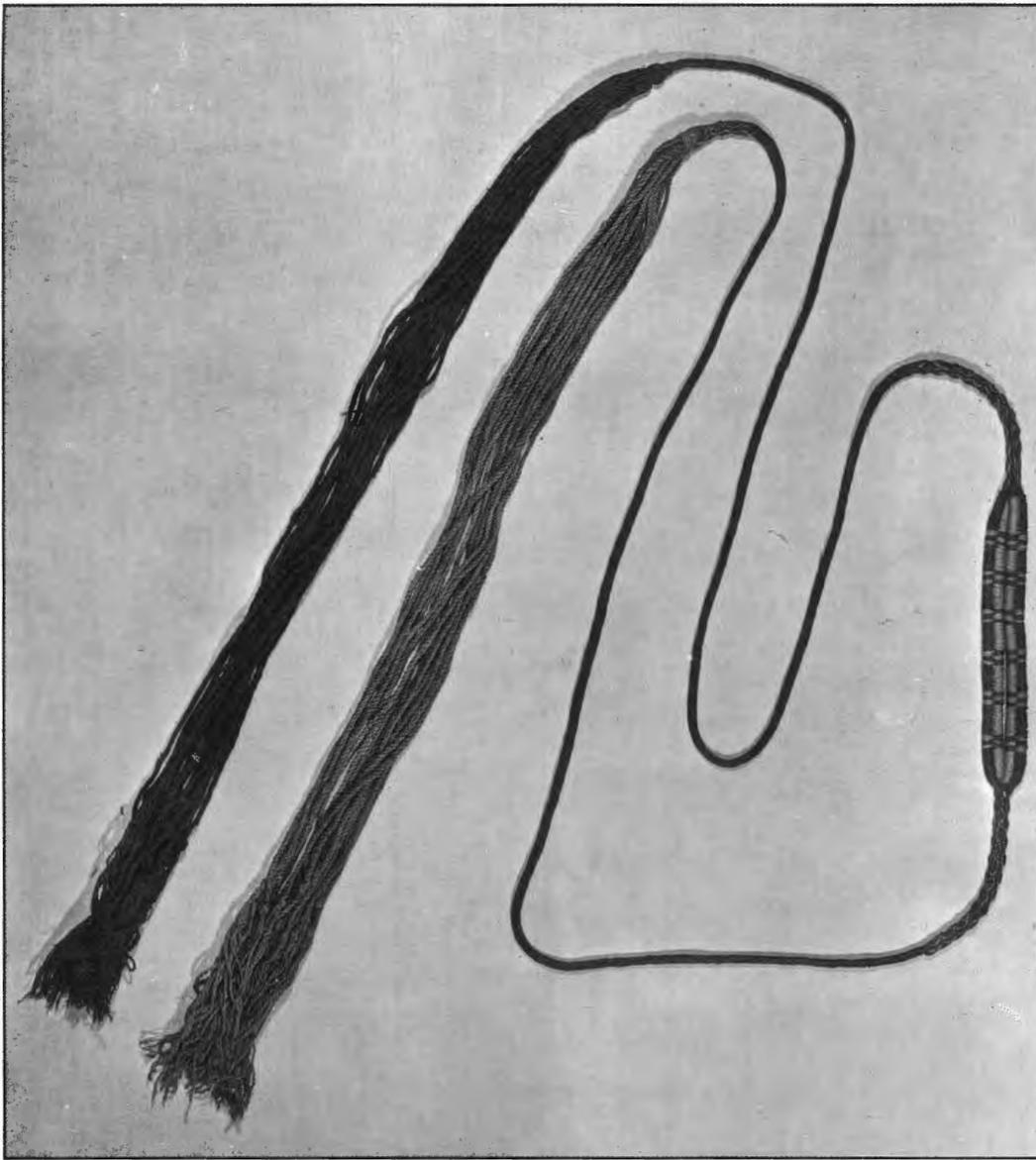
Cerámica policromada. El personaje vestido con una pequeña camisa lleva en el rostro nariguera y bigotera similares a las trabajadas en oro de la Cultura Paracas. El tocado que lo adorna es un motivo zoomorfo que semeja a una diadema. Dos "achiras" en las manos.  
22 x 14 x 15.5 cms.

65. PERSONAJE. NASCA

Cerámica policromada. Personaje vestido con una camisa con decoración de damero. La cabeza está cubierta por una red sostenida por una "wara" entrelazada que además de sostener el tocado también hacia las veces de honda.  
22 x 15 x 13 cms.

---





---

66. HONDA. COSTA SUR  
Lana. Paleta con técnica de tejido anillado y entrelazado. A ambos lados dos cordones trenzados que terminan en dos largos flecos.  
23 x 350.5 cms.

67. PENDANTIF. NASCA  
Concha, turquesa y conchaperla. Rostro humano sobre la superficie de la concha conseguido por la incrustación de la turquesa y conchaperla.  
9.3 x 11 cms.

---



---

68. CHUSPA. NASCA

Lana. Algodón y piel. Tapiz con diseños zoomorfos geométrizados en tres bandas alternas. Los flecos están formados por canutillos de piel de alturas diversas terminados en borlas de lana.

25 x 35 cms. Flecos: 21 cms.

---

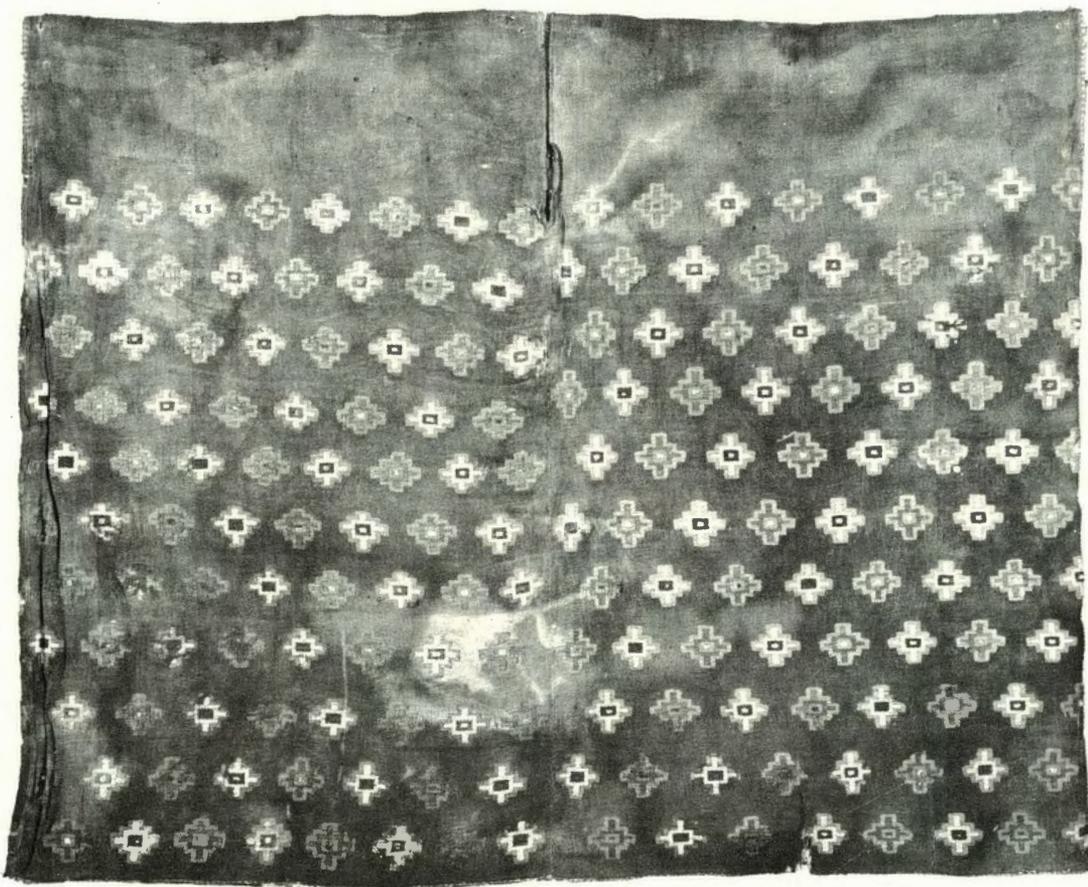
69. CHUSPA. NASCA

Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim y anillado. Personaje invertido con los brazos levantados rodeados de figuras geométricas de bordes escalonados.

29 x 18 cms. Flecos: 9 cms.

---





70. UNKU. NASCA

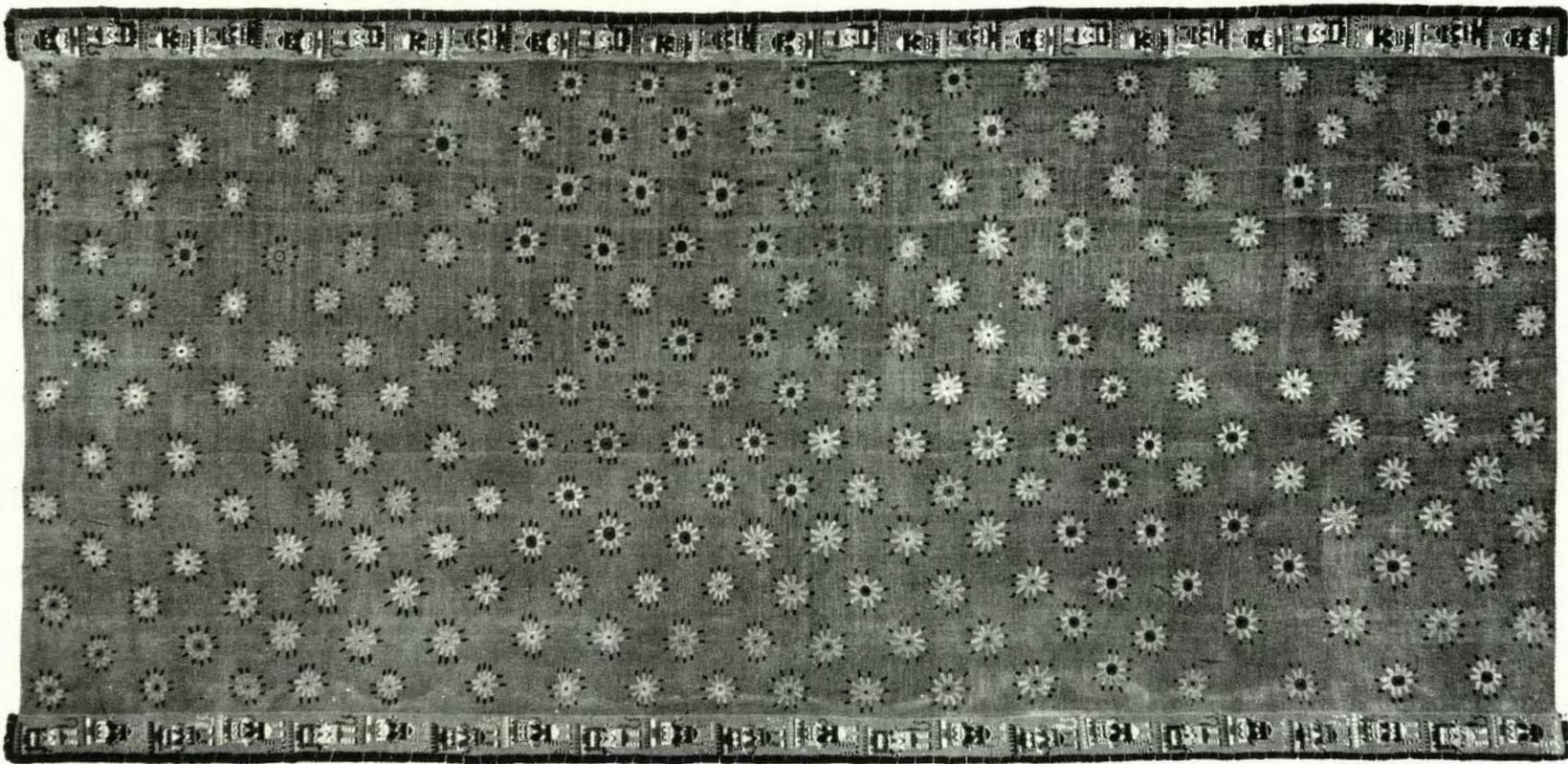
Algodón y lana. Tela llana, brocado, forrado en fibra de algodón. La parte superior hasta donde termina la abertura de la cabeza es llana, la parte inferior está trabajada en técnica de brocado.

69 x 87 cms.

71. DETALLE

Decoración de la parte inferior del "unku" formada por un diseño de cruces dobles escalonadas enmarcando dos rectángulos, alineadas diagonalmente y en colores alternos.



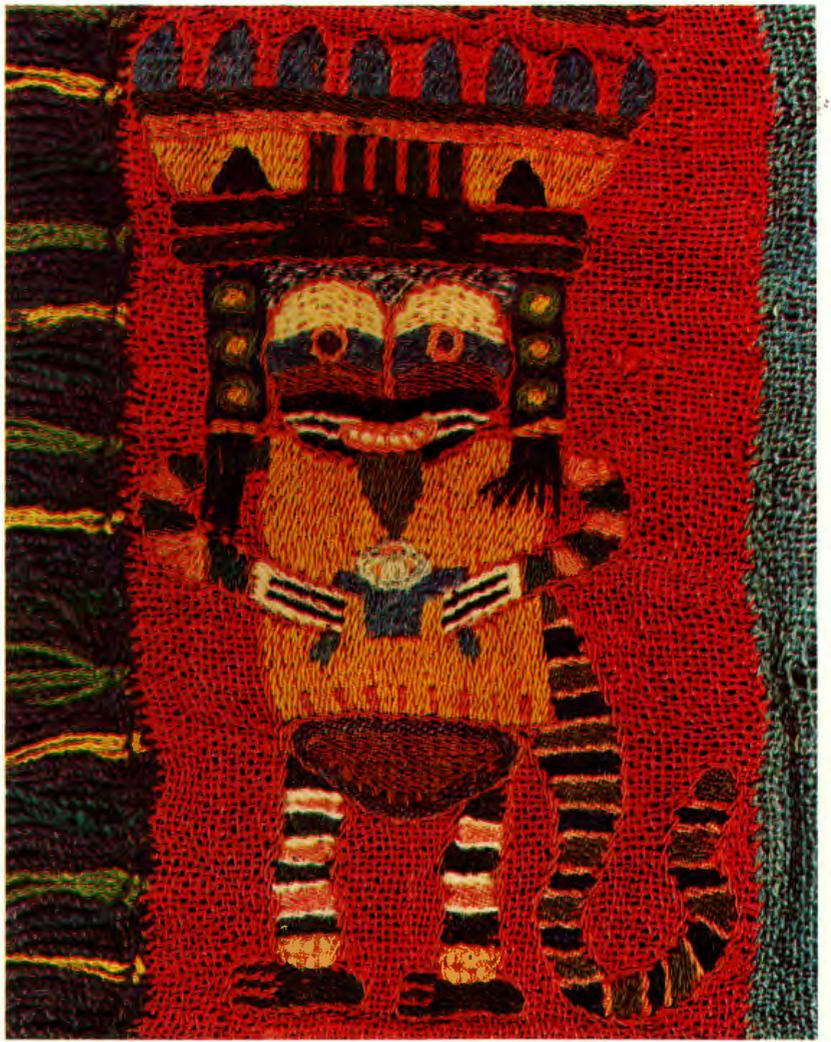


---

72. MANTO. NASCA I  
Paracas. Necrópolis. Bordado, tela llana y flecos. Figuras  
estrelladas bordadas sobre la tela llana. Borde decorado  
con diseño antropomorfo.  
104 x 272 cms.

73. DETALLES  
Pormenor de los bordes del manto donde una figura  
bordada de hombre-felino con un gran tocado, sostiene  
entre sus manos a un pequeño ser el cual es alcanzado  
por su gran lengua.

---





74. FRANJA. NASCA  
(Fragmentos) Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim.  
Rectángulos en amarillo y rojo con personajes  
geométricos invertidos y alternos.  
19 x 31 cms.; 16 x 31 cms.

75. UNKU. TIAHUANACO DE LA COSTA  
Moquegua. Lana. Tapiz. Decorado formado por dos  
figuras antropomorfas de perfil con cabeza asociada a  
un felino portando en sus manos una estólida y una  
pequeña cabeza trofeo. El borde superior de estilo  
altiplánico está decorado por figuras geométricas.  
110 x 99 cms.



---

## *El Imperio Huari* *(siglos VI-X d. C.)*

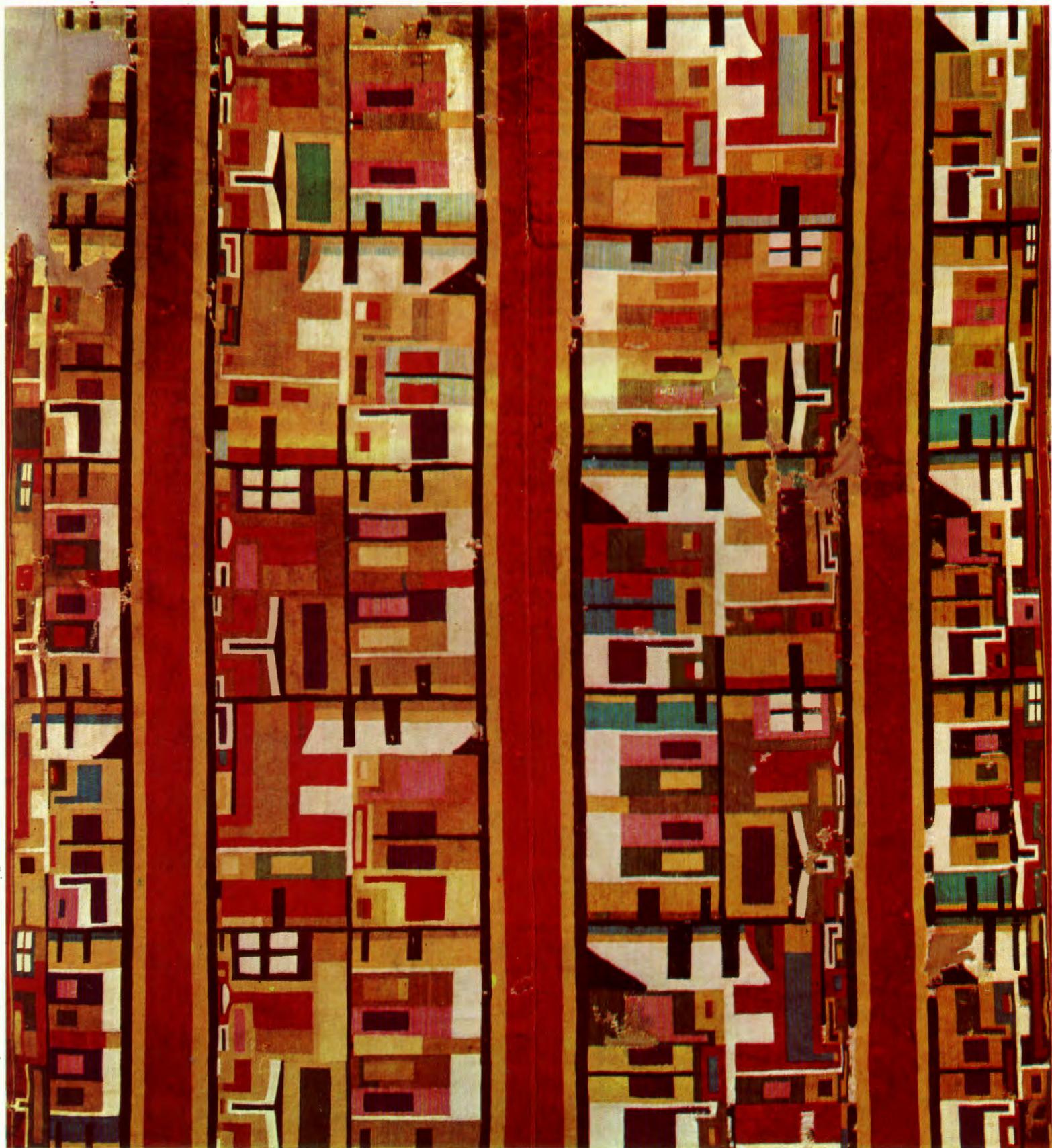
**E**n la mayor parte de los tratados los arqueólogos llaman "Tiahuanaco" a los tejidos de esta época, pese a que la cerámica y los otros elementos asociados son reconocidos como pertenecientes a la cultura Wari. Hay varias razones para ello: una es que antiguamente se identificaba como "Tiahuanaco" a todo el conjunto de la Cultura Wari, dado que no se había logrado aún su aislamiento y se la llamaba "Tiahuanaco de la costa", "Tiahuanaco peruano" y "Tiahuanacoide", confundiéndolo muchas veces con la cultura Tiahuanaco misma que, como ya hemos dicho, se desarrolló en el altiplano del Titicaca. Pero eso no explica el por qué algunos arqueólogos insisten en llamar "Tiahuanaco" no ya a la cultura Wari en su conjunto pero sí a los tejidos más notables que aparecen asociados a ella. Allan Sawyer (1963) y también Elizabeth King (1965) y otros expertos en el estudio de los tejidos hacen incluso una división estilística entre el conjunto de telas que aparecen asociadas a Wari: llaman "Tiahuanaco Clásico" a los finos tapices policromos y "Tiahuanaco de la costa" a aquéllos "que combinan los diseños altiplánicos con las tradiciones locales" (según King, 1965). Sawyer (1963:27) dice que "Es posible que los tapices (Tiahuanaco Clásico) fueran hechos sólo por oficiales del Imperio Tiahuanaco y sólo en centros serranos o por tejedores importados de aquellas áreas" y que en cambio los "Tiahuanaco de la costa" que se encuentran "en los mismos cementerios y aun en las mismas tumbas" fueran hechos por artesanos locales. Estas conclusiones parecerían correctas si no fuera porque hay una confusión en el análisis del estilo: en realidad la identificación plena con el estilo del Titicaca es casi exclusivamente por la presencia notoria de un personaje que también aparece en los diseños grabados en las piedras de Tiahuanaco: el que representa a los "ángeles" que acompañan a la imagen central de la "Puerta del Sol" de Tiahuanaco. Dichos "ángeles", de cuerpo antropomorfo, aparecen asociados a cabezas de aves o de felinos y a veces a "cabezas trofeo" de estilo altiplánico.

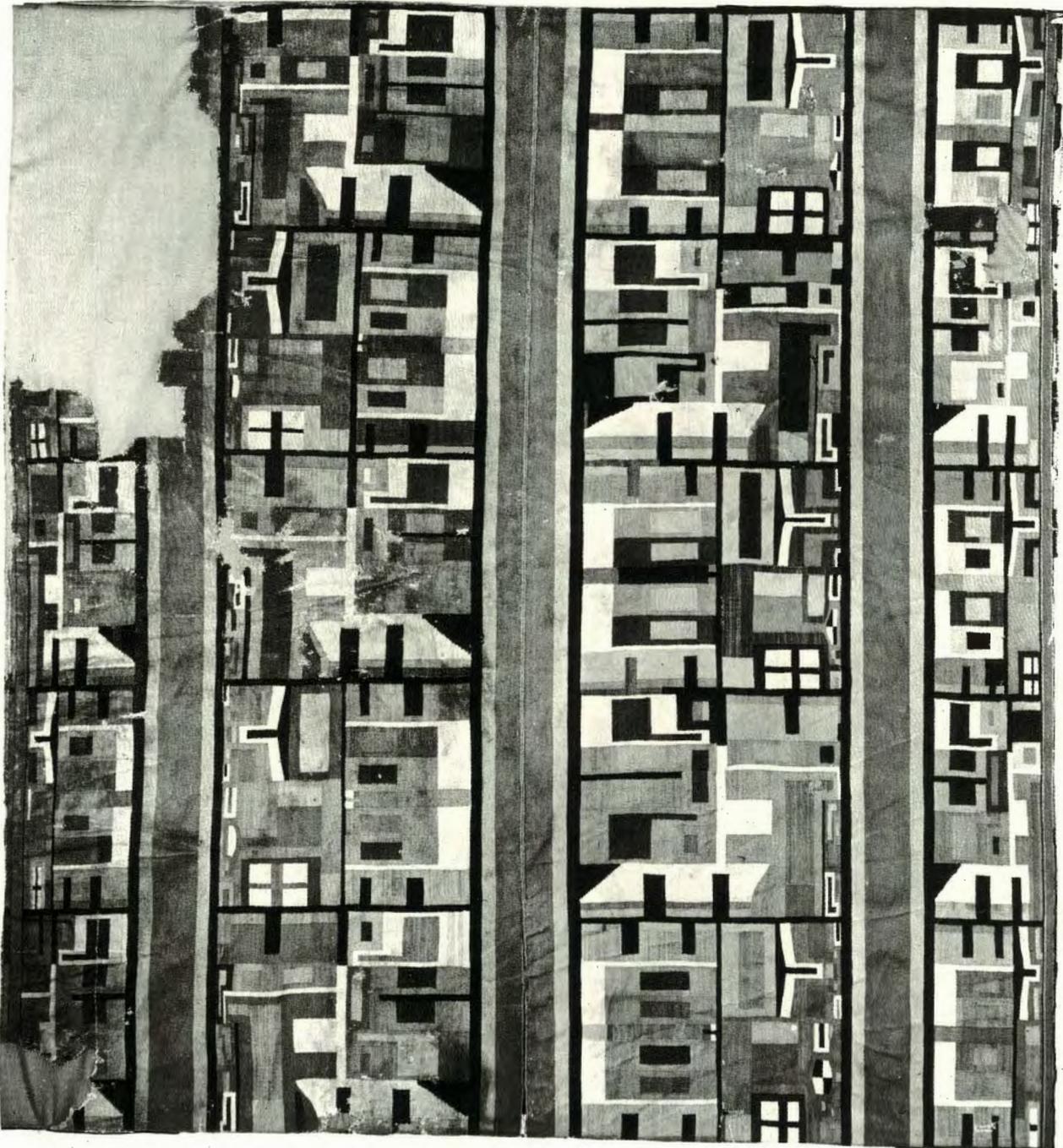
Es del todo evidente que este motivo, y quizá algunos otros, son copia de las imágenes del culto Tiahuanaco que se encuentran también en la cerámica temprana de Wari y que, como ocurre en los tejidos, se van deformando progresivamente hasta hacerse irreconocibles. De otro lado, los demás elementos identificados como "clásicos" del altiplano no son tales y en cambio corresponden plenamente a los modos propios de expres-

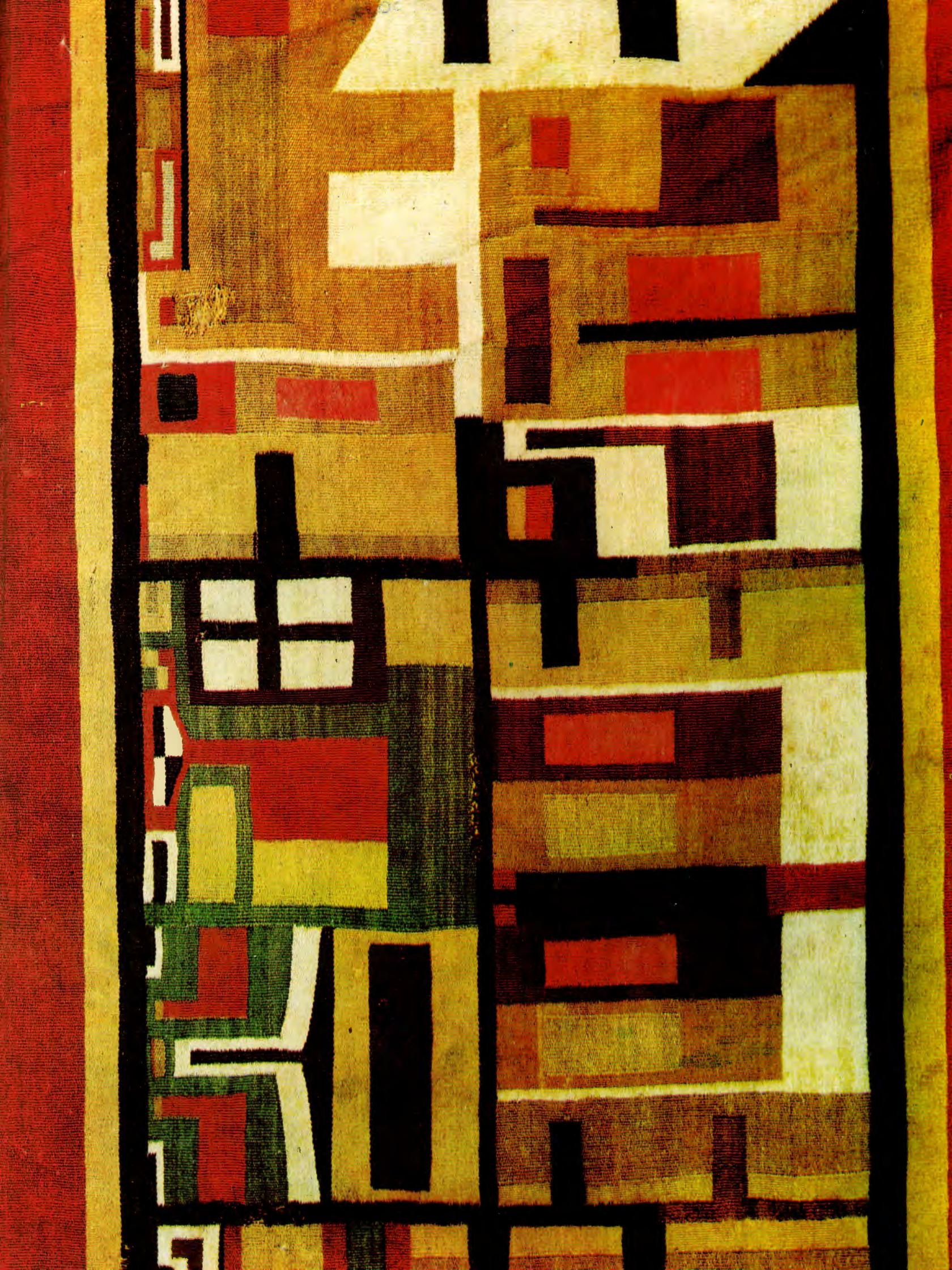
---

76. DETALLE. WARI  
Algodón y lana de camélido. Técnica del tapiz.  
La ornamentación se expresa en los cuatro diseños  
abstractos enmarcados dentro de un rectángulo formando  
figuras complejas.

---







sión del arte Wari, que como se sabe contiene fuertes ingredientes del estilo Tiahuanaco.

Podemos distinguir, en consecuencia, un estilo Wari al que podemos considerar "Tiahuanacoide", que quiere decir afín a Tiahuanaco, y varias modalidades regionales (como ocurre también con la cerámica), aunque en realidad dentro del estilo "Tiahuanacoide" hay ingredientes totalmente extraños a Tiahuanaco, por lo que no es correcto usar este nombre para el estilo. Para fines de clasificación distinguimos como "Wari Imperial" (o "Estatal") al mal llamado "Tiahuanaco Clásico" y como "Wari Regional" al llamado "Tiahuanaco de la costa", que tiene algunas variantes que se pueden clasificar como "norteña", "central" y "sureña".

El Wari Imperial se caracteriza por una notable rigidez de estilo, determinada seguramente tanto por los patrones y modelos estatales como por la técnica usada predominantemente en su elaboración. Dichos tejidos fueron generalmente hechos con la técnica de tapiz, usando el algodón en las urdimbres y la lana de camélidos en la trama. Si quisiéramos ir en busca de los patrones textiles "oficiales" hallaríamos pautas que se inician con el uso de telares al parecer de un mismo ancho y siguen con modelos de diseños y colores.

Uno de los elementos del estilo es la presencia de los "ángeles de Tiahuanaco", cuya evolución hacia formas fuertemente alteradas por "geometrización" ha sido encontrada por Allan Sawyer (1963).

Existen al menos dos rasgos propios del estilo que vale la pena señalar: uno determinado por simetría bilateral y, otro, por simetría radial. En oposición, la imagen del "ángel" es en sí misma asimétrica, dado que este personaje se presenta de perfil, con una rodilla en tierra y generalmente con alas y un báculo en la mano, aunque en algunos casos tiende a buscar cierta tendencia hacia la simetría bilateral, alterando la posición de los pies y presentando dos báculos laterales en vez de uno frontal.

Los elementos más característicos que responden a la simetría bilateral son los "paneles triangulares opuestos", que consisten en dos triángulos separados por una diagonal dentro de un rectángulo, conteniendo elementos que suelen ser diseños escalonados o, en un caso muy típico, una cabeza de perfil opuesta a un dibujo escalonado. Este último motivo es muy popular en el estilo Wari, aun en la cerámica, y en cambio no existe en el estilo Tiahuanaco en esta forma específica.

La simetría radial se expresa en unos diseños constituidos por la oposición de cuatro elementos iguales que se componen alrededor de un punto central, formando figuras complejas (muchas veces de aspecto antropomorfo) por substitución de elementos tales como espirales, escalonados o por la repetición en cuatro orientaciones opuestas de un diseño de ave o de felino (según lo señala Sawyer, op. cit.).

En general, todos estos diseños tienden a organizarse en bandas, especialmente en los "unkus" en donde tales bandas se presentan verticalmente. De otro lado, los tapices tienen una iconografía más bien limitada, dado que la ornamentación de una pieza es casi siempre sólo el resultado de la repetición de un mismo motivo.

Los tejidos Wari de variante regional siguen algunas pautas del estilo Wari Imperial, pero difieren de éste tanto en los aspectos técnicos como en los artísticos, al no abandonar las pautas tradicionales de la región. Una característica general de estas variantes regionales es la tendencia a imitar los patrones Wari aun con técnicas distintas a las propias del estilo; por

---

Pág. 100 - 77. UNKU. HUARI

Parte posterior de la pieza en donde se sigue el mismo diseño en las bandas verticales decoradas con abstracciones geométricas enmarcadas en rectángulos.

Pág. 101 - 78. UNKU. WARI

Algodón y lana de camélido. Diseño organizado en dos bandas verticales, separadas por tres bandas más angostas y de color llano en donde la ornamentación se limita a la repetición del motivo. Bordes con el mismo motivo en pequeño.  
98 x 91 cms.

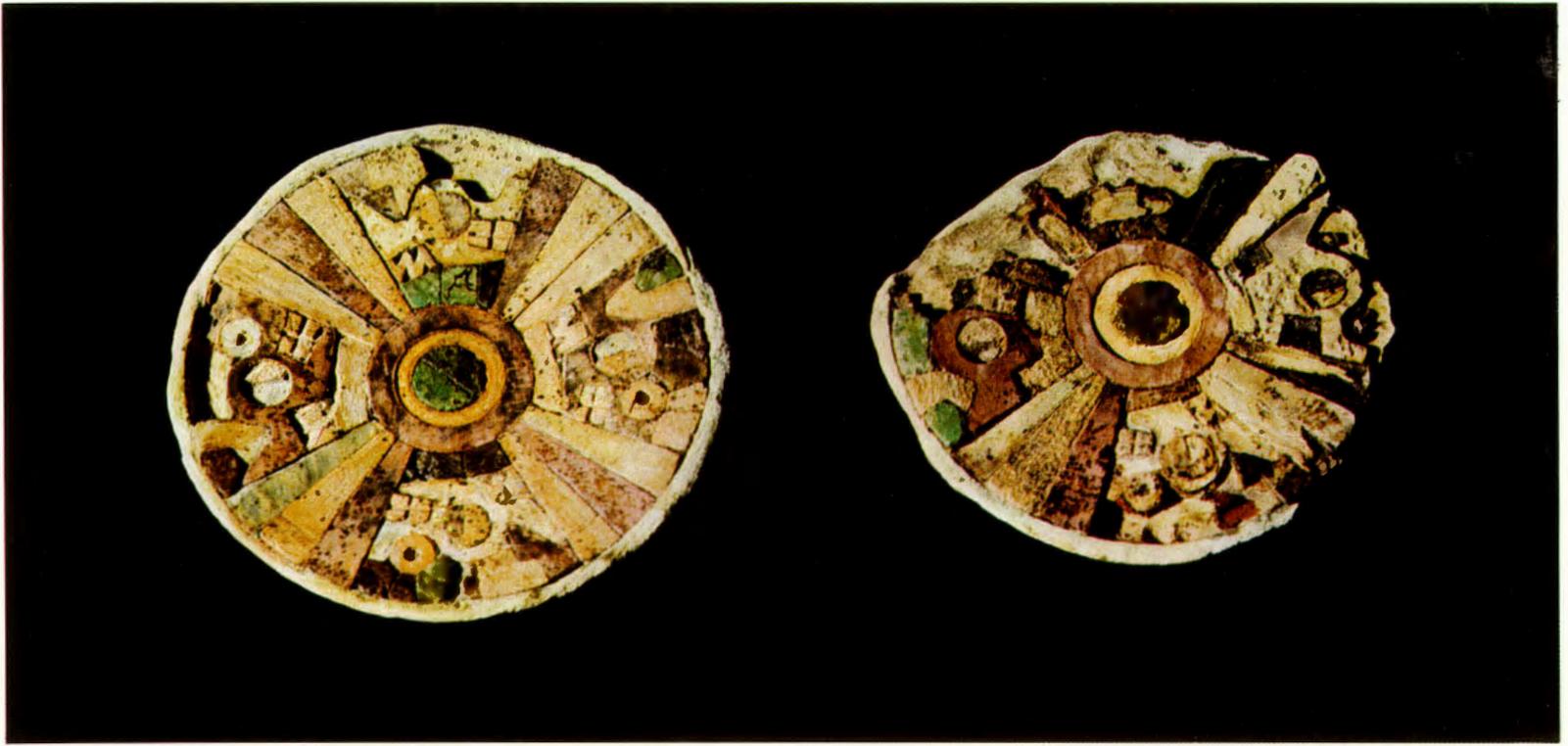
79. GORRO. WARI

Algodón y lana. Simili velours, anudado. Especie de bonete de cuatro puntas de tamaño más bien pequeño, que parecería haber sido usado en cabezas alargadas por la deformación.  
Altura: 10 cms. Circunf. 48 cms.

---





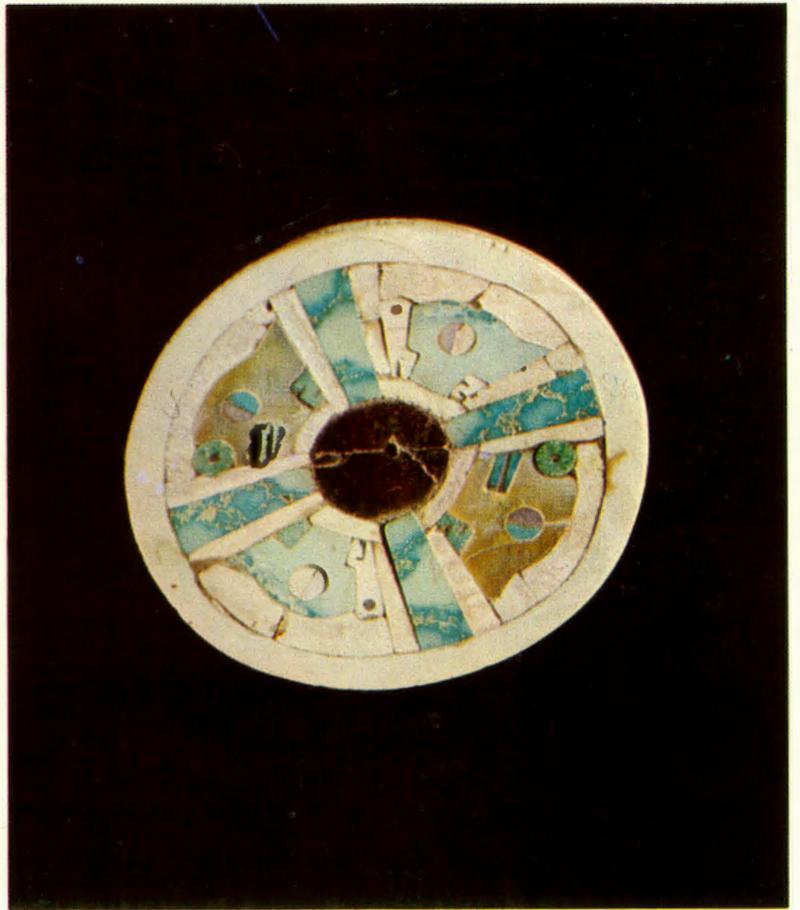
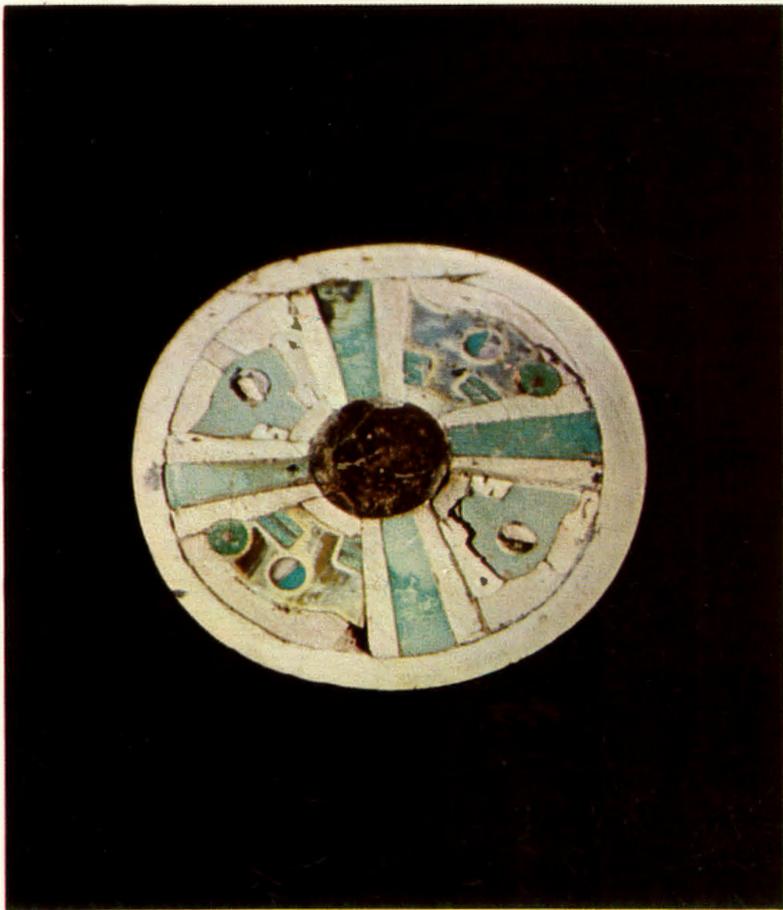


ejemplo, se busca limitar el tapiz usando una variedad del brocado para tal efecto. En general también se advierte que estos tejidos son de más baja calidad que los estatales y que hay una mayor libertad ornamental y técnica. La más conocida, por su abundancia, es la modalidad Wari Regional del Sur, que muchos expertos llaman también Wari-Nasca y que mantiene muchos elementos de la tradición nasquense en la decoración; es propio de este estilo el uso persistente del rojo y el azul y el uso de volutas a manera de ganchos como complemento ornamental de las figuras principales que generalmente tienen un origen nasquense o ayacuchano (algunos ejemplos de esta vestimenta se presentan en el capítulo anterior ejemplificando las fases finales de Nasca).

Dos son los elementos característicos del vestido: el unku y el gorro cuadrado. El unku, como en otros estilos, aparece algunas veces con mangas, aunque generalmente se presenta sin mangas. El gorro es absolutamente característico de Wari aunque tiene un origen definitivamente tiahuanacuense; se trata de una suerte de bonete de cuatro puntas, tejido casi siempre con la técnica de tapiz; es más bien pequeño y parece destinado a servir como sombrero en cabezas alargadas por deformación.

En las representaciones de cerámica, pero especialmente en la escultura monumental de Wari o en las tallas de turquesa, tan frecuentes en esta época, aparecen personajes vestidos que muestran una variedad muy grande de tocados y prendas tales como mantos y cinturones ("chumpi") y adornos tales como pulseras, brazaletes, ajorcas, etc. Por estas representaciones y los hallazgos conocidos sabemos que existía un alto grado de refinamiento en el vestido Wari y la joyería es probablemente una de las más variadas y ricas de la historia peruana, sobre todo por el empleo de especialistas en el trabajo de las piedras semi-preciosas que fueron hábilmente talladas y por la habilidad jamás superada en la elaboración de pequeños adornos hechos con la técnica del "mosaico" a base de conchas finas, turquesas, maderas escogidas, etc.

- 
80. OREJERAS. WARI  
 Concha con incrustaciones de turquesa, concha y chaquiras. Un círculo central y cuatro campos decorados por felinos estilizados, separados por campos radiales.
- 
81. GORRO. WARI  
 Algodón y lana. Técnica de tapiz. Decorado por una figura de camélido geometrizada con un solo borde vertical de triángulos de colores alternos.  
 Altura: 8,5 cms.; circunf.: 48 cms.
-

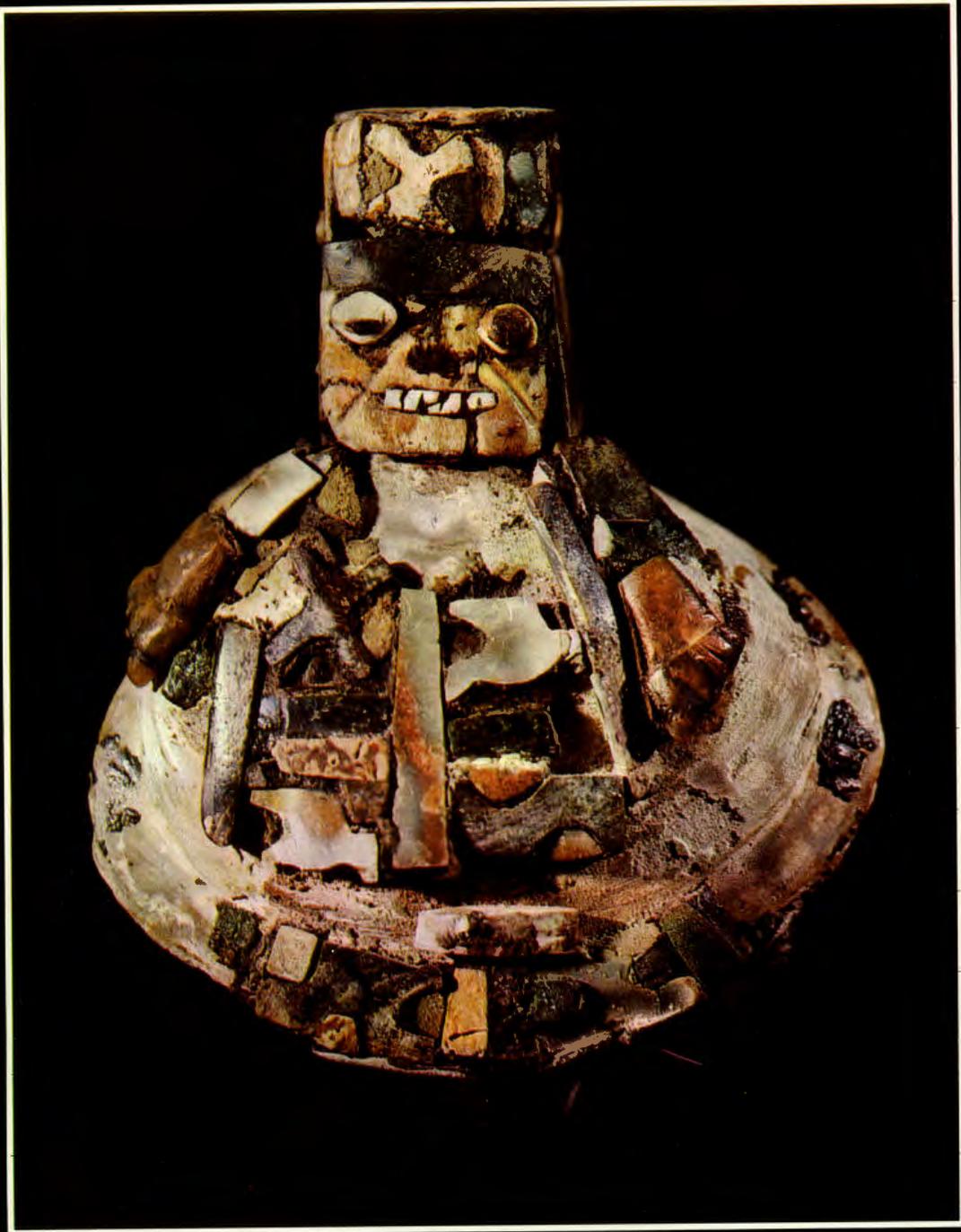


82. OREJERAS. WARI

Madera. Calada e incisa. En el centro un personaje estilizado portando un báculo, circundado por una hilera de pequeñas aves. Vástago hueco.

83. PENDANTIF

Concha con incrustaciones de turquesa, conchaperla y otra piedra no identificada. El cuerpo está formado por una concha en su forma natural, la cabeza es añadida y coronada por un gorro.






---

**84. OREJERAS. WARI**

Conchaperla con incrustaciones de turquesa. Campos decorados con abstracciones de felino trabajados con la técnica del "mosaico".

**85. OREJERA. WARI**

Madera. Incrustaciones de conchaperla. Decoración central en forma de cruz con cuatro aves estilizadas y círculos alrededor.

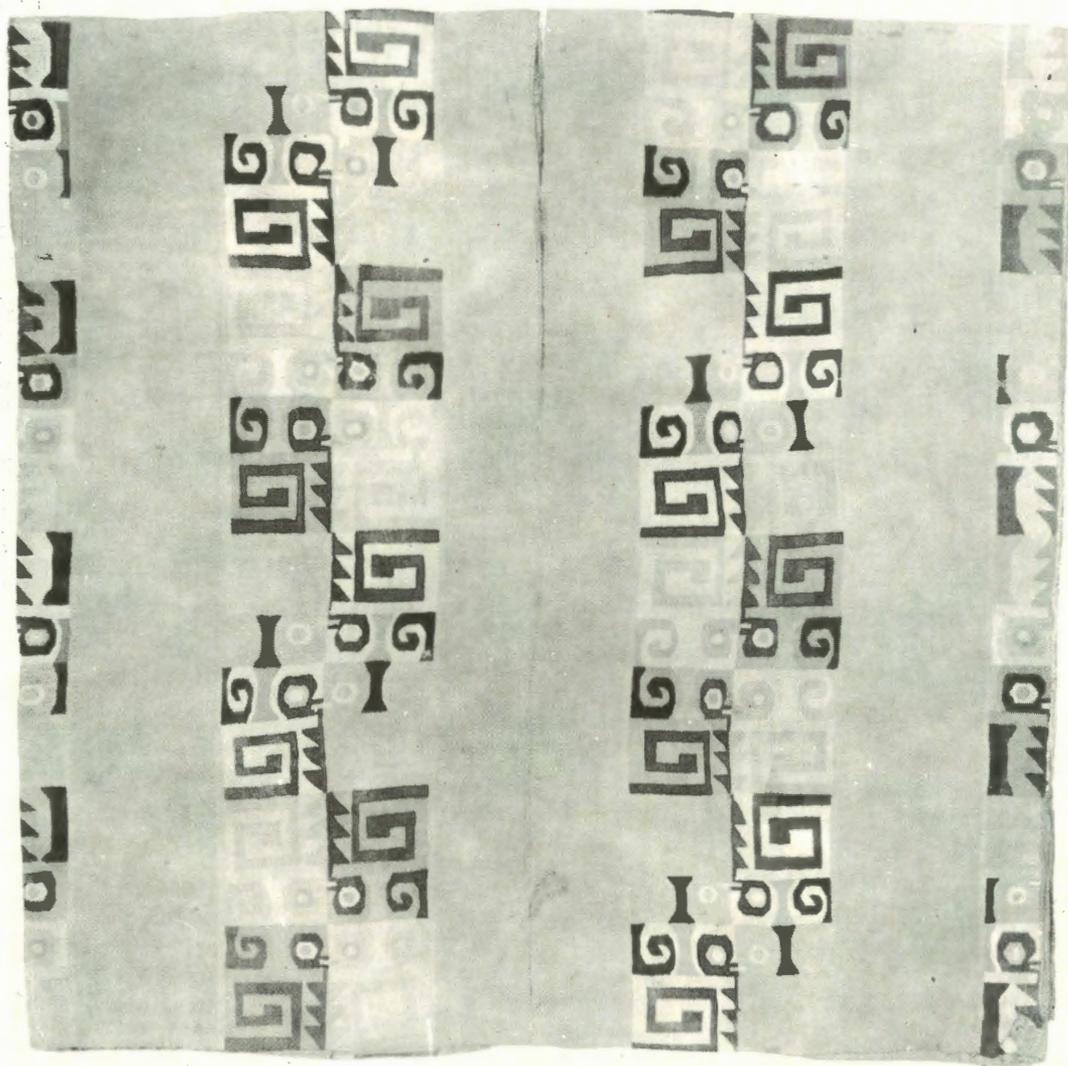
**86. COLLAR. WARI**

Cuarzo. La piedra de diferentes tonalidades, está pulida y perforada, formando el collar de cuentas de diversas formas y tamaño.

---



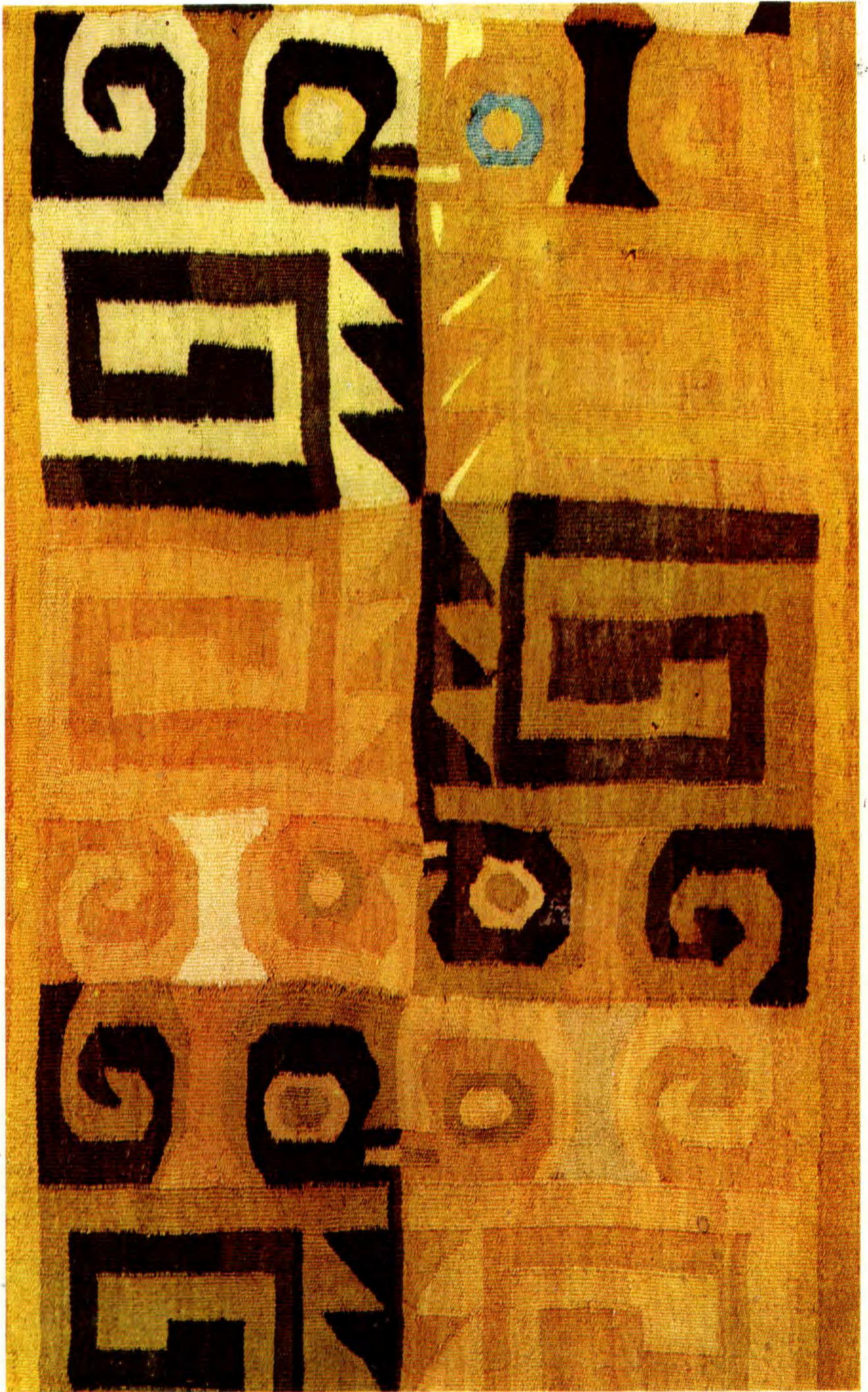


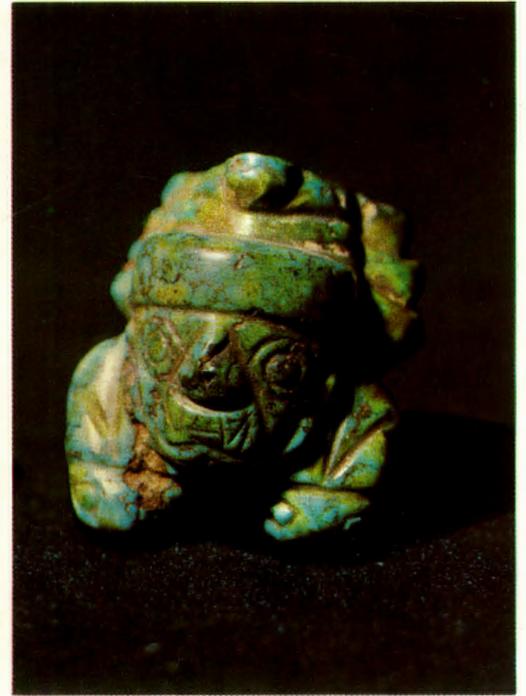
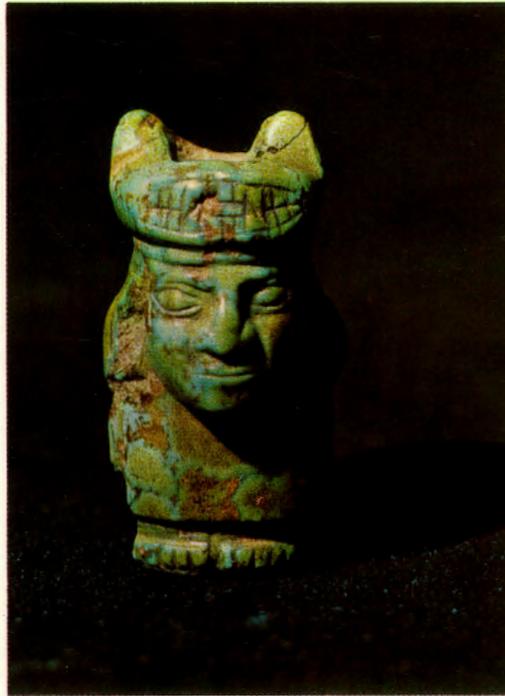
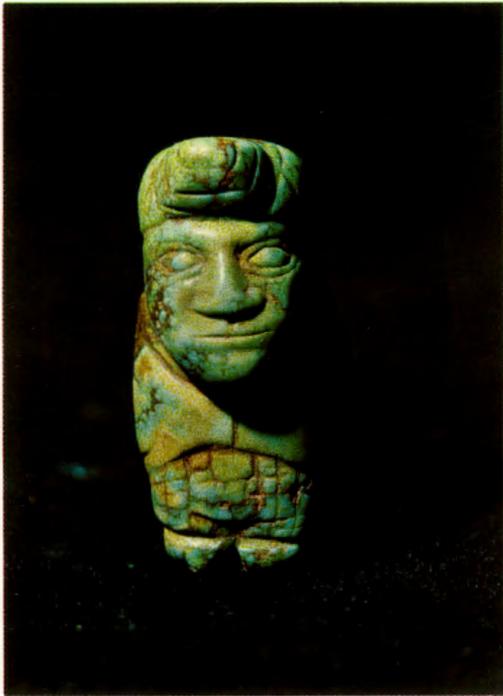


87. UNKU Y DETALLE. WARI

Lana. Técnica de tapiz. La camisa, sin mangas, está formada por dos franjas verticales con cuatro rectángulos que se repiten y en los cuales se observa la cabeza estilizada de un ave y diseños geométricos escalonados y espirales.

Dimensiones del "unku": 106 x 106 cms.





---

88. IDOLILLOS. WARI  
Turquesa tallada e incisa. Figuras antropomorfas mostrando  
diferentes prendas de vestir, tocados y turbantés.

89. COLLAR. WARI  
Cristal de roca. Consta de diecinueve piezas en forma  
cilíndrica y perforadas cónicamente lo cual le sirve de  
adorno.

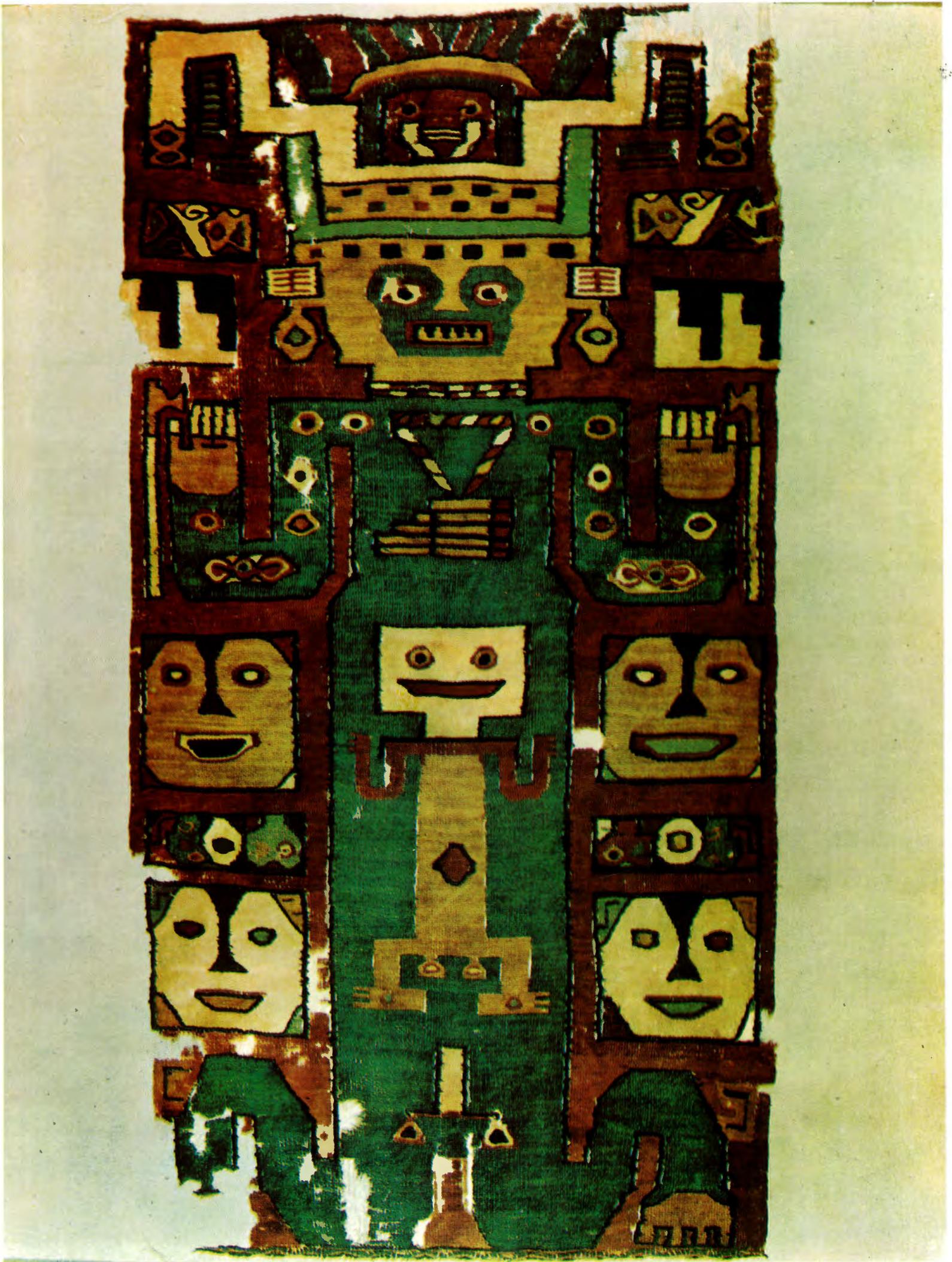
---





90. BOLSA. WARI  
Algodón y lana. Tapiz. La decoración, tanto de la franja superior como la del cuerpo de la bolsa, son motivos zoomorfos estilizados de ave y camélido.  
26,5 x 23 cms.

91. PAÑO. WARI TARDIO  
Epoca Epigonal. Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim. El motivo central es un personaje lujosamente ataviado, lleva un gran adorno en la cabeza coronado por una figura con colmillos y atuendo de plumas. Al cuello una antara e inscrita una figura zoomorfa.  
A los lados armas de guerra, signos escalonados, cabezas humanas y de aves.  
91,5 x 44,5 cms.



---

# *Los desarrollos tardíos* *(siglos X-XVI d. C.)* *Chimú - Chancay* *Ica-Chincha*

**L**uego de la caída del imperio Wari, la desintegración de las pautas culturales y estilísticas difundidas por los Wari se produjo paulatinamente y de manera desigual en las zonas afectadas por su influencia, de modo que en zonas como Nasca o Cañete dichas pautas sobrevivieron casi hasta la época de los Inka, mientras que en otras partes, como en Chancay, por ejemplo, se desarrollaron muy pronto patrones nuevos, entre los cuales el más importante debe ser la menor popularidad de los tapices en la confección de telas y el mayor éxito de las telas pintadas y los calados, así como el retorno a las telas de trama suelta y las gasas.

De otro lado, por alguna causa que puede ser una alta producción de campos algodoneros o un rechazo hacia productos serranos, ésta es probablemente una de las épocas de máxima regionalización costeño-serrana en el aspecto textil, según se deduce por el casi abandono de la lana de camélidos en los tejidos costeños, lo que contrasta —por lo que sabemos de los Inka— con el uso muy consistente de lana en la sierra.

Finalmente, este es un período de intensa integración regional costeña, motivado seguramente por un intercambio constante de productos entre unos valles y otros. Estamos frente a una época en la que muchos tejidos de una zona como la de Trujillo pueden ser confundidos con los de Chincha y éstos a su vez con los de Chancay. Telas con diseños que recuerdan motivos grabados en los muros o en objetos de metal de la costa norte se encuentran en la costa sur y central y tejidos que uno aseveraría que son de “estilo chimú” resultan proceder del valle de Lima o del valle de Chancay.

Esto seguramente se debe a un intercambio muy intenso que otros aspectos de la cultura, más locales, tales como la cerámica, no permiten apreciar; en cambio es notable en los tejidos y también en los metales, como lo demuestran los “vasos retrato” de plata, que producidos al parecer en la costa central (Lima?) se distribuyeron al menos desde Ica hasta Moche (Ríos y Retamoso, 1977).

Al parecer, los Chincha serían principales responsables de esta integración; según documentos muy antiguos (Rostworowski, 1970:144) en Chincha “existía seis mil mercaderes que realizaban viajes desde Chincha

---

92. PAÑO. COSTA CENTRAL  
Algodón, lana. Tapiz, técnica Kelim. El diseño central es una figura antropomorfa alada, con rasgos ornitomorfos típicos de Lambayeque. El tocado lo forma un gran tumi invertido. Enmarcando la figura principal un diseño con motivo de aves bicéfalas.

---





93. TUMI. CHIMU. ILLIMO

Oro, laminado, repujado, embutido, calado y soldado; turquesas. La empuñadura de este cuchillo es un personaje antropomorfo alado, posiblemente el legendario Naylamp, ataviado con diadema calada, decorada con círculos de turquesas y de la cual penden dos aves.

Restos de cinabrio en el rostro.

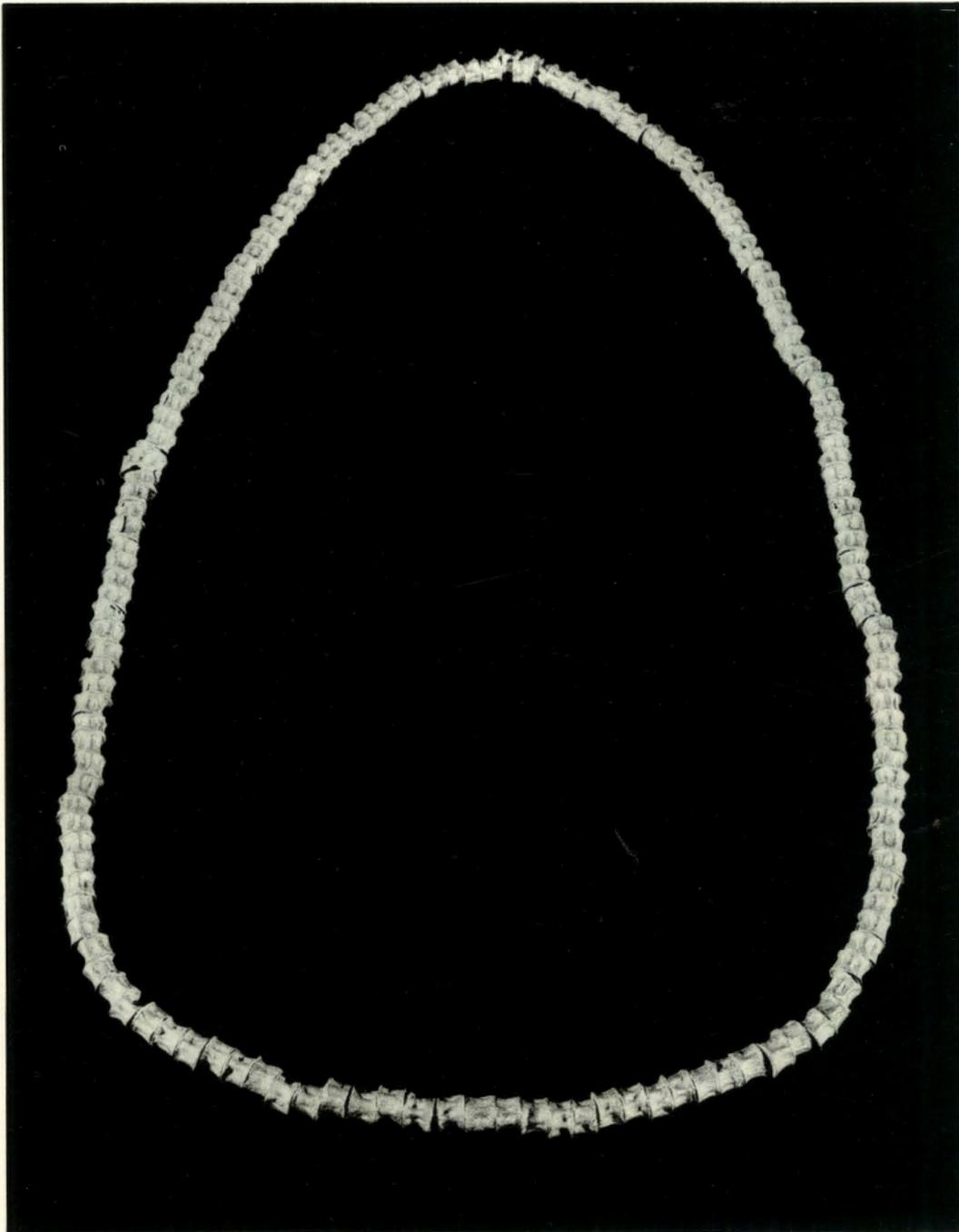
Altura: 31.5 cms.

94. PAÑO. COSTA CENTRAL

Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim. La figura central es un personaje con tocado llamativo en forma de media luna. Está representado de frente con los brazos y las piernas abiertas. A los lados dos personajes pequeños de perfil con marcada influencia Wari.

30 x 27 cms.





al Cuzco por todo el Collao ( en tiempo de los Inka ), y al norte hasta Quito y Puerto Viejo, de donde traían chaquira de oro y esmeraldas para los curacas de Ica”.

Los tejidos más conocidos —aunque deficientemente divulgados—son los de Chancay y luego los de Chincha-Ica; hay unos pocos procedentes de la costa norte y muchos de los valles de Lima, especialmente de Pachacamac.

Se nota, en general, una preferencia por representar figuras de aves, gatos y seres humanos, todos ellos —aun en las telas pintadas— con tendencia geométrica, en donde las figuras escalonadas son especialmente populares, tanto que en muchos casos los cuerpos de los personajes se convierten en figuras triangulares o trapezoidales escalonadas. Los seres humanos más característicos tienen un tocado llamativo que termina a veces en una especie de “tumi” invertido (rasgo muy Chimú), tienen siempre los brazos y las piernas abiertas y sólo excepcionalmente están de perfil, pues la forma



95. COLLAR. COSTA CENTRAL

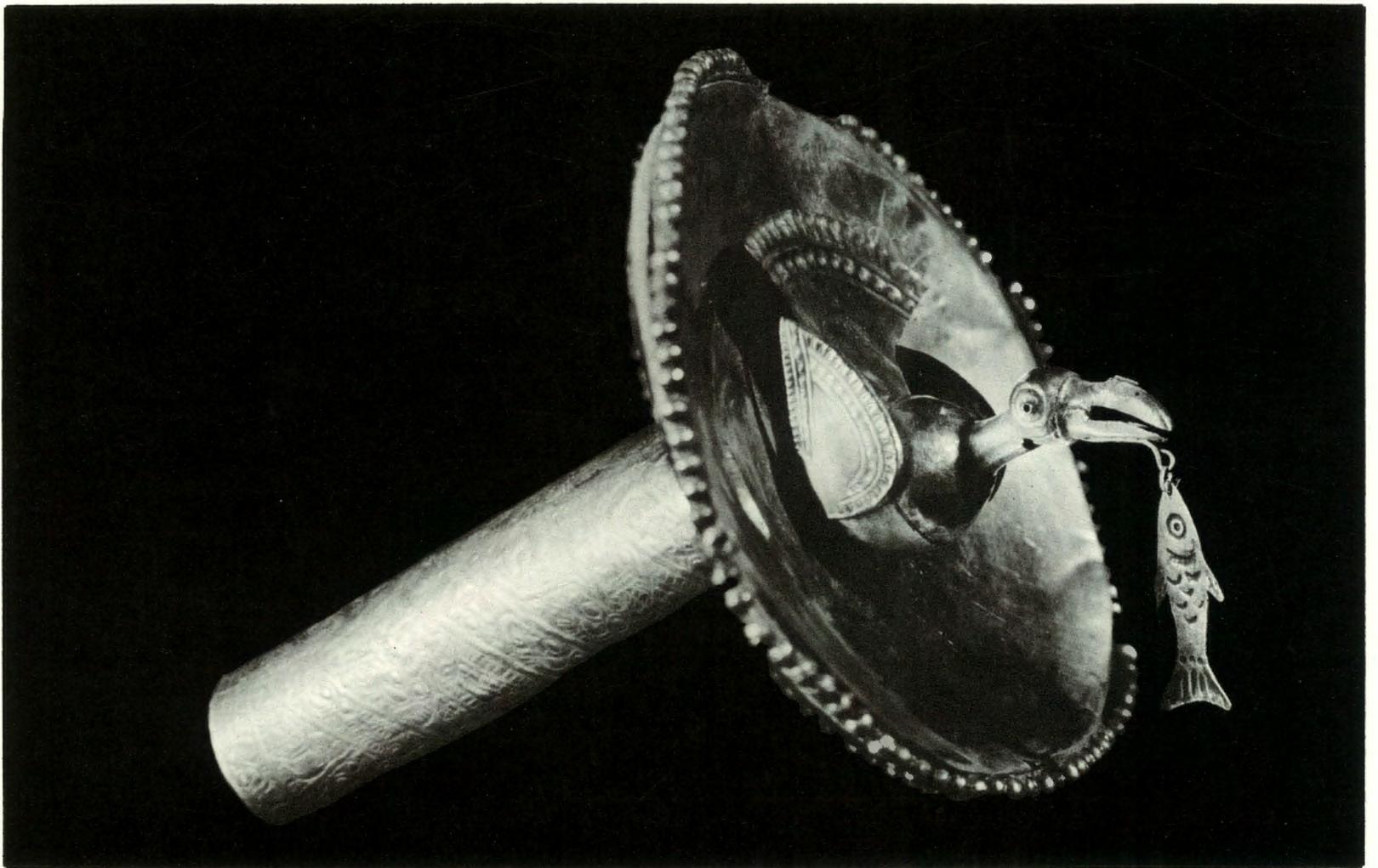
Oro. Laminado y soldado. Ciento cincuenta y seis cuentas en forma de vértebras de pescado.

96. PRENDEDOR. CHIMU

Oro, laminado, recortado, repujado e inciso. Personaje central con un gran tocado de tumi invertido dentro de una litera con dos personajes laterales que penden del tocado.

97. PRENDEDOR. CHIMU

Oro, laminado, recortado y repujado. Dos personajes llevando un anda en la cual hay otro personaje ataviado con gran diadema en forma de media luna. 10.5 x 10.5 cms.



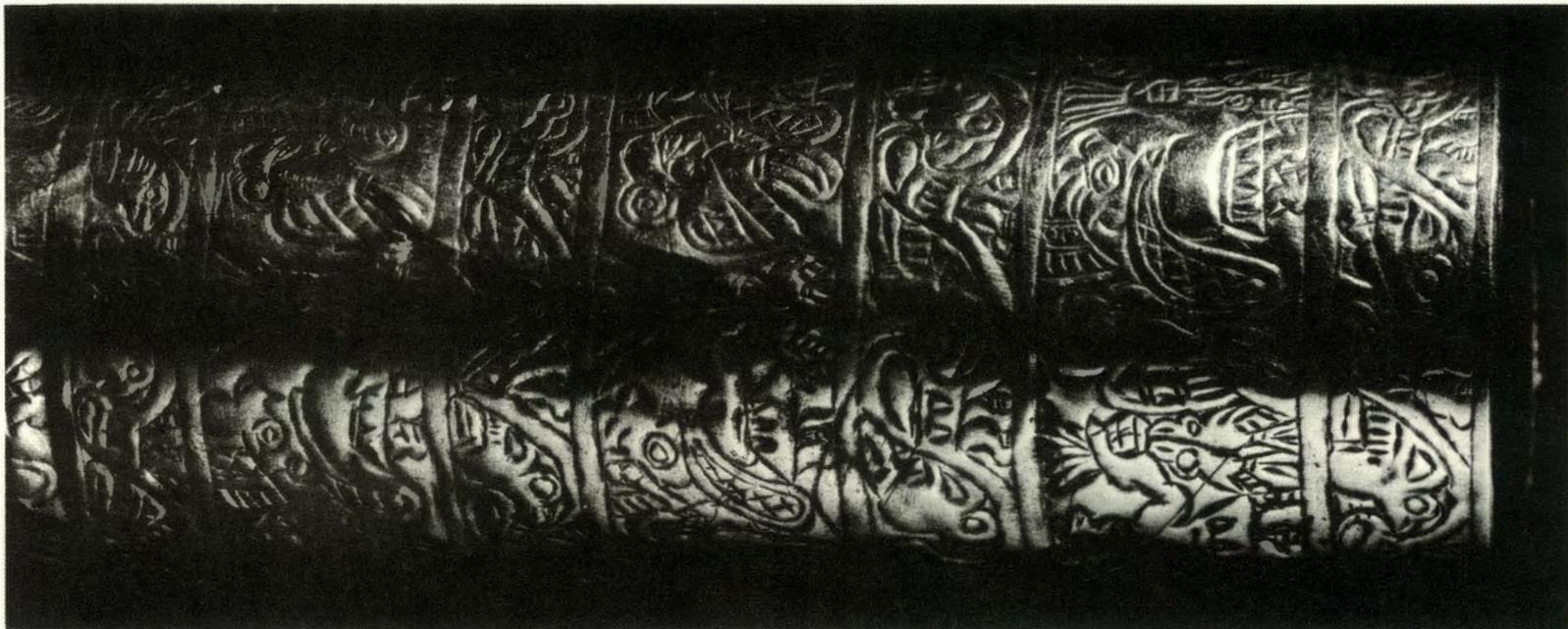
98. OREJERA. CHIMU

Oro. Disco laminado con un ave con pez en el pico.  
Borde perlado y fundido. Vástago inciso con motivos  
zoomorfos y antropomorfos en espiral.  
10.9 x 12 cms. de diámetro.

99. COLLAR. COSTA CENTRAL

Mullu, concha y fibra. El mullu es una concha importada  
del norte; ha sido cortada en forma rectangular  
y perforada para sujetarla a un collarín de fibra tejida.  
Adorno central de concha.





típica es de frente. Hay dos personajes antropomorfos, seguramente ligados a los dioses (Kon y Pachacamac?) de la costa; uno tiene las características dichas y el otro no tiene piernas y en cambio está rodeado por una especie de "arco" pentagonal; estas dos imágenes son persistentes en el sur, centro y norte. Los gatos son los más realistas en estos dibujos. Hay también figuras de peces, que se presentan mucho en las gasas y encajes.

Un análisis refinado de los varios conjuntos de cada región de la costa permitirá encontrar particularidades locales más definidas que las que hasta hoy se conocen.

Entre los Chimú y los Chancay hubo un fuerte énfasis en el uso de orejeras, seguramente con fines de distinción social; de otro lado, son estas zonas, especialmente la del norte, la que tuvo más desarrollo de joyas de oro y pedrería, siguiendo una tradición mochana.

Estamos en condiciones de sugerir que en el origen de esta "integración costeña" está el centro religioso de Pachacamac en la costa central, al mismo tiempo que intervienen en ella los mercaderes de Chíncha y seguramente el sentido expansivo y las conquistas que realizaron los Chimú, que como sabemos lograron imponerse hasta el valle del Chillón o Carabaylo, a las puertas de lo que ahora es la ciudad de Lima.

Pachacamac fue un centro religioso regional de importancia en la costa central hasta el período Wari, época en la que adquirió gran notoriedad a lo largo de toda la costa, convirtiéndose en una ciudad casi tan importante como Wari, la capital del Imperio. Es evidente que su prestigio se mantuvo aun después de la caída del Imperio Wari, lo que le permitió convertirse en la ciudad más importante de la costa en la época de los Inka. Los dioses más importantes moraban en este santuario y peregrinos de todas partes llegaban a él en grandes caravanas. ¿No serían éstos los dioses antropomorfos que aparecen en los tejidos? Esos personajes surgen en la época Wari, y sus versiones más antiguas se dan en la costa norte; uno de ellos, el ser de los brazos abiertos y las piernas separadas aparece en el famoso "Tumi" de oro de Lambayeque y el otro, el "personaje ápodo" recuerdan mucho a las imágenes que ornamentan los frisos de los muros Chimú.

Con seguridad, nada hay más fascinante que el mundo representado en los tejidos tardíos de la costa peruana; ni siquiera la riqueza de los ador-

#### 100. VASTAGO DE OREJERA

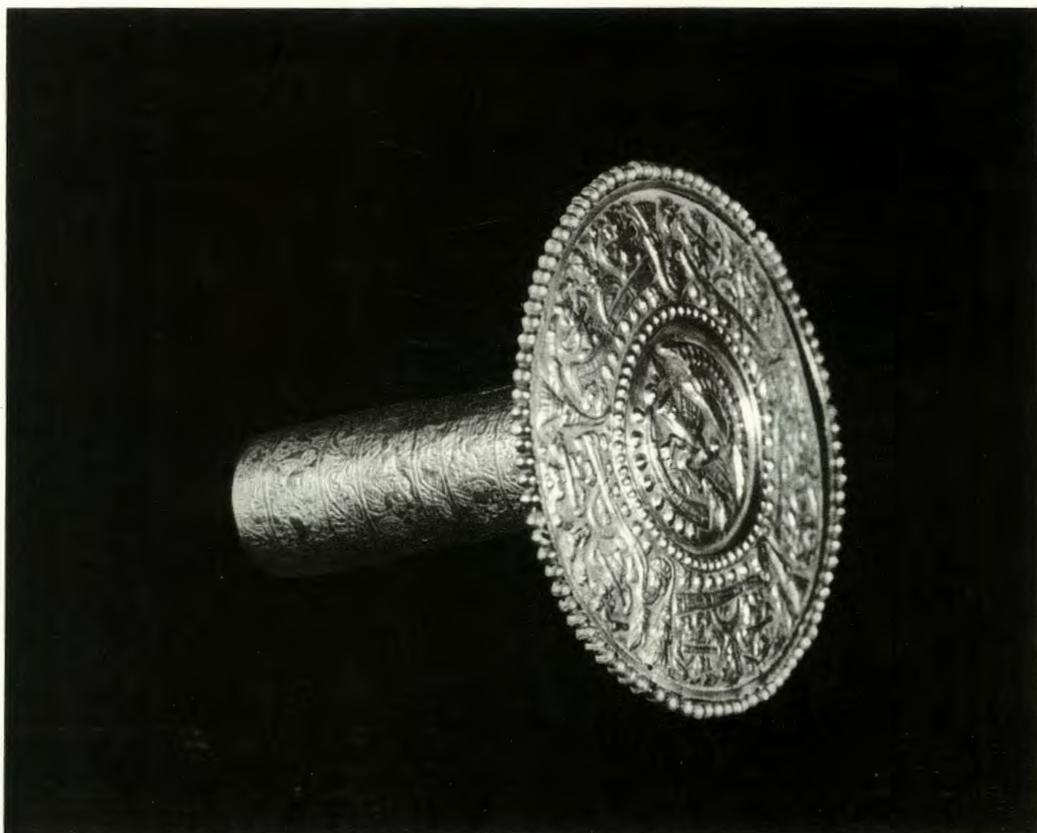
Oro repujado e inciso con figuras antropomorfas y zoomorfas. Este vástago se dice que penetraba en el pallar de la oreja que era de gran tamaño aunque también hay la posibilidad de que fuera atado en la parte de atrás de la cabeza.

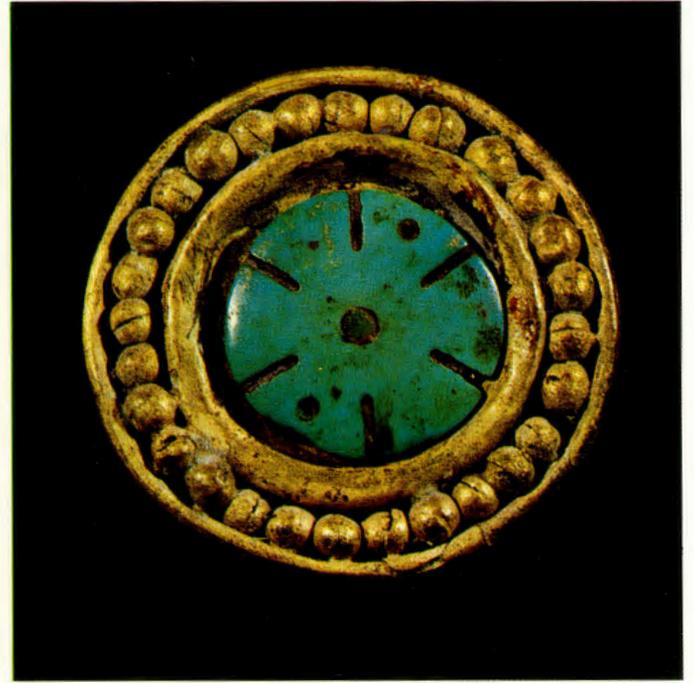
#### 101. DISCO DE OREJA CHIMU

Oro. Laminado y repujado. El motivo central parecería alusivo a la pesca. Es un ave sobre una balsa o "caballito de totora" con un pez en el pico, coronada por un tocado de semiluna. Cinco campos con dos figuras antropomorfas, posiblemente pescadores. Borde fundido y perlado. Vástago inciso. Diámetro: 10,7 cms.

#### 102. OREJERA. CHIMU

Oro. Laminado, repujado, fundido y soldado. Consta de dos partes: el disco y el vástago. Altura: 10,4 cms.





nos de oro —espléndidos en sus detalles— que caracterizan el arte de los Chimú. Realmente, desde el período de las Necrópolis de Paracas, el tejido peruano no tuvo un desarrollo tan alto como el de esta época. Sólo en este tiempo, como en Paracas, la cerámica, tan notable en toda la historia del arte peruano, pasa a un lugar secundario en términos de calidad y variedad frente al tejido.

Lamentablemente, nuestra información sobre lo que ocurría con los tejidos de la sierra en este mismo tiempo es muy limitada y no sabemos si esta “integración” tuvo alguna expresión en esta región.

---

103. OREJERAS. CHIMU  
Oro y turquesas. Laminado, recortado y fundido. Discos decorados con turquesas cortadas en forma de trébol de seis hojas en el centro; borde perlado. Vástago llano.  
Long. 5 y 4,9 cms. Diámetro del disco: 3,8 cms. y del vástago 0,8 cms.

---

---

104. OREJERA. DISCO. COSTA NORTE  
Plata dorada. Laminada, ligeramente embutida, recortada y repujada. Bordes decorados con diseño calado y perlado.  
Diám.: 10.8 cms.

---



---

105. OREJERA. DISCO. COSTA NORTE  
Plata dorada. Laminada; calada y repujada. Círculos embutidos y figuras zoomorfas enmarcando la circunferencia.  
Diám.: 10 cms.

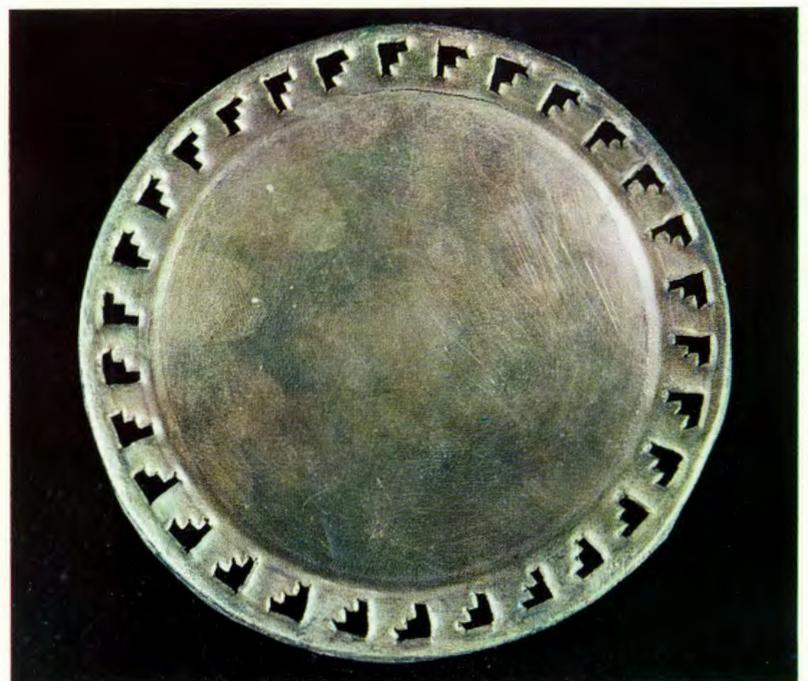
---

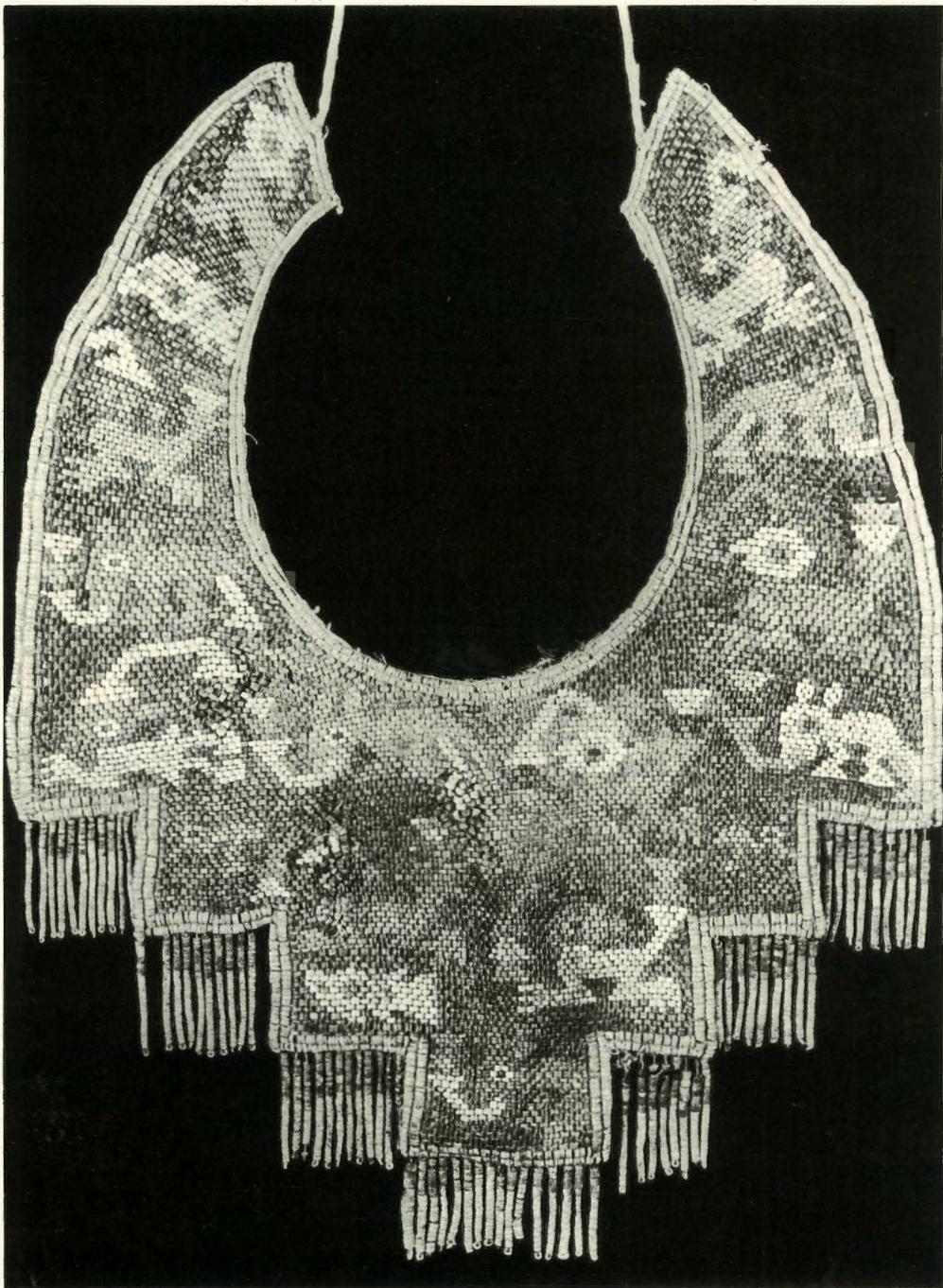


---

106. OREJERA. DISCO. COSTA NORTE  
Plata dorada. Laminada, ligeramente embutida, recortada, con diseños escalonados en el borde.  
Diám.: 10.2 cms.

---



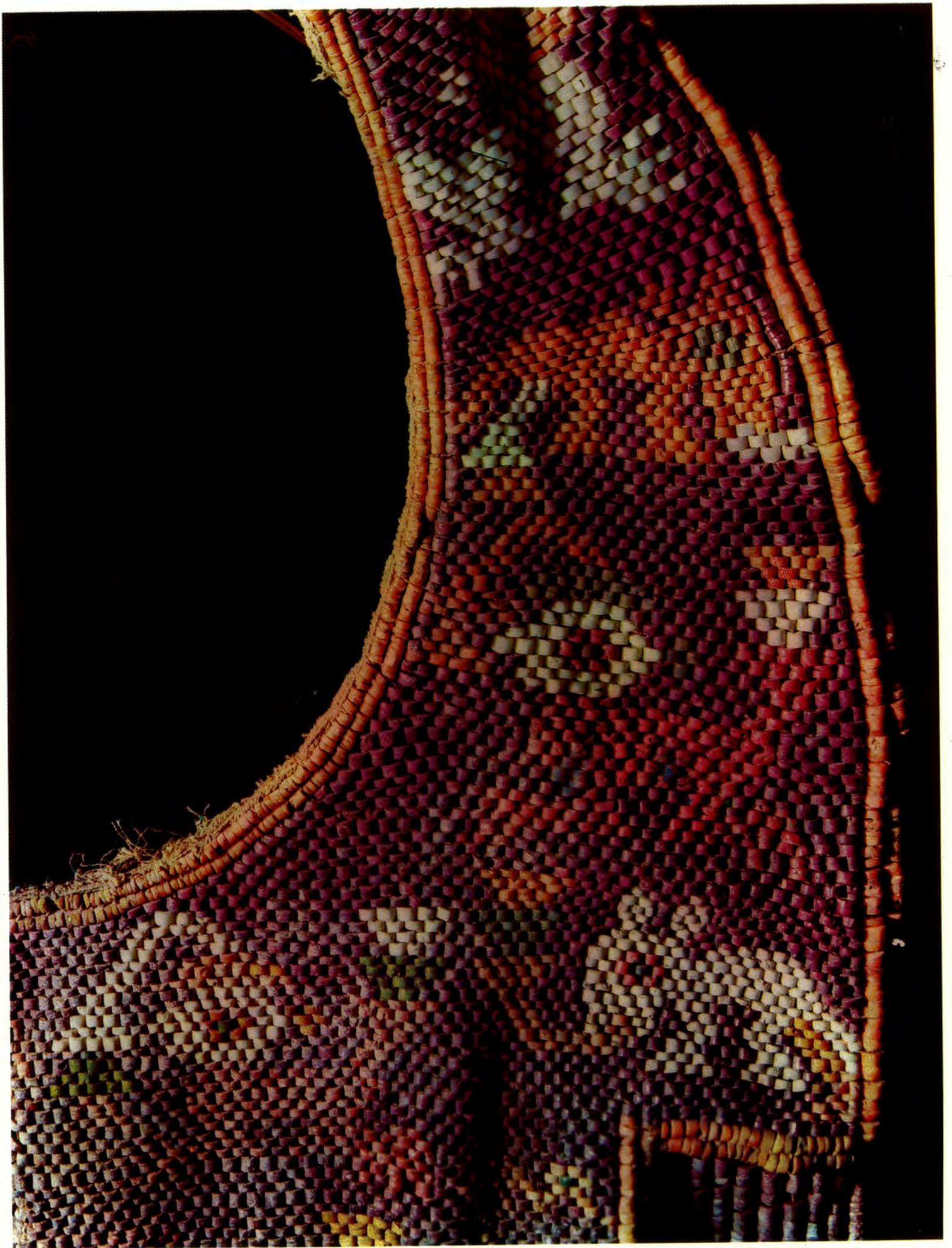


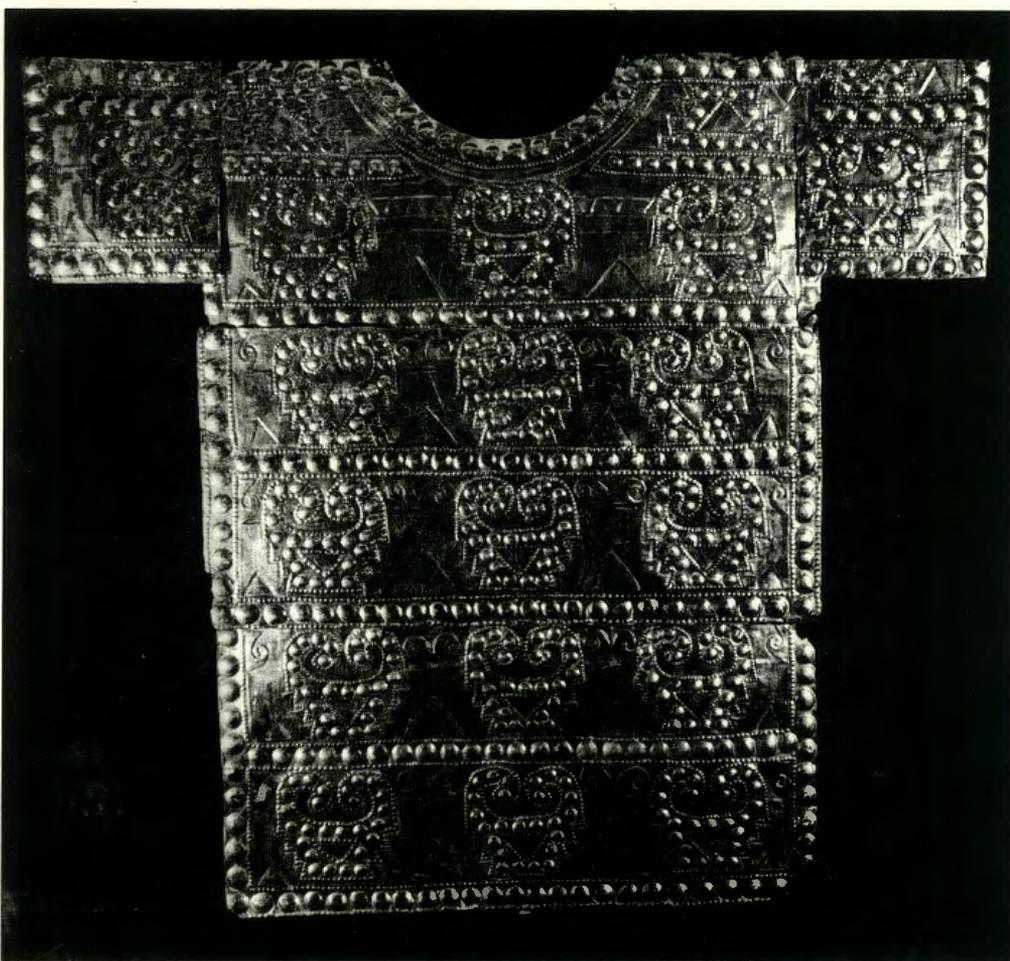
---

107. PECTORAL. COSTA NORTE  
Mostacillas de conchas, coral y chaquiras. Diseño zoomorfo  
y terminación escalonada en la parte inferior. Flecos.

108. DETALLE  
Pectoral. Animales diversos de variado colorido de un  
efecto sorprendente logrado en el decorado a base de un  
material tan simple, pasado de manera ingeniosa, a través  
de una fibra.

---





109. OREJERAS. CHIMU  
Oro. Laminadas, recortadas y fundidas, ligeramente embutidas con adorno cónico central. Disco de borde perlado al igual que en el motivo del centro. Vástago llano.  
Long.: 4.8 cms. Diám.: 2.8 cms.

110. PECTORAL. CHIMU  
Batán Grande. Cobre dorado. Laminado, repujado y embutido. Está formado por cinco láminas, tres corresponden al cuerpo y las otras dos forman las mangas. Diseño ornamental distribuido en bandas.  
60 x 65 x 42 cms.

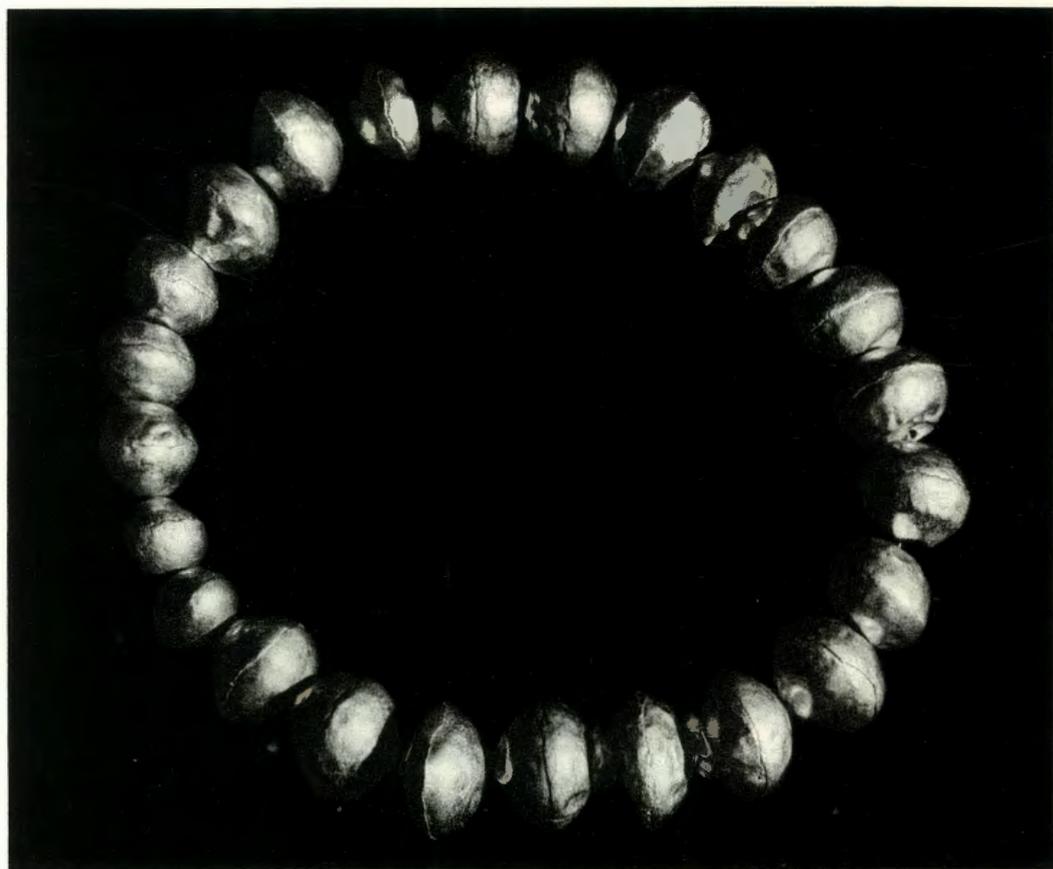
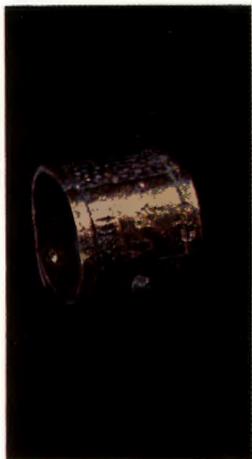
Pág. 131 — 111. ANILLO. COSTA NORTE  
Cobre. Laminado y cincelado, dividido en campos, uno punteado y el otro llano.  
Alto: 1.6 cms. Diám.: 1.8 cms.

112. ANILLOS. COSTA NORTE  
Plata y cobre. El primero ha sido trabajado en hilo de plata en forma de vírgulas enlazadas.  
Alto: 0,7 cms. Diám.: 0,8 cms.  
El anillo de cobre es una lámina soldada y grabada a cincel con líneas entrelazadas.  
Alto: 1.2 cms. Diám.: 1.9 cms.

113. ANILLO. COSTA NORTE  
Plata. Lámina incisa. Centro llano e incisiones en los bordes.  
Alto: 1.9 Diám.: 11.9 cms.

114. COLLAR. CHIMU  
Oro laminado. Veinticuatro cuentas hechas en dos partes, embutidas y soldadas. Diámetros aproximados.

115. TUPUS SONAJAS. CHIMU  
Illimo. Oro. Laminado y estampado. El primer alfiler es una cabeza bifásica de doble perfil con un tocado cónico remachado y una pequeña turquesa incisa. El segundo está decorado con una figura antropomorfa de rasgos ornitomorfos. Disco radiado con turquesa. Restos de cinabrio.  
Alto: 16.8 x 2.3 cms. Peso: 12.290 grms.  
Alto: 18.2 x 2.1 cms. Peso: 13.310 grms.





---

116. DETALLE. CHIMU

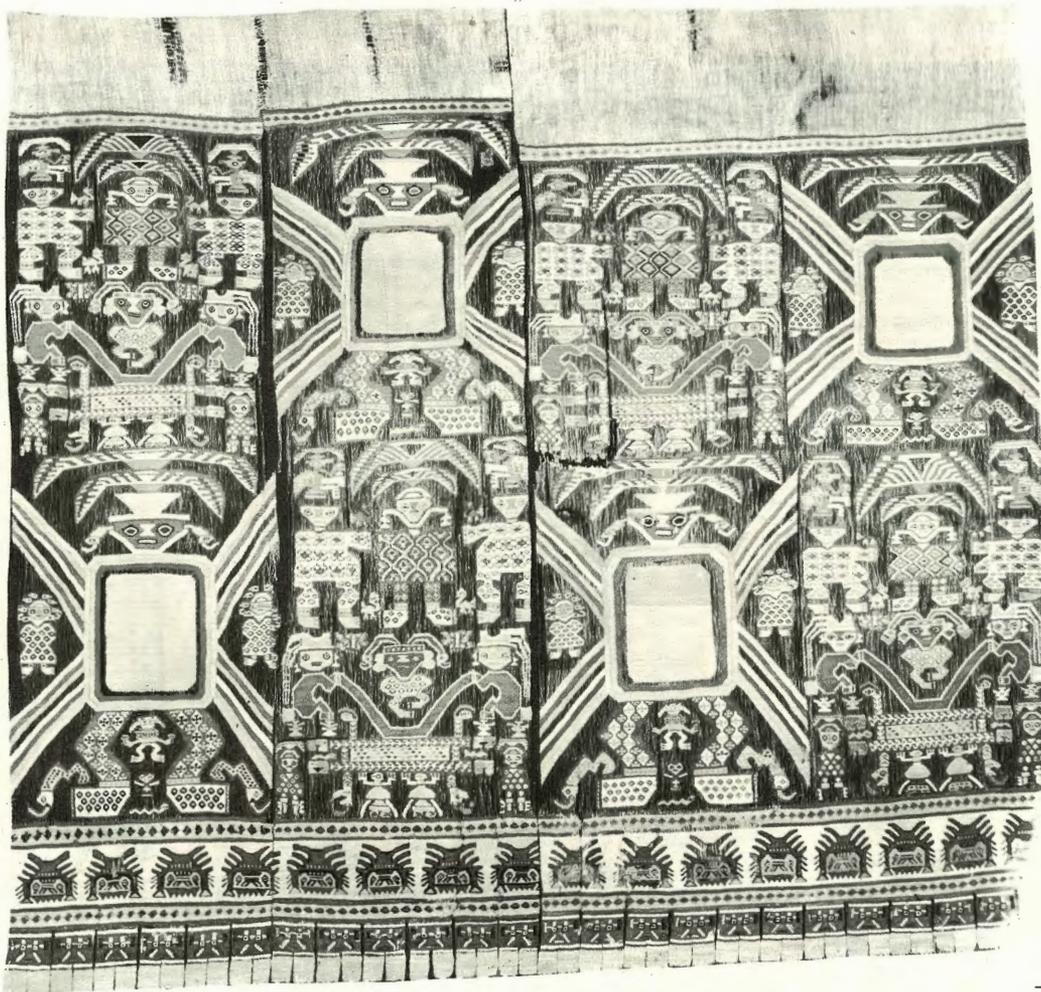
Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim. Rectángulo semejante a otra serie de piezas con el mismo motivo que unidas unas con otras forman un paño. La figura central es una "taruca" parada sobre dos de sus patas para alcanzar los frutos y flores que enmarcan el motivo. A los lados dos tarucas más pequeñas: 25 x 26 cms.

117. PAÑO. CHIMU

Tapiz, técnica Kelim. Algodón, lana y fibra vegetal. Este paño tiene la peculiaridad de ser acolchado, las aves parecen en relieve por estar rellenas en la parte posterior con fibra vegetal colocada entre el paño y una tela suplementaria. Los motivos son aves y pequeños peces en bandas, con colorido alterno en los cuerpos, patas y picos. 62 x 66 cms.

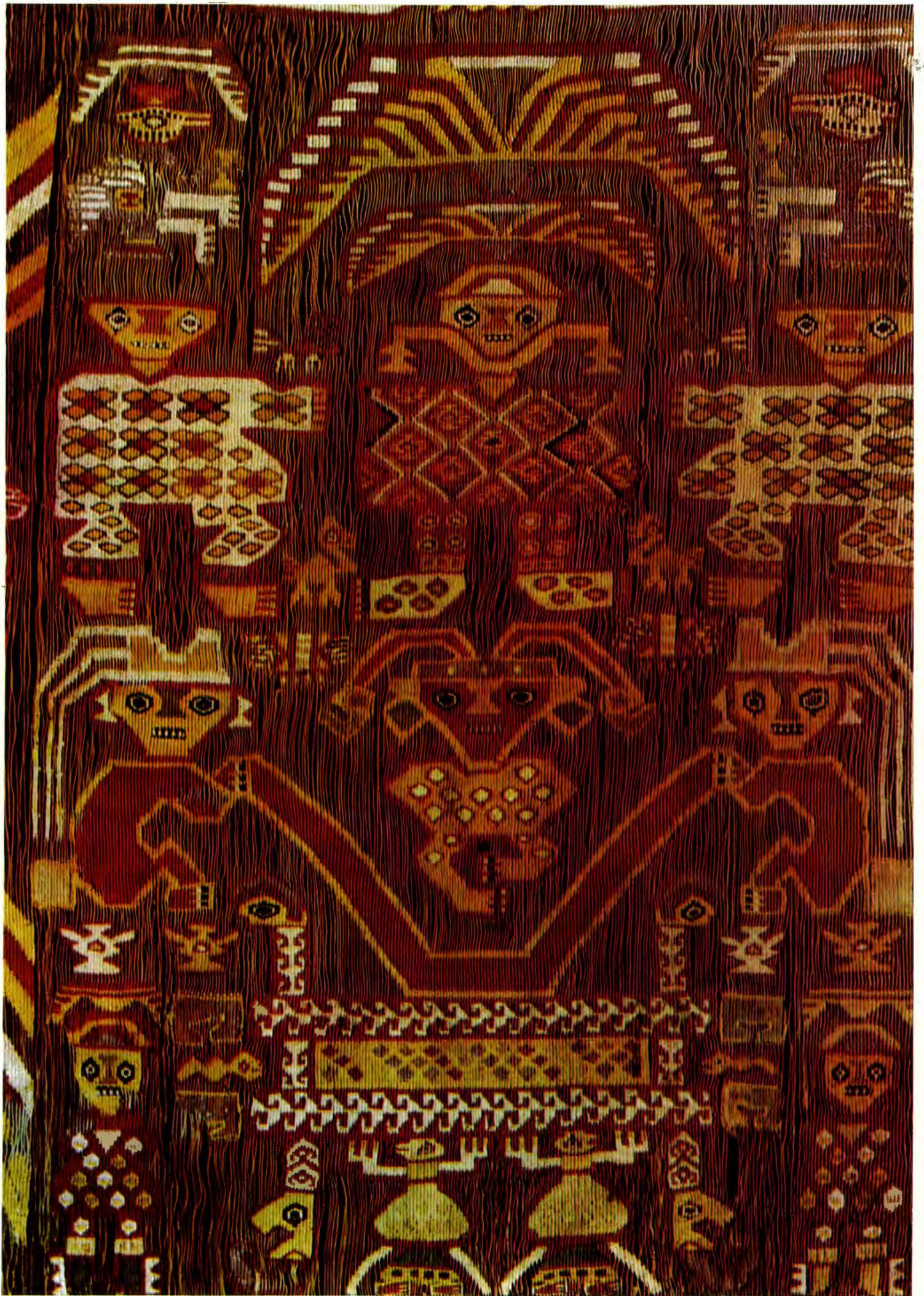
---





118. MANTO. COSTA CENTRAL  
Ancón. Algodón y lana. Tapiz. Decoración distribuida  
en cuatro bandas con dos grupos alternos, cada uno,  
de figuras antropomorfas; borde con pequeñas  
cabezas y flecos.  
113 x 113 cms.

119. DETALLE  
El motivo es un anda con personaje central ataviado con  
gran tocado en forma de tumi invertido, rodeado de otros  
personajes y animales de diferentes tamaños. En esta pieza  
se destacan claramente, por la destrucción del tiempo, las  
urdimbres de algodón. Las figuras trabajadas en lana con  
técnica de tapiz, se conservan intactas.





120. DETALLE

Personaje pintado sobre una tela burda, con parte del motivo ornitomorfo del diseño superior. En estas telas pintadas la mayor expresividad está en la línea y el contorno. La superficie sirve de fondo y es complementaria como lo es el color.

121. DETALLE

Motivos del paño donde se observa un ave dentro de un marco llano. A su lado, en otro cuadrángulo de igual tamaño, varias aves en bandas, separadas por diseños escalonados. El mismo tratamiento se sigue para con el personaje al que también se enmarca dentro de estos mismos diseños.

Pág. 138 - 122. PAÑO. CHANCAY

Algodón. Tela pintada. Decorado con figuras zoomorfas y geométricas dentro de cuadros en posición de damero.

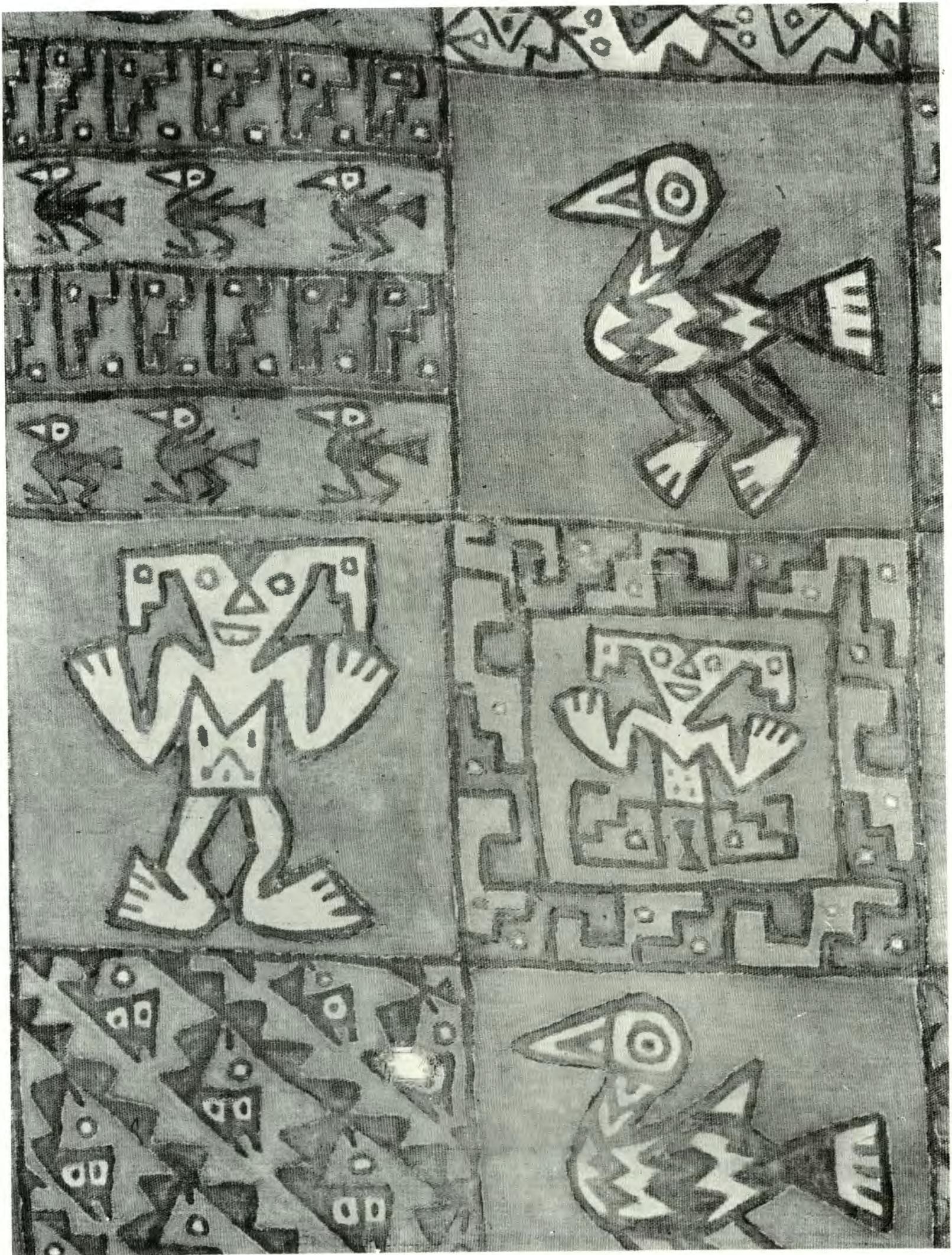
Al lado izquierdo borde también pintado con motivo plumario.

64 x 115 cms.

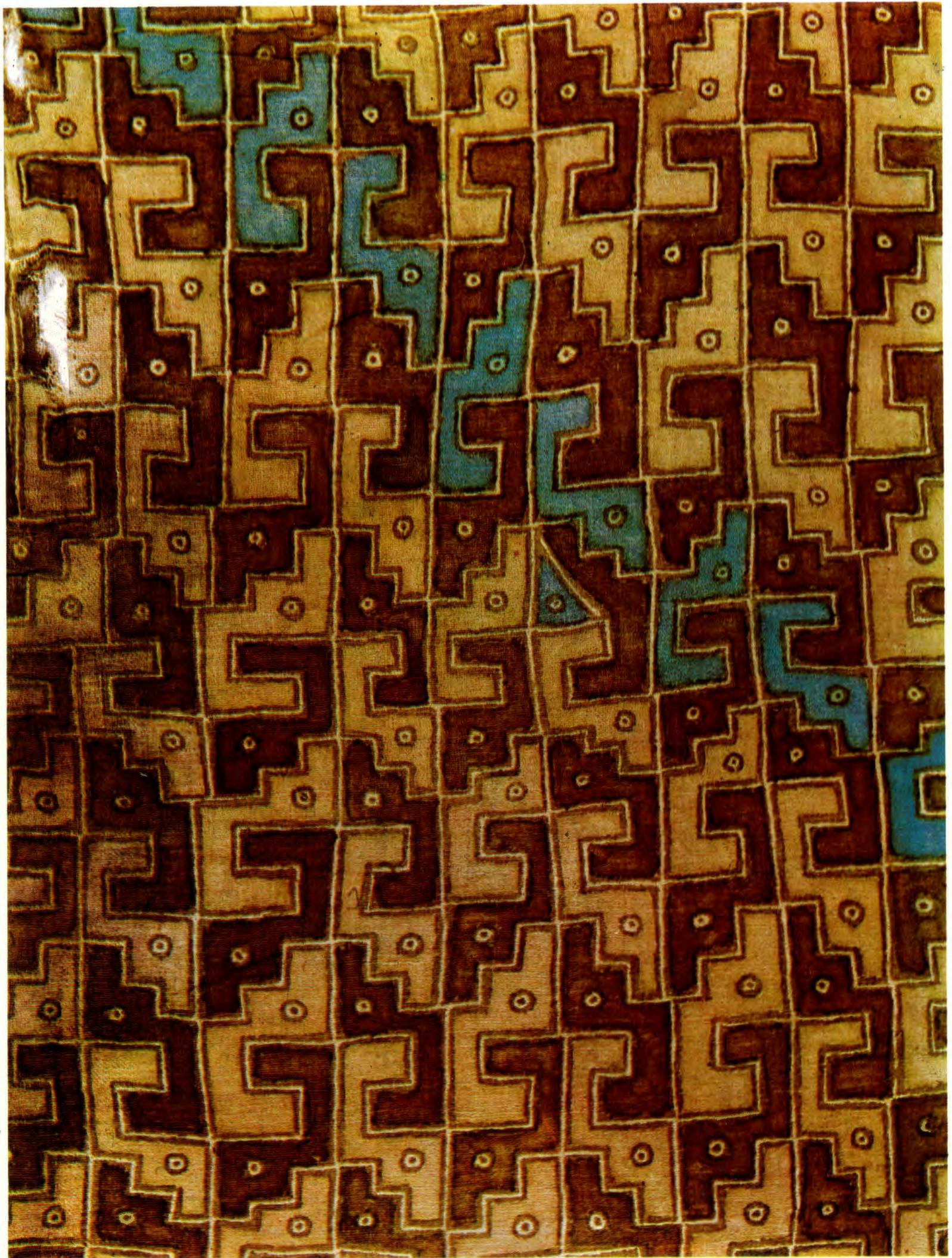
Pág. 139 - 123. PAÑO. CHANCAY. (fragmento)

Algodón pintado. Diseño escalonado y en espiral posiblemente abstracción de un ave. Cada cierto trecho la monotonía de los dos tonos ocres se rompe con una diagonal de un azul fuerte.

85,5 x 69 cms.









---

124. PAÑO. CHANCAAY. (fragmento)  
Algodón pintado. Figuras antropomorfas en diagonal.  
Aves y motivos escalonados en diseño chevron.  
58 x 78 cms.

125. DETALLE  
Parte central del paño decorado con aves bicéfalas en  
actitud de volar o llevando un pez en el pico. El diseño se  
complementa con algunos diseños escalonados.

---





126. OREJERA. CHIMU

Madera, conchaperla y mullu. El disco lleva inciso en concha un "personaje ápedo" de cuerpo triangular con tocado en forma de tumi invertido y grandes orejeras. Siete conchas cóncavas completan el borde.

127. OREJERA. VIRU

Madera y plumas. Vástago de madera hueca. En el disco las plumas están colocadas formando aspas y dejando en las partes sin cubrir el perfil de un pez raya.

128. PUÑERA. CHIMU

Oro, laminado y repujado. Los motivos decorativos de esta pieza son los lagartos, los cangrejos y los círculos embutidos.

6.8 x 11 cms. Peso: 10.950 grs.



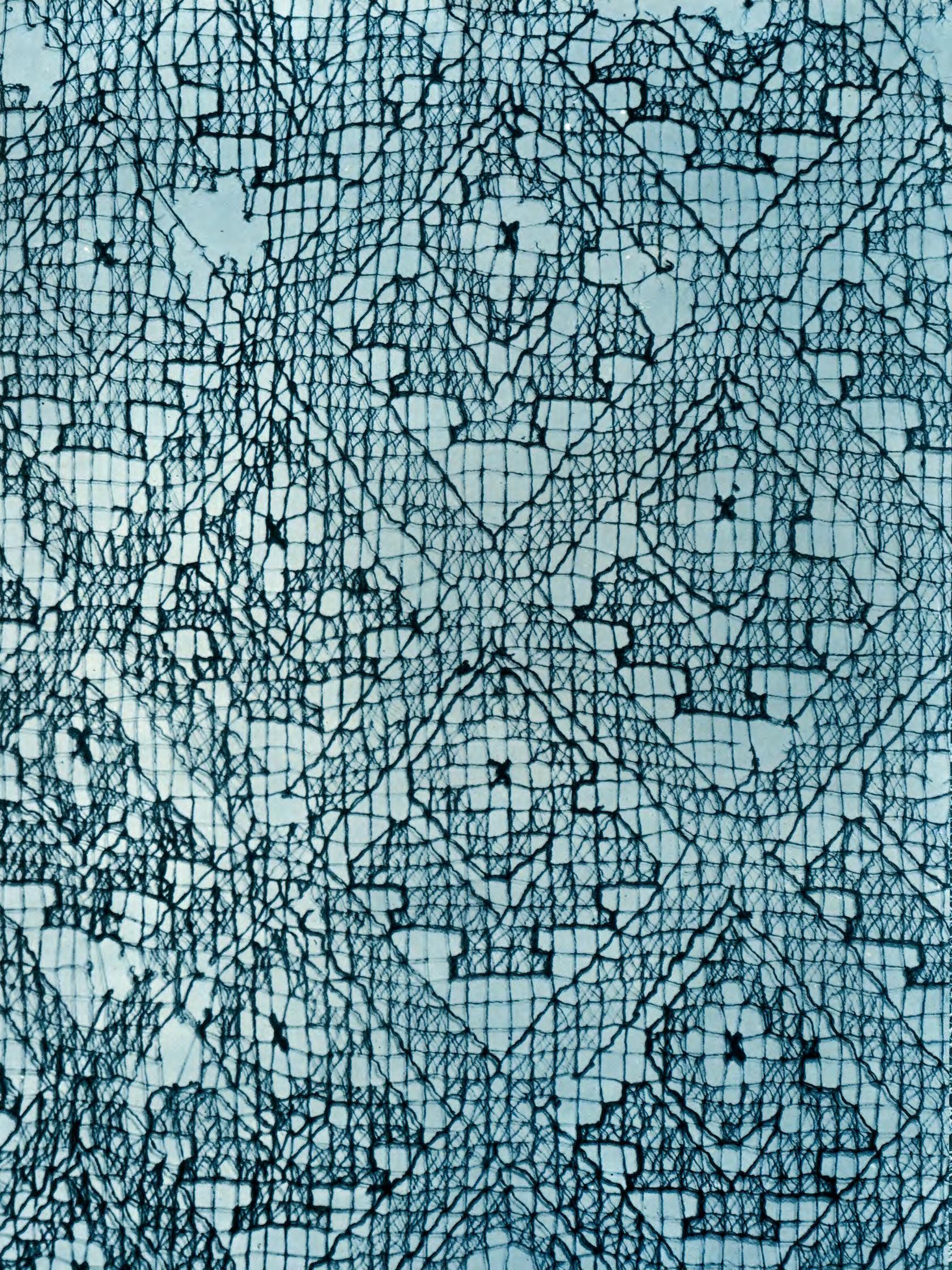


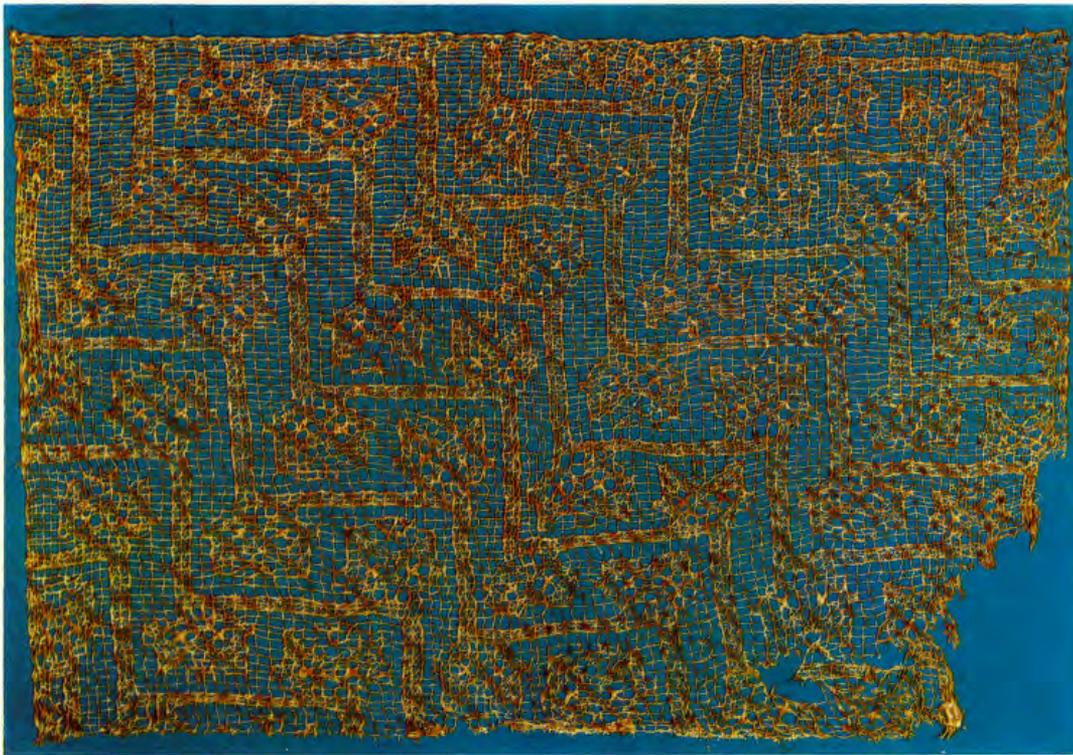
---

129. COLLAR. COSTA CENTRAL  
Conchaperla, coral. Gargantilla formada por siete planchas  
de conchaperla incisa con incrustaciones de coral y relieve  
antropomorfo.

130. PAÑO. DETALLE. CHANCAY  
Algodón. Tejido reticular teñido en azul oscuro con motivo  
de peces estilizados inscritos dentro de rombos.  
91 x 97 cms.

---



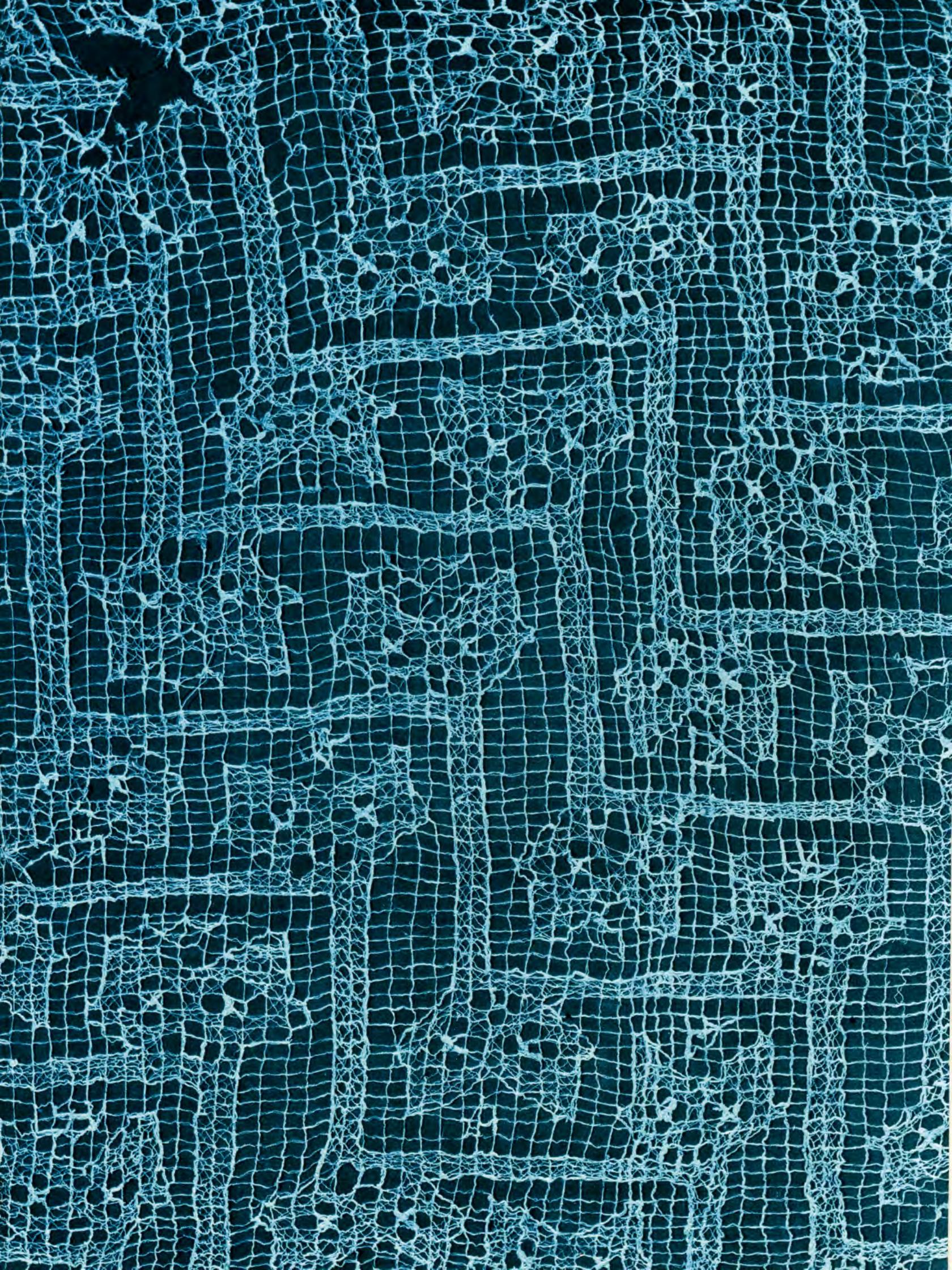


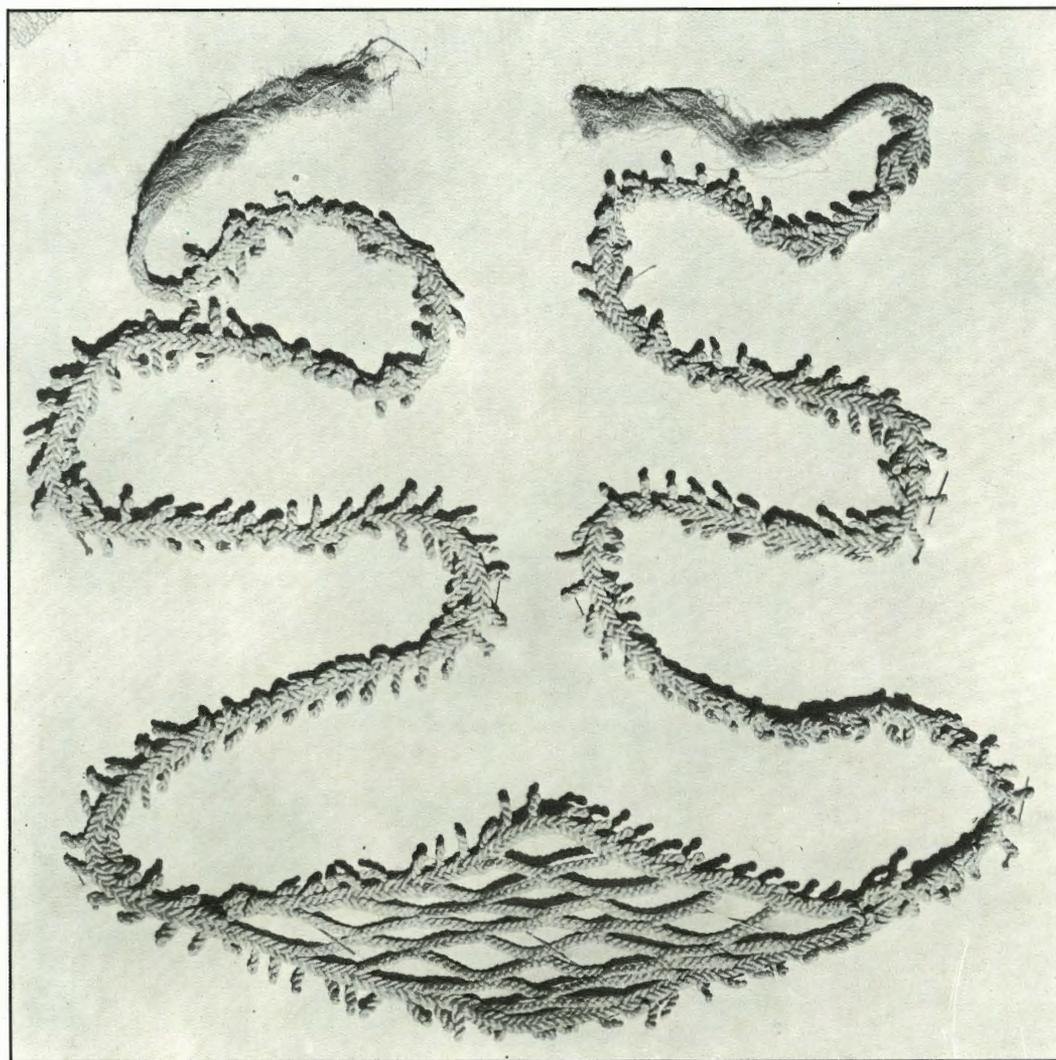
---

131. PAÑO.CHANCAY  
Algodón teñido. Tejido reticular, diseño en chevron.  
92 x 64 cms.

132. DETALLE  
Gasa en cuyo motivo predominan las líneas y los ángulos;  
y en sus intersecciones un motivo zoomorfo, posiblemente  
la cabeza de un gato estilizada.

---





133. HONDA. HUACHO

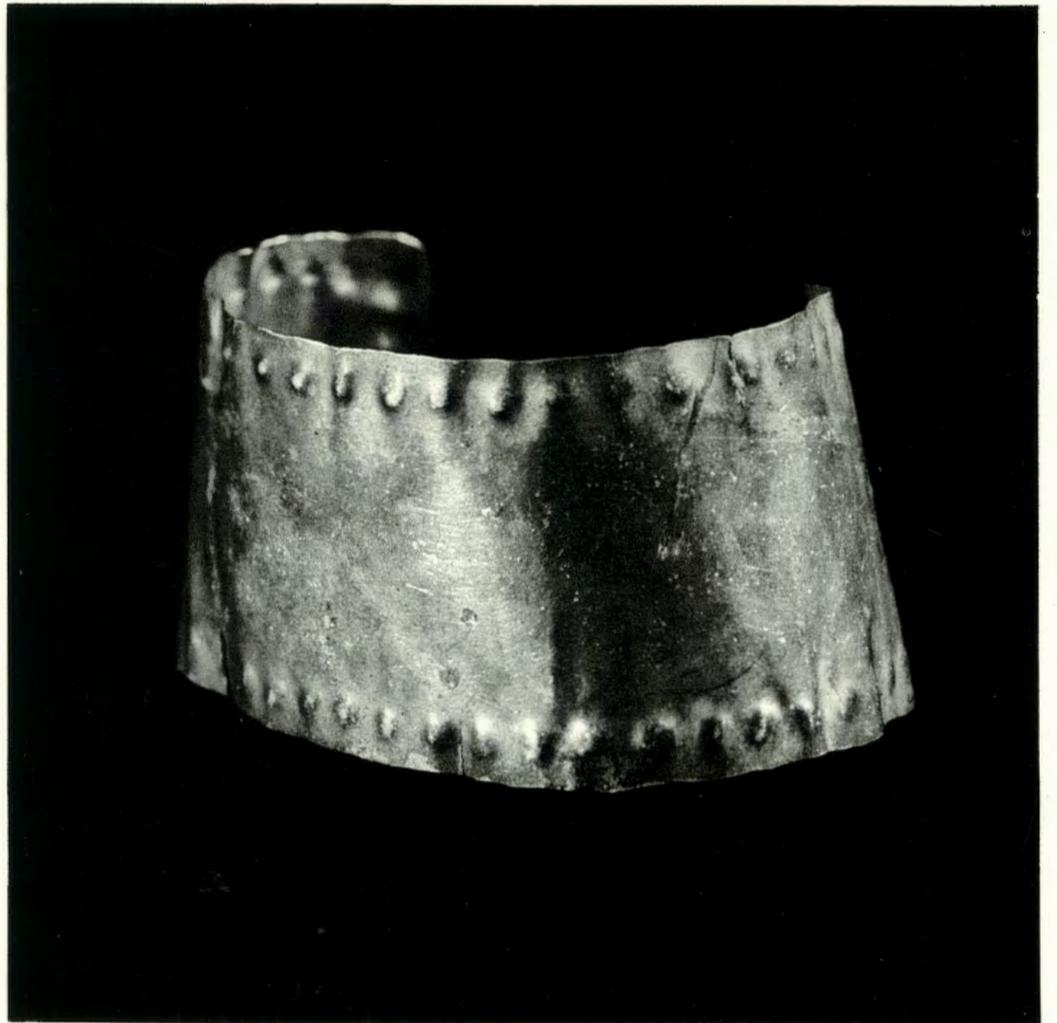
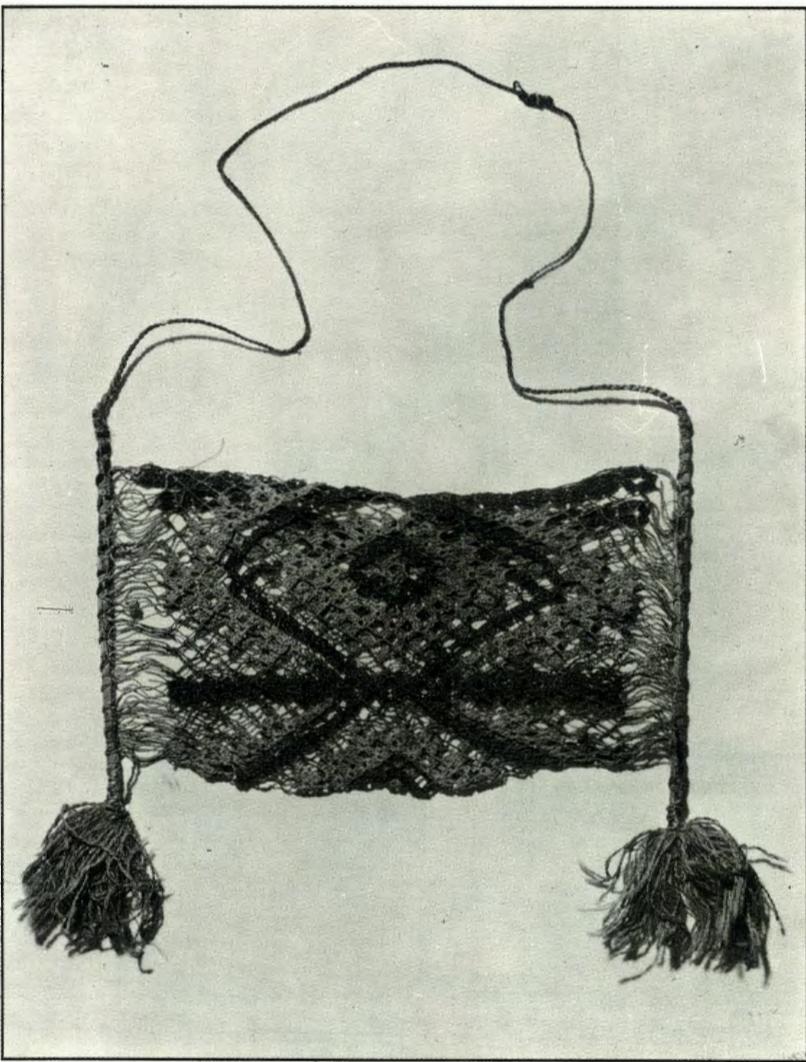
Algodón. Red. La paleta está formada por cordones entrelazados. Los cordones dobles y los flecos de los mismos han sido tejidos al mismo tiempo.  
10 x 156 cms.

134. BOLSA. HUACHO

Hilo de algodón. Red. Tejida en dos colores de hilo. Los cordones de los flancos sostienen el tejido; en la parte superior se abren para servir de asa y en la parte inferior rematan en dos borlas.  
13 x 24 cms.

135. PUÑERA. ANCON

Oro con pátina rojiza. Lámina llana con puntos embutidos a los bordes de la pieza.  
13.6 x 13.3 cms.





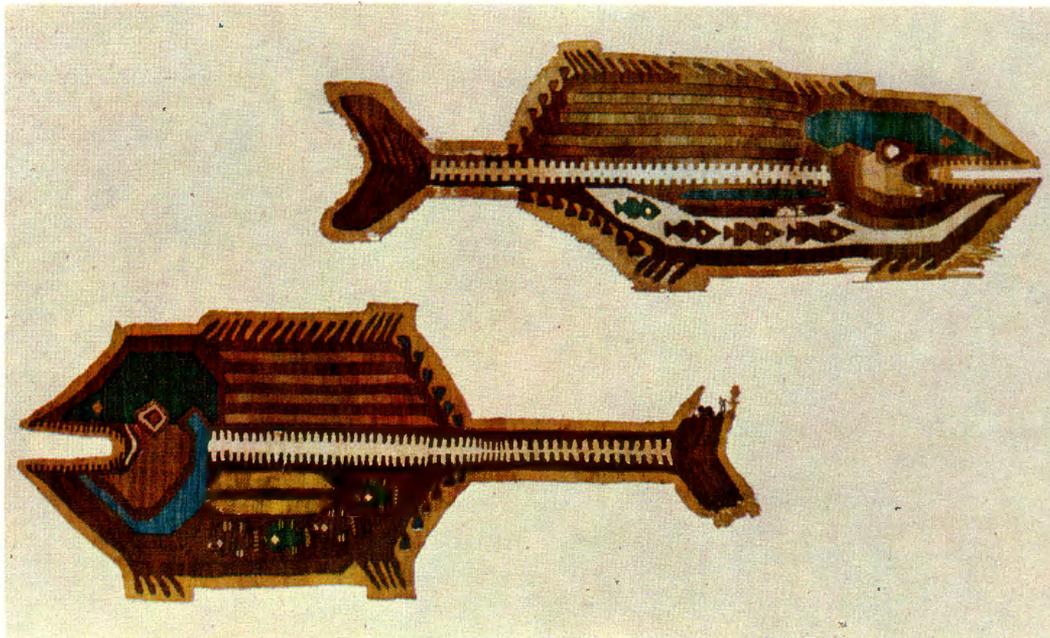
---

136. PAÑO. CHANCAY (fragmento)  
Algodón. Tie-dye y patch-work sobre tela llana.

137. DETALLE  
El tie-dye o tejido anudado es una técnica que consiste en anudar el tejido en las partes en que se desea que el tinte no penetre. Al soltarlo, la tela queda en su color original. En este detalle ha sido vuelta a teñir para obtener los otros tonos. Es interesante cómo ha sido hecho el trabajo de parche, para que las telas de diferente teñido coincidan con el diseño.

---





138. FRAGMENTO. COSTA CENTRAL

Algodón. Tapiz, técnica Kelim. Dos peces estilizados en cuya parte central resaltan claramente los espinazos. Cuatro peces más pequeños inscritos en la parte inferior del pez.  
15.5 x 48 cms. y 19.5 x 48 cms.

139. PAÑO. CHANCAY (fragmento)

Algodón pintado. Personajes con tocado enmarcados dentro de un rectángulo siguiendo una diagonal a través del lienzo. Aves y volutas entrelazadas en diseño chevron. El cromatismo de las telas pintadas varía dentro de las tonalidades ocre.





140. NARIGUERAS

Zona Norte. Oro. Laminado, recortado y repujado.  
De forma discoidal y con diferentes motivos en su  
decoración. La primera es llana; la segunda con diseño  
calado trabajado en hilo de oro y soldadura y la última,  
bordeada por cinco círculos concéntricos embutidos.  
5.6 x 8.8; 5.2 x 6.2 y 5.5 x 7.8 cms.

141. GORRO. COSTA SUR

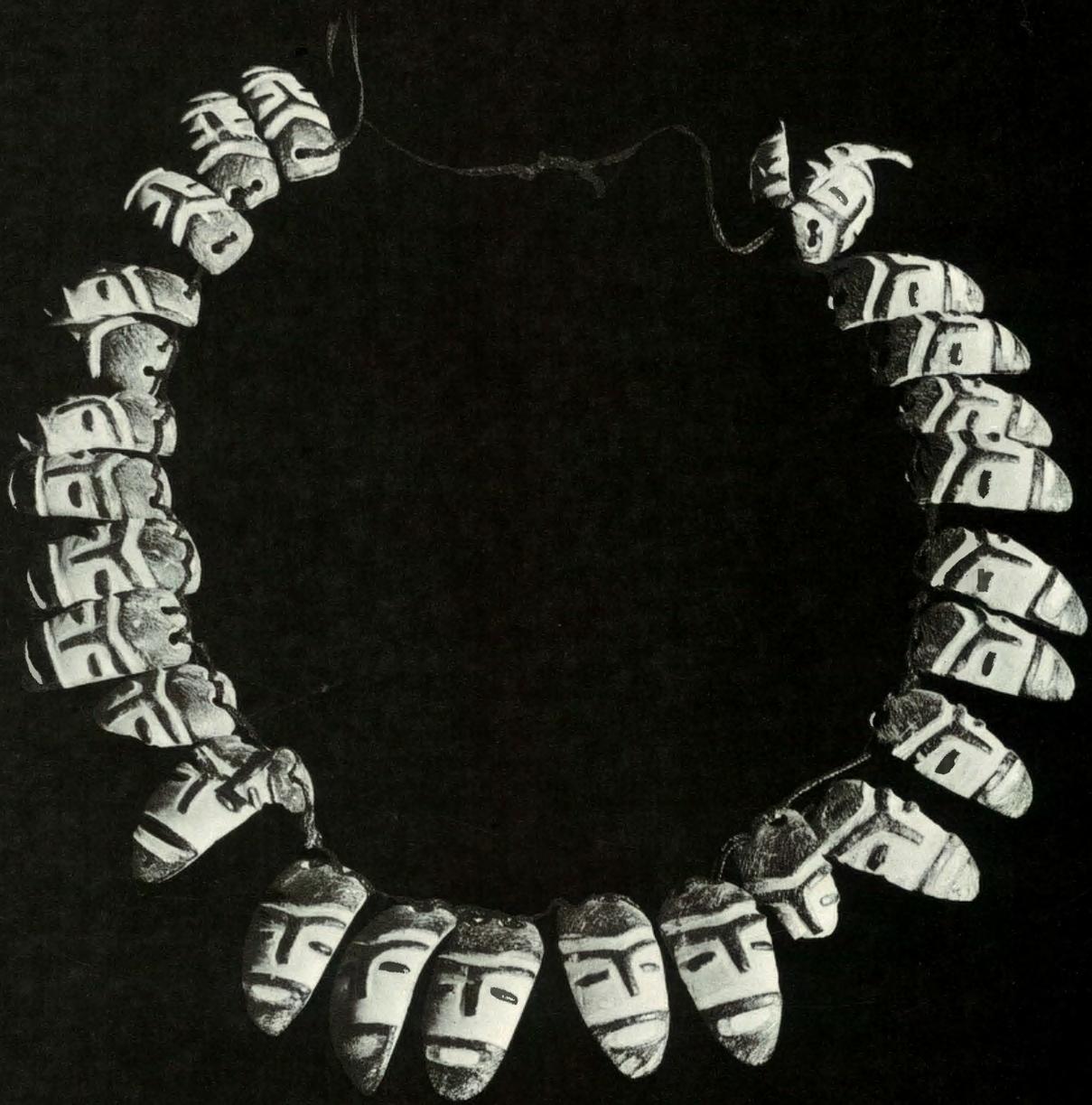
Algodón. Pieza tardía de tejido tubular escalonado  
en tres tonos de color: marrón rojo y ocre. Flecos  
torcidos en dos dimensiones.  
Altura: 18.5. Fleco: 37 cms.





142. PAÑO. COSTA CENTRAL (frágmento)  
Algodón. Tela pintada. El motivo decorativo de esta tela es el de un ave bicéfala unida a otra e inscrito en la parte central de un pez raya. Alternos en estas figuras, pequeños personajes con dos apéndices cefálicos terminados en serpientes de doble cabeza.

143. COLLAR. COSTA SUR  
Concha. Incisiones. Pieza formada por veintiocho conchas a las que se les ha dado la forma de rostros humanos. Al eliminarse la capa superior de la concha se ha conseguido dos tonalidades, las que dan el relieve a los rasgos faciales.





144. GORRO. COSTA SUR

Lana. y pelo de auquérido. La base del gorro es de lana trabajada con motivos en zig-zag. En la parte superior, fijas al centro del bonete, las crenchas del pelo que se esparcen alrededor llegando hasta los bordes.

145. GORRO. COSTA SUR.

Lana. Bonete de tejido anillado con decoraciones geométricas y banda trenzada que lo atraviesa, cayendo a los lados. Alto. con los flecos: 51 cms. circunf.: 99 cms.

146. GORRO. COSTA SUR.

Lana. Borde anillado con decoración tridimensional en el centro. En la parte frontal, decorado geométrico que da la apariencia de una placa de metal. Flecos torcidos a los lados. Altura sin flecos: 13,5 cms. Circunf.: 93 cms.







**147. BOLSA. COSTA CENTRAL**

Tapiz y malla. Decoración con figuras estilizadas de aves de cabezas invertidas con un mismo cuerpo. Tienen diferentes tonalidades y siguen una trayectoria en diagonal. Banda unida en tejido llano. 16 x 15 cms. sin la banda.

**148. CHUSPA. COSTA SUR**

Algodón y lana. Tapiz. Decoración ornitomorfa en diagonal. Bandas verticales en los flancos con motivos zoomorfos y personajes. Tejido anillado y decorado a los lados y borde. 21 x 31 cms.

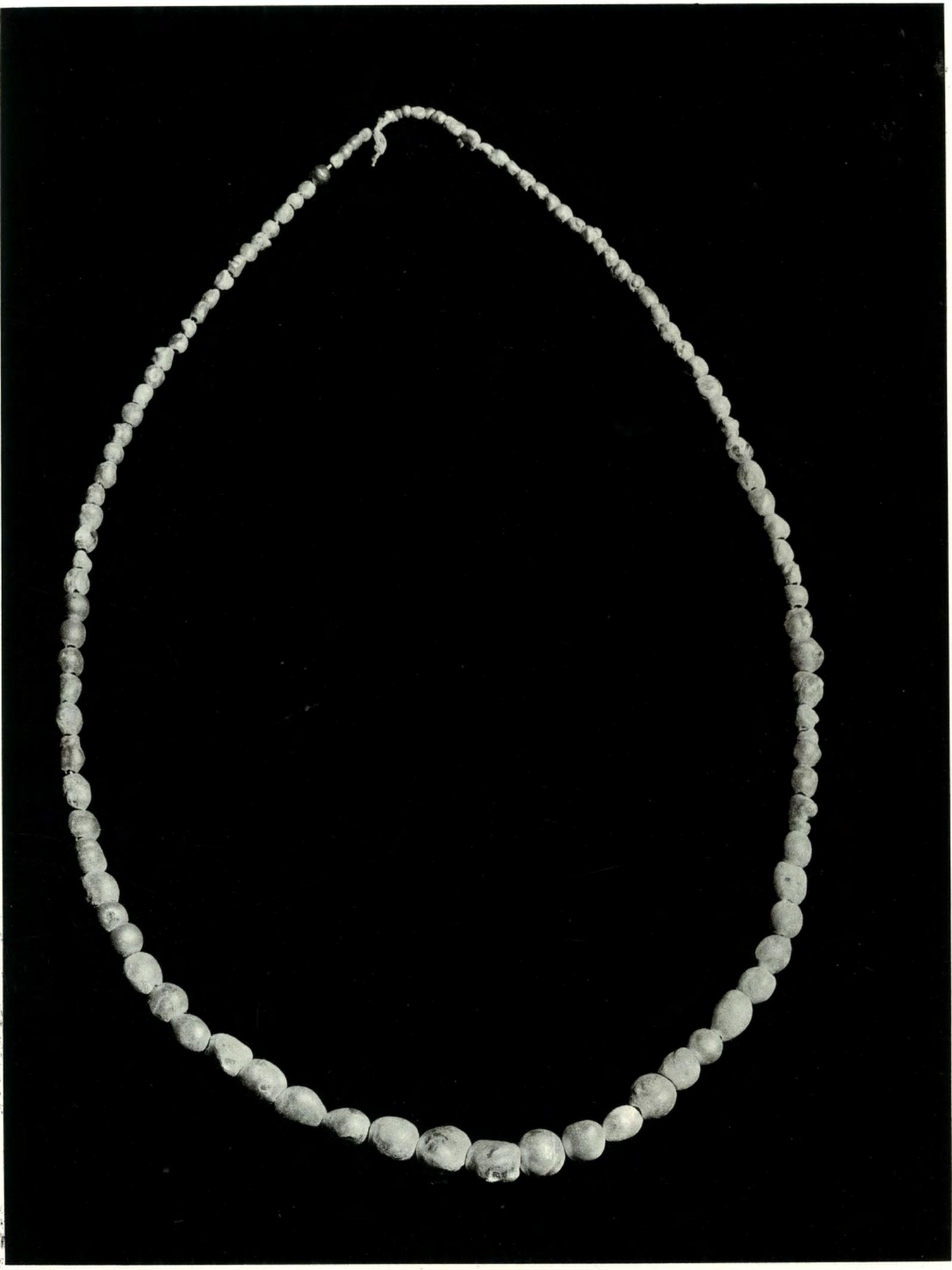
**149. DETALLE**

Los motivos de decoración son tres franjas en diagonal de aves entrelazadas de dibujo geométrico y colores alternos.



150. BOLSAS. COSTA SUR  
 Algodón y lana. Tapiz. Los diseños de las tres  
 bolsas son geométricos y distribuidos en bandas  
 verticales. La primera, lleva como adorno dos  
 borlas y un cordón por asa. La segunda es la  
 más simple y está ribeteada a los lados. En la  
 última, de tres bandas, se ha empleado el twill  
 y la boca se cierra con un trenzado multicolor.  
 20 x 11 cms.; 10 x 10 cms. y 22 x 10 cms.

151. COLLAR.  
 Perlas barrocas de tamaño y diámetros  
 diferentes pasadas en fibra vegetal.





---

152. BANDA. COSTA CENTRAL (fragmento)  
Algodón. Tapiz, técnica Kelim. Peces estilizados y aves.  
Borde exterior con pequeños peces estilizados unidos  
formando greca.

153. PAÑO. COSTA SUR (fragmento)  
Algodón y lana. Tapiz, técnica Kelim. Pieza rectangular  
compuesta por líneas geométricas formadas por  
pequeños cuadros de siete tonalidades diferentes que  
hacen el efecto de mosaicos de variado colorido. Banda  
posterior y flecos con decorado zoomorfo.  
74 x 64 cms.

---



---

# Los Inkas

## (siglos XV-XVI d. C.)

**A**l igual que el período Wari, durante la época de los Inkas se difundieron, a partir del Cusco, un número limitado de costumbres, las que, especialmente en el arte de vestir, afectaron más a los curacas o a las capas de los nobles que al pueblo en su conjunto. Por eso, gran parte del tejido conocido con el nombre de "Inka" es el tejido estatal, más bien fino, que apareció junto a los cadáveres de los funcionarios estatales. El resto de las telas de esta época sigue la tradición local en general. Por eso, junto con tejidos del estilo Inka podemos encontrar otras telas que bien pudieran ser Ica-Chincha o Chancay o Chimú, o, como hemos visto, todas ellas simplemente "tardías".

La expansión Inka, al constituirse el Imperio, se inició a comienzos del siglo XV —hacia 1430— pero eso no significa que el estilo de los ceramios, arquitectura, tejidos o joyas de los Inka se iniciara sólo en ese tiempo; debemos suponer que tal estilo debe tener una historia mayor y que representa, además, una integración de elementos cusqueños con otros desarrollados en el Titicaca, Ica, Ayacucho, etc.

De otro lado, el estilo Inka no "muere" en 1532 con la llegada de los españoles; en cambio, todo parece indicar que hay cambios en el estilo de los tejidos, la cerámica y otros elementos culturales frente a la nueva situación, dentro de un estilo que podemos llamar "Neo-Inka" y que algunos prefieren llamar "Transición". Se trata de modalidades de "élite" de los inkas depuestos que mantienen varios de sus privilegios nobiliarios hasta muy avanzada la colonia.

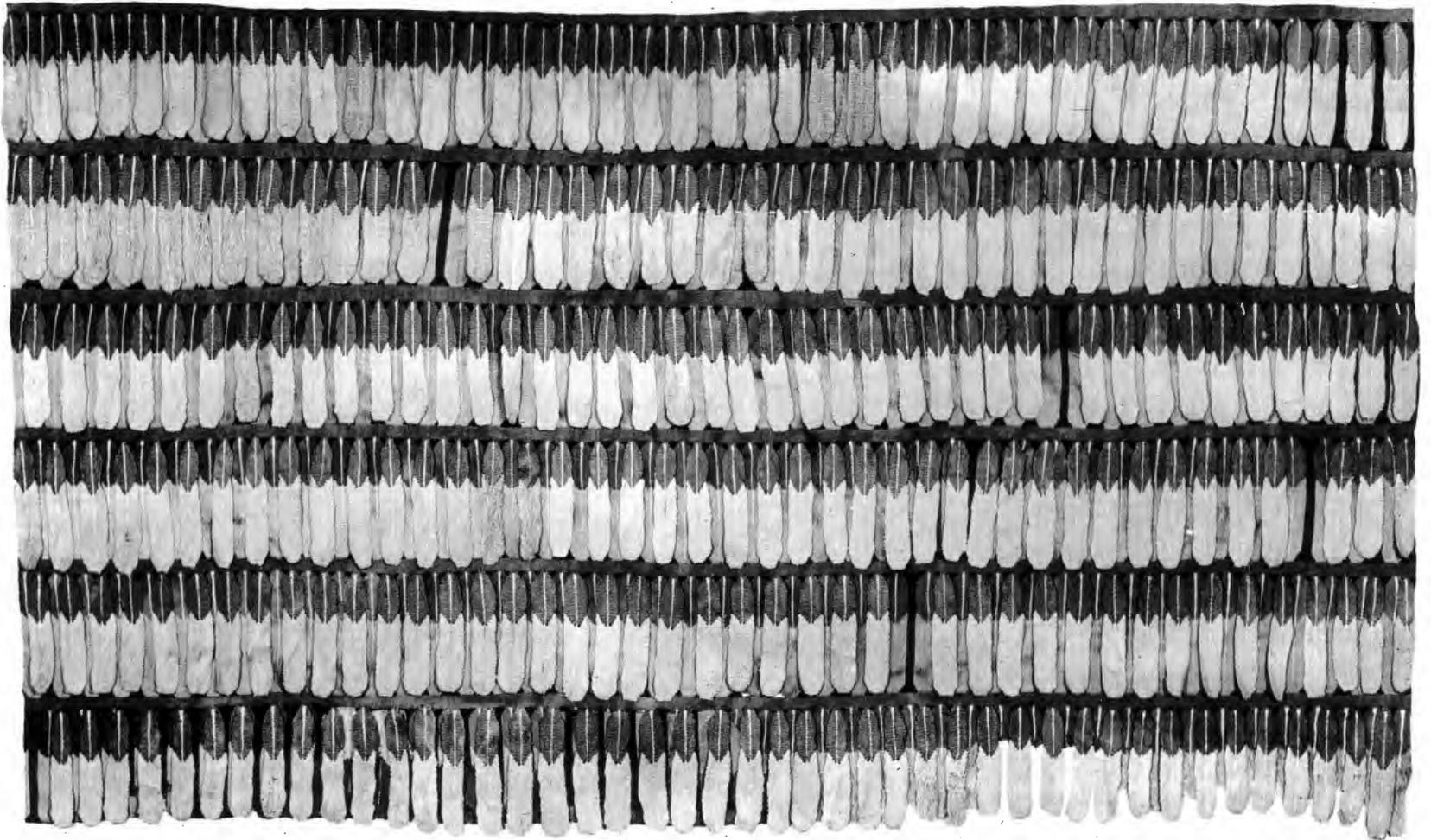
Un rasgo muy importante destaca en el estilo inkaico: el uso de unidades cuadrangulares llamadas generalmente "tocapus", que se combinan de manera muy variada en los "unkus", mantos y otras prendas de vestir. Al parecer, telas con "tocapus" sólo eran usadas por los nobles y por lo tanto sólo se hacían con los mejores materiales. Victoria de la Jara (1967) piensa que tales elementos cuadrangulares eran una especie de jeroglíficos que al combinarse llegaban a constituir un sistema de escritura. Ella, mediante un análisis muy convincente, ha logrado demostrar que la única explicación de la manera cómo tales elementos se combinan es aceptando su hipótesis de un sistema de escritura. El tejido se puede considerar, en los Andes, una buena matriz para un tal fin, por su versatilidad y su nivel de especialización.

---

154. DETALLE  
Franjas de tapiz con decoración plumaria. Sobre éstas en tejido superpuesto bandas sueltas en forma de plumas.

---





Cada "tocapu" es un cuadrado dentro del cual aparecen distintos símbolos, que se combinan en forma tan arbitraria en los lienzos que sólo pueden obedecer a un ordenamiento lógico "gramatical". Estos "tocapus" se hallan también en los vasos pintados de madera (generalmente del siglo XVI) y en la cerámica inkaica, aun cuando los "textos" más o menos largos sólo se han encontrado hasta ahora en los tejidos.

Además de los "tocapus", hay una insistencia en la representación geometrizada del llama y, sobre todo en el sur, en un diseño en forma de "estrella" de ocho puntas con un centro cuadrangular.

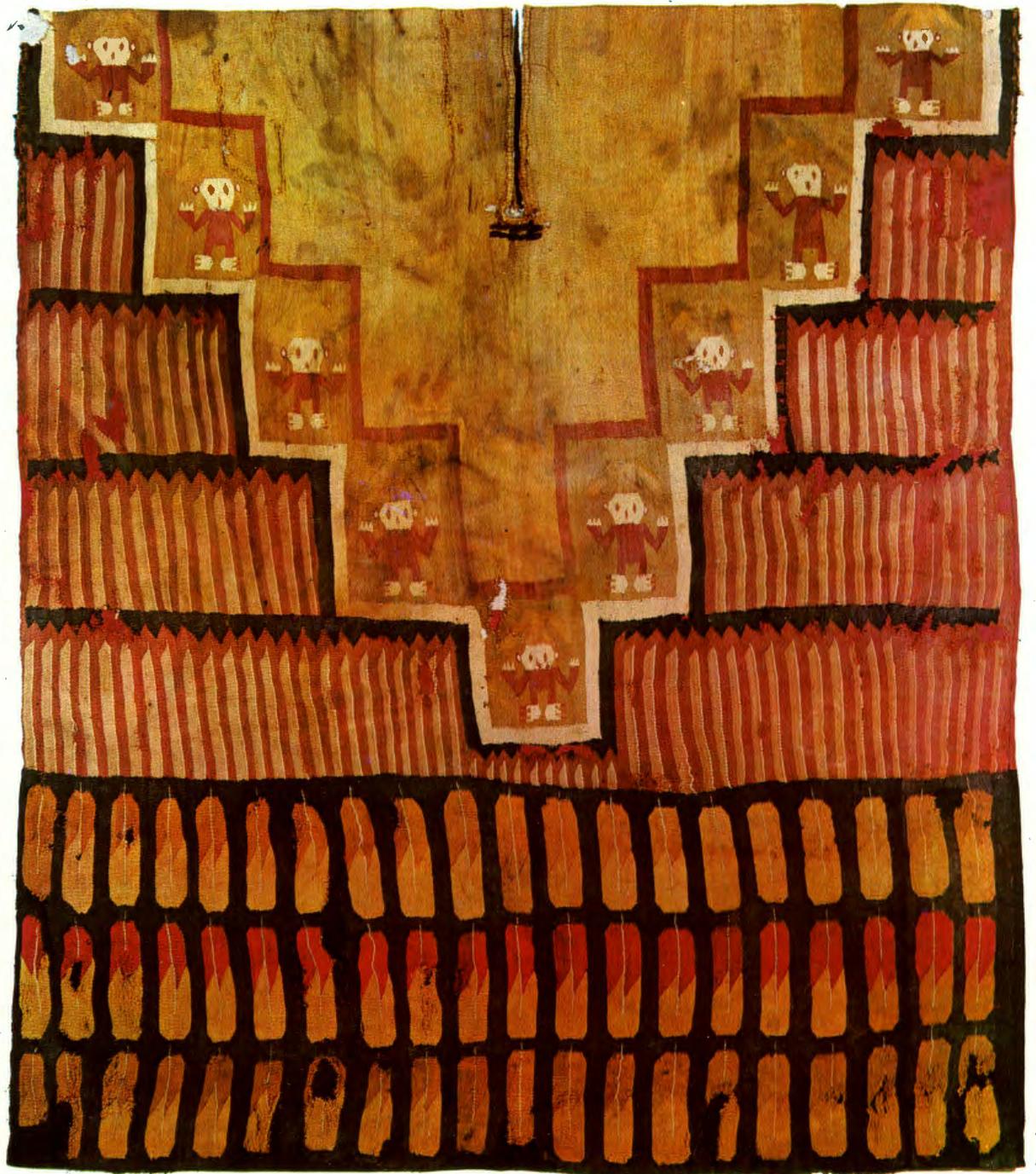
El tejido inka prefiere el tapiz para las telas más finas.

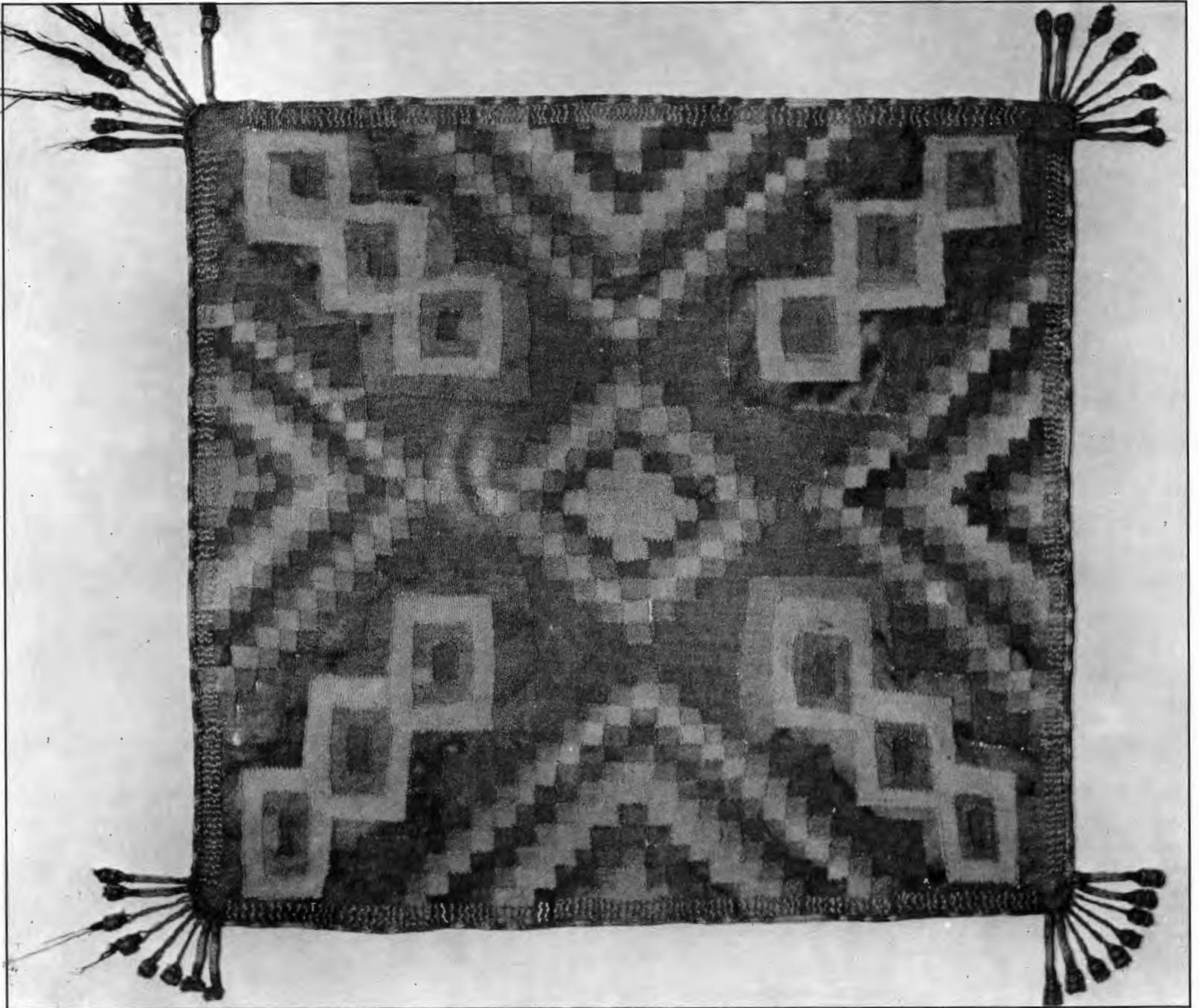
155. PAÑO INKA

Costa Central. Algodón y lana. Tapiz, Técnica Kelim.  
Tejido ceremonial con decoración plumaria.  
64 x 106 cms.

156. UNKU. INKA

Costa Central. Algodón y lana. Tapiz. Nueve figuras humanas inscritas en rectángulos escalonados a manera de pectoral, en el borde de la abertura del cuello. Tres hileras con diseño de plumas estilizadas rematan el borde.  
85 x 73 cms.







157. UNKU. INKA

Algodón y lana. Tapiz "cumpi". Cuadros de dibujos estilísticos y geométricos repetidos, dispuestos en damero. En el borde seis franjas en dos colores contrastantes.  
92.5 x 72 cms.

158. PAÑO. INKA

Costa Sur. Algodón y lana. Tramas y urdimbres entrelazadas formando un decorado geométrico. Borde decorativo bordado y anillado. En cada una de las puntas ocho cordones terminados en borlas.  
58 x 54 cms.



**159. BOLSA. INKA**

Costa Sur. Algodón y lana. Tela llana con decorado geométrico logrado por hilos suplementarios. Borde y boca de tejido anillado.  
24 x 30 cms.

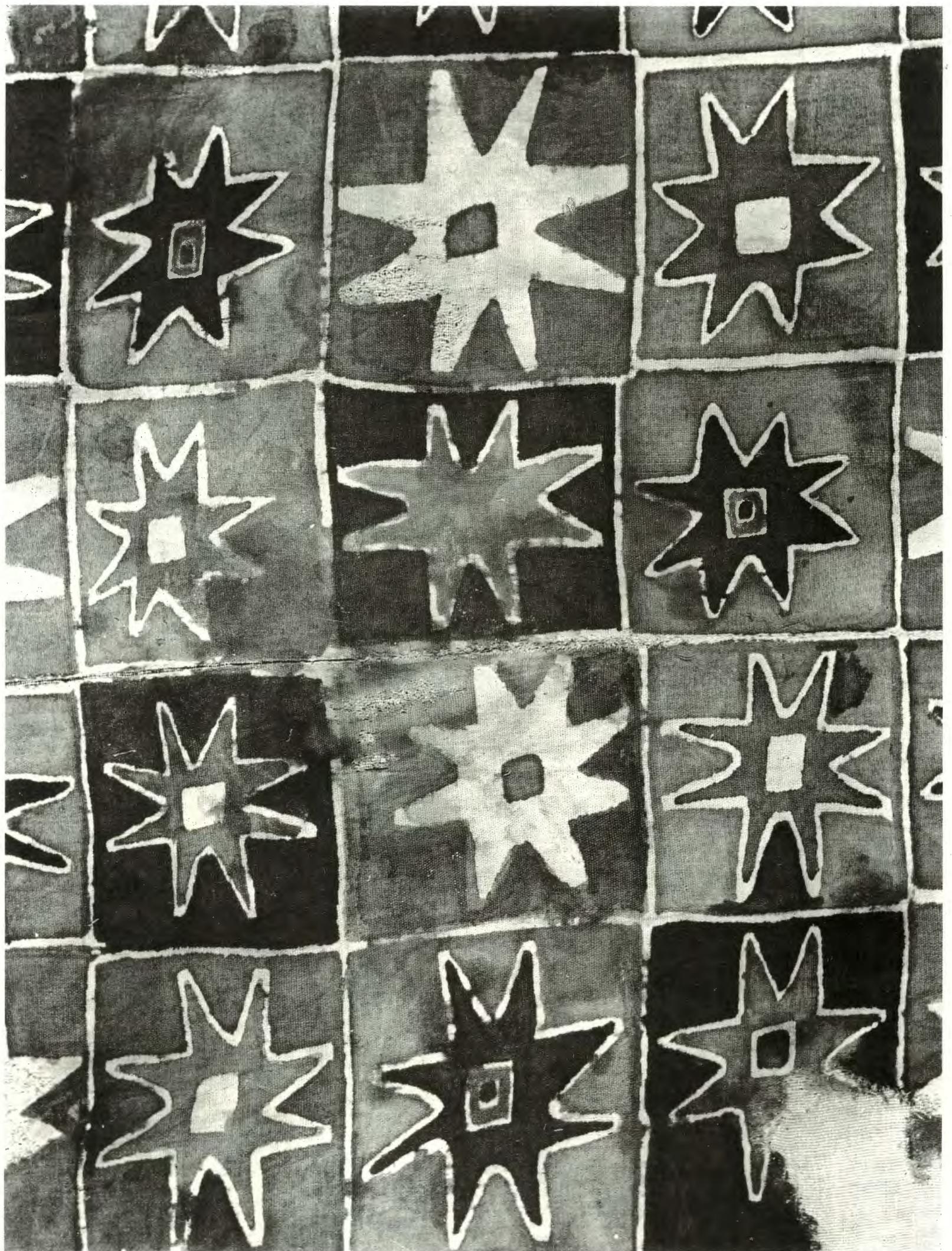
**160. CHUSPA. INKA**

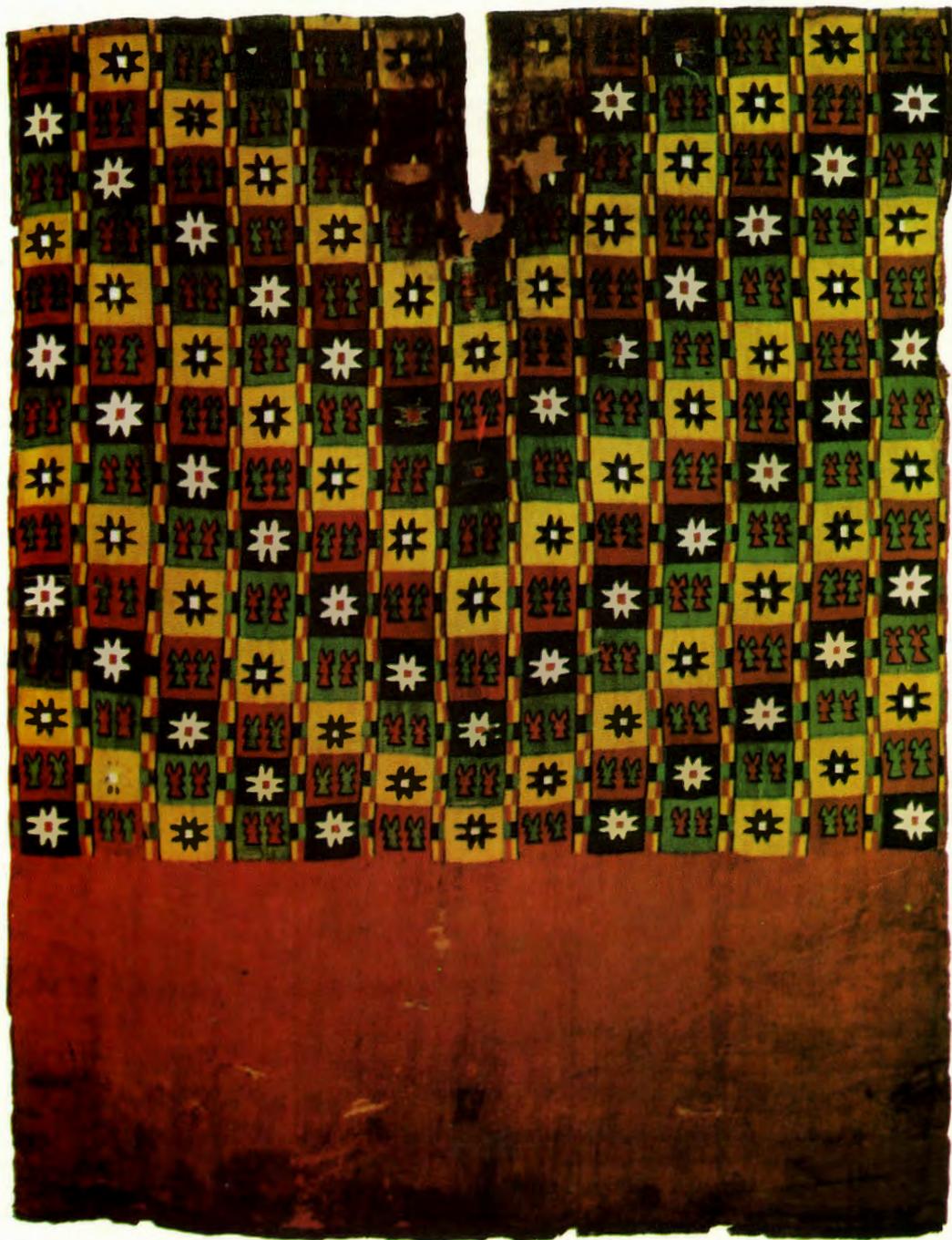
Algodón y lana. Tapiz y brocado. Pieza típica de la cultura Inka. Cuerpo de la bolsa decorado con motivos geométricos en damero y bandas de auquéridos. Flecós y borla, acordonados.  
43 x 25 cms. Fleco: 28 cms.

**161. DETALLE. PAÑO. INKA.**

Yucay. Tela pintada. Decoración de estrellas de ocho puntas con un cuadrado inscrito en el centro formando damero. Este motivo es muy usado en la decoración Inka.







162. UNKU. INKA

Algodón y lana. Pieza a modo de camisa sin mangas, cosida a ambos lados dejando una abertura, en la parte superior, para los brazos. La camisa, en ambos lados está decorada por estrellas y motivos geométricos escalonados, dentro de un diseño de damero.

102 x 68 cms.

163. PAÑO. INKA (fragmento)

Algodón y lana. Tapiz. Figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadrángulos formando un "tocapu", al parecer, sistema de escritura que se da tanto en las telas como en los "keros" o vasos ceremoniales.

50 x 36 cms.





# Bibliografía

- ADOVASIO, James M. and Thomas LYNCH  
1973 Pre ceramic Textiles and Cordage from Guitarrero Cave, Peru. *American Antiquity*, vol. 38, N°1, pp. 84-90. Menasha, Wis.
- BENNETT, Wendell Clark.  
1954 *Ancient arts of the Andes*. The Museum of Modern Art, New York.
- BENSON, Elizabeth P.  
1972 *The Mochica, a Culture of Peru*. Praeger Publishers, New York, Washington.
- BIRD, Junius Bouton.  
1952 Textiles Notes. Appendix 3; En W. D. Strong and Clifford, Evans: *Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Perú*: Columbia University Press, pp. 357-360-New York.  
1960 Techniques. En "*Andean Culture History*", by W. C. Bennet and Junius B. Bird, 2nd Edition. American Museum of Natural History, Handbook series N° 15, pp. 245-299, New York.  
1962 *Art and Life in Old Peru: and exhibition*. "Curator", vol. 2, pp. 147-210. American Museum of Natural History, New York.  
1963 Preceramic art from Huaca Prieta, Chicama Valley. En *Ñawpa Pacha*, N° 1, pp. 29-34. Berkeley.  
1964 Textile designing and samples in Peru. En *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 299-316, Cambridge.
- BIRD, Junius and Louise BELLINGER  
1954. *Paracas Fabrics and Nazca needlework*. The Textile Museum, Catalogue Raisonné. National Publishing, Co. Washington, D.C.
- CARRION CACHOT, Rebeca  
1931 La indumentaria en la antigua cultura de Paracas. En *Wiracocha*, Revista Peruana de Estudios Antropológicos, vol. 1, N° 1, pp. 37-86. Lima.  
1949 *Paracas Cultural Elements*. Corporación Nacional de Turismo, Lima.
- COBO, Fray Bernabé.  
1968 Historia del Nuevo Mundo (1653).
- CONKLIN, William J.  
1971 Chavin Textiles and Origins of Peruvian Weaving. *Textile Museum Journal*, vol. 3, N° 2, pp. 13-19. Washington.  
1975 An Introduction to South American Archaeological Textiles with emphasis on materials and Techniques of Peruvian Tapestry. *Irene Emery, Roundtable Museum Textiles*, Archaeological Textiles, pp. 17-30. The Textile Museum, Washington, D. C.
- CRAWFORD, Morris de Camp.  
1915 *Peruvian Textiles*, American Museum of Natural History, Anthropological Papers, vol. XII, pp. 53-104. New York.  
1916 *Peruvian Fabrics*. American Museum of Natural History, Anthropological Papers, vol. XII, pp. 105-191. New York.
- DONNAN, Christopher B.  
1973 *Moche occupation of the Santa Valley, Peru*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

- 1976 *Moche Art and Iconography*. UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles.
- DWYER, Jane Powell  
 1973 *Paracas and Nasca Textiles*. Gallery Guide, Museum of Fine Arts, Boston, Textile Department.
- MS *Chronology and Iconography of Late Paracas and Early Nasca Textile Designs*. Ph. D. Dissertation in the University of California, Berkeley.
- EMERY, Irene  
 1966 *The Primary Structures of Fabrics*. The Textile Museum, Washington, D.C.
- ENGEL, Frédéric  
 1957 Sités et établissement sans céramique de la côte peruvienne. *Journal de la Société des Américanistes*, n. s., tome XLVI, pp. 65-155. Paris.  
 1960 Un groupe humain datant de 5000 ans á Paracas, Pérou. *Journal de la Société des Américanistes*, n.s. tome XXIX, pp. 7-35. Paris.  
 1963 *A pre ceramic settlement of the central coast of Peru: Asia, Unit 1*. Transactions of the American Philosophical Society, n. s., vol. 53, part 3. Philadelphia.
- FUNG, Rosa  
 1958-59 Pequeño Glosario Textil. *Cuadernos del Centro de Estudiantes de Antropología de la Universidad Nacional de San Marcos*, vol. 1, Nos. 2-3, pp. 24-27. Lima.  
 1960 Huaral: Inventario de una tumba saqueada. *Etnología y Arqueología*, vol. 1, N°1, pp. 74-129. Universidad Nacional de San Marcos, Lima.  
 1972 El arte textil en el Antiguo Perú: Sus implicancias económicas, sociales, políticas y religiosas. En: *Proceso*, Organo de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Centro del Perú, N° 1, Huancayo.
- GAYTON, Anna H.  
 1961 The Cultural significance of Peruvian Textiles: Production, function, aesthetics. En: *Kroeber Anthropological Society Papers*, N°25, pp. 111-128. Berkeley, Calif.
- HARCOURT, Raoul D'  
 1962 *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*. University of Washington Press, Seattle.
- JARA, Victoria de la  
 1967 Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou. *Science Progres, La Nature*, N° 3387, pp. 241-247. Paris.
- KELEMEN, Pál  
 1969 *Medieval American art: Masterpieces of the New World before Columbus*. Vol. 2, 3rd. Revised Edition, Dover Publications, New York.
- KING, Mary Elizabeth  
 1965 *Ancient Peruvian Textiles from the Collection of the Textile Museum*. Museum of Primitive Art, New York.

- LAPINER, Alan C.  
1968 *Art of Ancient Peru. Arts of the Four Quarters*, New York.
- LATCHAM, Ricardo E.  
1938 *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- LOTHROP, Samuel and Joy MAHLER  
1957 *A Chancay-Style Grave at Zapallan, Peru*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology vol. L, N°1, Harvard University, Cambridge, Mass.  
1957 a. *Late Nazca Burials in Chaviña, Perú*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. L, N°2, Harvard University, Cambridge, Mass.
- MASON, Alden  
1962 *Las antiguas civilizaciones del Perú*. Fondo de Cultura Económica.
- MEANS, Philip Ainsworth  
1931 *Ancient Civilizations of the Andes*, New York.
- MONTELL, Gösta  
1929 *Dress and ornaments in Ancient Peru*. 262 pp. Goteborg.
- MOSELEY, Michel E. and Linda K. BARRET  
1969 Change in preceramic twined textiles from the Central Peruvian Coast. *American Antiquity*, vol. 34, pp. 162-165, Salt Lake City.
- MUELLE, Jorge C.  
1954 El arte de Paracas. *Fanal*, vol. VIII, N° 48, pp. 26-32. International Petroleum Co. Lima.
- MURRA, John V.  
1975 La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. En: *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, pp. 145-170. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- O'NEALE, Lila Morris  
1932 Tejidos del período primitivo de Paracas. *Revista del Museo Nacional*, vol. 1, N° 2, pp. 60-80, Lima.  
1937 *Archaeological Explorations in Perú. Part III: Textiles of the Early Nazca Period*. Field Museum of Natural History, Memoirs, vol 2, N° 3. Chicago.  
1942 *Textile Periods in Ancient Peru: II. Paracas Cavernas and the Grand Necropolis*. University of California, Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 39, N° 2, pp. 143-202. Berkeley and Los Angeles.  
1954 Textiles. En *Early Ancón and Early Supe Culture*: by G. R. Willey and J. M. Corbett, Columbia University Press, pp. 4-130. New York.
- O'NEALE, L. M. and A. L. KROEBER  
1930 *Textile Periods in Ancient Peru*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 28, N° 2, pp. 23-56. Berkeley.
- PORTILLO, María Flor  
1977 Equivalencias de las "Técnicas de Telar" prehispánicas del Perú. En: *Tejidos y Técnicas Textiles en el Perú prehispánico*, por Luis Ramos y M. C. Blasco pp. 69-86. Valladolid.

- RAMOS, Luis J. y Ma. Concepción BLASCO  
 1977 *Tejidos y Técnicas Textiles en el Perú Prehispánico*.— Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- RIOS, Marcela y Enrique RETAMOZO  
 1977 Objetos de metal procedentes de la Isla de San Lorenzo, Lima. *Arqueológicas*, N° 16, Museo Nacional de Antropología y Arqueología (En Prensa).
- RIVERA, Mario  
 ms Tesis sobre el desarrollo cultural del norte de Chile (en posesión de su autor).
- ROSTWOROWSKI, María  
 1970 *Mercaderes del Valle de Chíncha en la época prehispánica*: Un documento y unos comentarios. *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 5, p. 114. Madrid.
- ROWE, Ann Pollard  
 1977 *Warp-patterned weaves of the Andes*.— The Textile Museum, Washington, D.C.
- ROWE, John Howland  
 1962 *Chavin Art, an inquiry into its form and meaning*.— The Museum of Primitive Art. New York.
- SAWYER, Alan Reed  
 1960. Paracas Necropolis. Headdress and face ornaments. *Work shop notes*, paper 21, The Textile Museum, Washington, D. C.  
 1961 Paracas and Nazca Iconography. En: *Essays in precolumbian art and archaeology*, pp. 269-298. Cambridge.  
 1963 Tiahuanaco Tapestry Design. En: *Textil Museum Journal*, Vol. 1, N° 2, pp. 27-32. Washington, D. C.  
 1970 The Feline in Paracas Art. En: *The Cult of Feline*. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, pp. 91-115. Washington.
- TELLO, Julio C.  
 1929 Los descubrimientos del Museo de Arqueología Peruana en la Península de Paracas. *Atti del XXII Cong. Internazionale degli Americanisti*, vol. 1, pp. 679-690. Roma.  
 1929 *Antiguo Perú (Primera época)*.— Comisión Organizadora del II Congreso Sudamericano de Turismo. Lima.  
 1931 Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano. *Wirakocha*, Revista Peruana de Estudios Antropológicos, Vol. 1, pp. 87-112. Lima.  
 1959 *Paracas*. Empresa Gráfica. T. Scheuch, Lima.
- UBBELOHDE-DOERING, Heinrich  
 1952 *The Art of Ancient Peru*.— Praeger, New York.
- UHLE, Max  
 1903 *Pachacamac*. The University of Pennsylvania, Philadelphia.
- YACOVLEFF, Eugenio y J. C. MUELLE  
 1934 Un fardo funerario de Paracas. *Revista del Museo Nacional*, tomo III, pp. 63-153. Lima.

---

# Indice

	Pág.
Contenido	7
Introducción al Arte Textil	9
Los Orígenes	27
El Arte de Paracas	30
Las Culturas Clásicas	76
El Imperio Wari	98
Los Desarrollos Tardíos	116
Los Inkas	166
Bibliografía	177
Indice	181
Créditos	183



---

# *Créditos*

Texto de la Introducción: SR. LUIS G. LUMBRERAS  
Asesoría artística: SRA. SARA DE LAVALLE  
Fotografía: SR. WERNER LANG

Tercera Edición, revisada y corregida al cuidado de la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú



Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres de  
AUSONIA S.A.  
en Marzo de 1991  
Lima - Perú