

Estandarización y particularismos regionales en la producción textil incaica

María Jesús Jiménez Díaz
Universidad Complutense
Museo de América de Madrid

El *Tahuantinsuyu* o “Las Cuatro partes del Mundo” es el nombre que según los cronistas recibía el Imperio Inca (fig. 1). Es sus miles de kilómetros de extensión encerraba distintos bio-ambientes y una enorme pluralidad étnica y cultural.

El sostenimiento de este gran imperio, el más grande de toda la América Precolombina, se logró, entre otras cosas, gracias al funcionamiento de un complejo aparato administrativo. Esta organización aunó la óptima explotación de los recursos, con su redistribución a lo largo y ancho de las cuatro provincias o *suyus* en las que se dividía el territorio ocupado por los Incas. Bajo todo ello subyacía un concepto fundamental que vertebraba la cultura andina y que los Incas elevaron a su máxima expresión: el concepto de *ayni* o reciprocidad.¹

De esta compleja estructura administrativa dan cuenta tanto las crónicas como los restos arqueológicos, que nos hablan de la existencia toda una red de centros de producción y distribución de bienes a lo largo de la costa y la sierra, así como de una extensa red viaria conocida como el “Camino del Inca”.

Dentro de este sistema económico y de la organización sociopolítica del *Tahuantinsuyu* en general, el tejido jugó un destacado papel igualmen-

¹ Pease, F.G.: *Los Incas*, Biblioteca “Lo que debo saber”, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1998, vol. I. El principio de reciprocidad o *ayni* podría definirse como la prestación de ayuda mutua a la que estaban y, todavía en nuestros días, están obligados todos los miembros de una comunidad andina. El ejercicio del *ayni* resulta en un continuo flujo de fuerza de trabajo y bienes entre los miembros de una comunidad y entre distintas comunidades, necesario para la vida en un medio difícil como el andino.



te reflejado en las crónicas² y resaltado por numerosos autores, entre los que destaca John Murra.³ Nosotros nos hemos hecho eco de estos testimonios en otros trabajos y hemos resaltado el papel del tejido como fuente de información durante el Periodo Inca y los inicios de la Colonia.⁴ En esta ocasión nos centraremos en otros aspectos interesantes del Imperio Inca, tal y como se manifiestan en la producción de tejidos, poniendo de nuevo en evidencia la importancia de éstos como fuente de información paralela a los documentos y el resto de evidencias materiales. Desarrollaré en concreto dos ideas a lo largo de las próximas páginas.

La primera de ellas se refiere a la existencia de varios niveles de calidad en la producción estatal de tejidos, que estaban destinados a distintos sectores de la pirámide social.⁵ El tejido nos ofrece un espléndido reflejo de la complejidad social del *Tahuantinsuyu*, tanto en aspectos técnicos (uso de la materia prima, técnicas textiles, etc.), como estilísticos (utilización de determinados diseños reservados a las élites en contraposición de otros más comunes, etc.). A su vez se puede observar cómo los Incas adaptaron la estructura de la producción de tejidos a una sociedad en la que existían importantes diferencias en el acceso a los recursos (materiales y humanos) y en definitiva, al poder.

La segunda cuestión que nos interesa es la conjunción en estos tejidos de elementos incas pertenecientes a lo que podríamos denominar un “estilo oficial” con otros procedentes de las distintas tradiciones regionales. Se trata de uno de los enfoques que está suscitando un mayor interés entre los especialistas últimamente y que enfatiza la importancia de las distintas identidades o “etnicidades” que dieron cuerpo al Imperio Inca.

Para ilustrar estos dos argumentos hemos seleccionado tres piezas de la Colección Textil del Museo de América de Madrid a través de cuyo análisis podremos observar el modo en que los Incas afrontaron el reto de la diversidad étnica y adaptaron la producción de uno de los bienes materia-

2 Véase Cobo, B. [1653]: *Historia del Nuevo Mundo*, BAE, tomo II, Lib. 12.º, caps. XXIX y XXX.

3 Murra, John: “Cloth and its function in the Inca state”, *American Anthropologist*, n.º 64, 1962, págs. 710-728.

4 Véase Jiménez, M.J.: “Una ‘reliquia’ inca de los inicios de la colonia: el uncu del Museo de América de Madrid” (en prensa).

5 Las crónicas ofrecen un buen reflejo de estos distintos niveles. Ver por ejemplo Cobo: *Historia del Nuevo Mundo*, tomo II, Lib. 14.º cap. XI, pág. 258. Lo que nosotros pretendemos ilustrar aquí es cómo se plasman esos niveles en caracteres técnicos y estilísticos específicos en cada ejemplar.



les mas valorados en el mundo andino, a una sociedad de creciente complejidad.⁶

Nuestra intención aquí es tan sólo la de ilustrar estas ideas a través del tejido y no la de establecer conclusiones para las que sin duda se hace necesario el estudio de una muestra mucho más amplia. Creemos que, a pesar de la labor previa de especialistas como Murra, sigue siendo necesario demostrar el modo en que los textiles reflejan los procesos de cambio de las sociedades andinas y en nuestro caso, enfatizaremos especialmente en el papel de los caracteres técnicos como fuente de información de estos procesos.

De este modo, las piezas seleccionadas pertenecen a diferentes “niveles de calidad” y proceden de distintas áreas culturales dentro de la zona centro-andina.

La primera de ellas es un *uncu* o camisa masculina procedente del valle de Lurín, en la costa central peruana y que pertenece al nivel más alto dentro de la producción organizada de tejidos (figs. 2 y 3). La segunda es una banda, también de excelente calidad, aunque no exclusiva como la primera y que pertenece a la tradición de la costa norte del Perú (figs. 4 y 5). Por último, analizaremos otro ejemplar de camisa, de una calidad algo menor, aunque también incluida dentro del grupo de prendas elaboradas, y que se inscribe dentro de la textilería propia de la costa sur (figs. 6 y 7).

Comenzaremos por la que es sin duda una pieza única y dentro de la producción textil inca conocida hasta el momento. Se trata de un *uncu* o camisa masculina de la que no existe paralelo en ninguna colección del mundo, lo que la hace exclusiva (véanse figs. 2 y 3). Un exhaustivo estudio de esta pieza, ha demostrado que se trata de una camisa tejida ya en época colonial (a partir del 1534 d.C.) aunque siguiendo los patrones típicos de la producción de tejidos incas reservados para las ropas del Inca o de los miembros más destacados de las élites. En efecto, este *uncu* perteneció a alguna familia de la élite del valle de Lurín, que estuvo probablemente relacionada con el centro administrativo-ceremonial de Pachacámac, el centro del poder inca en la costa (véase fig. 1). Por la significación de sus caracteres técnicos y su iconografía, fue considerado una reliquia por estos miembros de la élite y pasó por diferentes generaciones de descendientes hasta que fue vendido, ya en el siglo XIX a un miembro de la

6 Quisiera agradecer a la Directora del Museo de América, Dña. Paz Cabello, así como a Ana Verde y Ana Castaño la ayuda que me han prestado en el estudio de estas piezas. Quisiera dar las gracias también a Joaquín Otero, fotógrafo del Museo, por su ayuda en la edición de las ilustraciones.



Expedición del Pacífico.⁷ Resumiremos a continuación los rasgos que más nos interesan para sostener nuestra propuesta.⁸ La mayor parte de ellos indican que esta pieza es un ejemplo del más puro “estilo oficial” Inca y en ella los particularismos regionales se reducen a la presencia de algodón en las urdumbres con dirección “Z2S” y al uso de ciertos colores, como una tonalidad rosada del rojo. Estos dos elementos indican que la pieza que analizamos fue fabricada en la costa central peruana, aunque siguiendo los estándares serranos, una hipótesis, la primera, que hemos podido documentar en numerosos ejemplares fabricados en la costa central en periodos anteriores.⁹

Frente a estos indicadores de la tradición regional, muchos otros rasgos hacen de esta camisa una pieza típica del estilo textil “oficial” del Imperio. El *uncu* fue una prenda emblemática para los Incas, un hecho que tiene un largo precedente durante todo el periodo Prehispánico en los Andes centrales. Los estudios de John Rowe¹⁰ y Ann Rowe¹¹ demostraron la existencia de unos cánones estándar para la fabricación de camisas de élite durante el Imperio Inca. Estos comprenden determinados elementos técnicos, procedimientos tecnológicos y caracteres morfológicos (forma y dimensiones) que hunden sus raíces en la tradición textil serrana y que se generalizaron igualmente en la costa.¹² Pero también los elementos compositivos e iconográficos estuvieron entre estos rasgos estandarizados, constituyendo verdaderos símbolos de poder entre los miembros de las élites incas.¹³ Los mencionados trabajos, junto con otros más recientes de

7 Steele, A.: *Flores para el rey. La expedición de Ruiz y Pavón y la Flora del Perú (1777-1788)*, Barcelona, Ediciones El Serbal, 1982, págs. 76-77.

8 El denominado “Unco del Museo de América” tiene el número de inventario 14.501 y forma parte de la Exposición Permanente. Está fabricado con urdumbres de algodón y tramas de fibra de camélido. Para un resumen de sus anteriores publicaciones ver Jiménez, “Una ‘reliquia’ inca” (en prensa).

9 Jiménez, M.J.: “Los tejidos prehispánicos del Museo de América y la reconstrucción del pasado andino”, *Anales del Museo de América*, n.º 8, Madrid, 2000, págs. 225-272.

10 Rowe, J.: “Standardization in Inca tapestry tunics”, en A.P. Rowe, E.P. Benson y A.L. Schaffer (eds.), *The Junior B. Bird Conference on Andean Textiles*, Washington D.C., The Textile Museum, 1979, págs. 239-264.

11 Rowe, A.: “Technical features of Inca tapestry tunics”, *Textile Museum Journal*, 17, Washington D.C., 1978, págs. 5-18.

12 Rowe, A.: “Inca weaving and costume”, *Textile Museum Journal*, 31, Washington D.C., 1995-96, págs. 5-52, En lo que respecta a la selva se tiene menor información aunque sabemos que estos estándares se han documentado en camisas incas del área de Chachapoyas (Bjerregaard, Com. Personal, 2002).

13 Rowe, “Standardization in Inca”.



Pillsbury¹⁴ han demostrado que la producción estatal de estos *uncus* “oficiales” perduró hasta bien entrado el Periodo Colonial, cuando muchos de ellos se convirtieron en símbolos del pasado incaico y pasaron a ser reliquias poseídas por los descendientes de la “nobleza inca”. El ejemplar que analizamos aquí es uno de los ejemplos más brillantes de estos *uncus* oficiales, por su maestría técnica y su belleza estética. Veamos estos rasgos. Posee una forma y dimensiones clásicas de estas camisas, que son siempre alargadas y estrechas, típicas de las tierras altas de las que procedían los Incas. Las medidas exactas son 91 cm. de longitud x 78,5 cm. de ancho, que se encuentran dentro de la media establecida por A. Rowe,¹⁵ quien indica una longitud entre 90-95 cm. y una anchura de cerca de 75 cm. para estos *uncus*. Vestidas, estas “túnicas” presentaban un aspecto muy característico, llegando a la altura de la rodilla, tal y como vemos ilustrado en numerosas láminas del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala,¹⁶ y habrían sido un referente visual que señalaría los vínculos del individuo que la vestía con el poder establecido.

Otro elemento que forma parte de los caracteres estándar de las camisas incas se refiere a la materia usada en su elaboración. En concreto, el predominio de la fibra de camélido es propia de los tejidos fabricados en las tierras altas a lo largo de todo el Periodo Prehispánico y con los Incas vendrá a generalizarse en gran parte del territorio del *Tahuantinsuyu*. Este hecho es al mismo tiempo un indicativo de que el caso que estudiamos es una prenda del más alto nivel de calidad dentro de las escalas de producción incaicas. En efecto, esta fibra animal fue un bien escaso en los desiertos costeros y habría sido importada como objeto suntuario desde la Sierra, donde los camélidos tienen su hábitat predilecto.¹⁷ Es importante señalar, además, la excelente calidad del hilado que muestran estas hebras, que presentan gran finura, diámetro homogéneo y resistencia, caracteres que indican que son el fruto del trabajo de un especialista. En relación a este punto hay que señalar también la importancia del color, que encontramos en tonalidades naturales y teñidas. Dentro del

14 Pillsbury, J.: “Inka Unku: Strategy and design in Colonial Peru”, *Cleveland studies in the History of Art* y “Inka/Colonial tunics: a case study”, en Margaret Young Sanchez (ed.), *Textile Traditions of the Andes* (ambos en prensa).

15 Rowe, “Technical features of Inca tapestry tunics”, pág. 7

16 Poma de Ayala, F.G. [1615]: *Nueva crónica y buen gobierno* (edición de J. Murra, R. Adorno y J.L. Urioste), Madrid, Historia 16-Colección Crónicas de América, 1987, vols. 29a-29c.

17 Acerca de la cuestión del origen de la fibra de camélido en los tejidos costeños, ver Jiménez: “Los tejidos prehispánicos del Museo de América”, pág. 233, nota 19.



primero destaca especialmente el color blanco, que se presenta en hilos de gran finura y calidad y que tuvo importantes connotaciones simbólicas durante la época Inca e incluso antes, durante el Periodo Preincaico.¹⁸ El resto de los colores de esta camisa fueron teñidos y la excelente conservación que presentan son la evidencia de un proceso de teñido de alta calidad, llevado a cabo igualmente por especialistas y reservado a las prendas de mayor importancia.

Siguiendo con los caracteres técnicos, otro de los parámetros a tener en cuenta es el de las técnicas textiles empleadas. En este caso, el tapiz entrelazado es el ligamento básico,¹⁹ utilizándose también tramas excéntricas, que consisten en hilos de trama que se desvían de su trayectoria adaptándose al diseño que se quiere representar.²⁰ En los remates de los bordes se empleó un borde decorativo “a la aguja” (*cross-knit loop stitch*)²¹ (véase fig. 3). Todos ellos forman parte del conjunto de rasgos técnicos que caracterizan a las camisas Inca estándar²² y que se superpusieron a las tendencias regionales en esta zona durante el periodo de dominio inca.

Dentro de los aspectos tecnológicos, la producción estatal Inca se caracterizó por el uso del telar vertical que pertenece a la tradición serrana, frente al telar de cintura típico de los valles costeros.²³ Nuestro estudio evidencia el uso de este tipo telar para la fabricación del ejemplar en análisis que, además, fue tejido en una sola pieza y con las urdimbres en sentido horizontal, otro elemento típico de las camisas Inca estándar.²⁴

18 Es interesante el testimonio de Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, tomo II, lib. 14º, cap. IV, 202, quien narra los sacrificios alpacas blancas en ceremonias dedicadas al Sol, la deidad “estatal” durante el Imperio Inca. Existen antecedentes que indican que el sacrificio de camélidos de este color se llevaron a cabo antes de los Incas, como el tejido Lambayeque hallado en Pacatnamú que ilustra Donnan. Véase Donnan, C. B.: “An elaborate textile fragment from the Major Quadrangle”, en C. B. Donnan y G. Cock (eds.): *The Pacatnamu Papers*, Los Ángeles, UCLA, 1986, vol. I, pág. 110.

19 Emery, I.: *The primary structures of fabrics*, Washington D.C., The Textile Museum, 1980, págs. 80-81, figs. 99 y 100.

20 *Ibidem*, pág. 83, fig. 110.

21 *Ibidem*, pág. 243, fig. 373.

22 Rowe, “Technical features of Inca tapestry tunics”, pág. 7.

23 En los Andes Prehispánicos se utilizaron tres tipos de telar: el telar de cintura, el telar vertical y el horizontal. El primero se amarraba a un punto fijo por un extremo y por el otro a la cintura de la tejedora que con su cuerpo mantenía la tensión de la urdimbre. En los otros dos, ésta se fija en un marco que se coloca en sentido paralelo (horizontal) o perpendicular, al suelo (vertical). Estas últimas modalidades favorecen la realización de la técnica de tapiz al mantener un alto grado de tensión de los elementos de forma regular. Durante la época Inca se ha documentado la utilización del telar vertical en representaciones cerámicas, un hecho que corrobora el mismo análisis técnico. Vanstan, I.: “Did the inca weavers use an upright loom?”, en A.P. Rowe, E.P. Benson y A.L. Shaffer (eds.): *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, Washington D.C., 1979, págs. 233-274.

24 Rowe, “Technical features”.



En definitiva, nos encontramos ante un conjunto de rasgos morfológicos, técnicos y de procedimientos tecnológicos que caracterizaron a la producción especializada de tejidos incas de élite y que se reúnen en el *uncu* que estamos analizando.

Los caracteres estilísticos apuntan en el mismo sentido y hacen de éste un ejemplar único entre los de su clase. Dada la escasez de espacio, en esta ocasión nos limitaremos a reseñar los elementos que mejor ilustran las ideas que estamos desarrollando.²⁵ Los diseños más sobresalientes son los motivos vegetales que hemos identificado como la “Flor de la Cantuta” (*Cantua Buxifolia*) (véase fig. 3) y los diseños geométricos conocidos como “tocapus”,²⁶ ambos asociados a la realeza Inca. Las crónicas dan testimonio de su importante valor simbólico y narran que estos motivos estaban reservados únicamente a miembros de la élite.²⁷ Tal y como hemos sostenido anteriormente, la iconografía de esta camisa confirma que perteneció a un importante miembro de la élite adscrita al centro de Pachacámac (véase fig. 1). En lo que respecta a la composición, la camisa muestra una ordenación de los diseños que es también importante. En concreto destacaríamos la presencia del motivo ajedrezado el pecho, las repeticiones de color formando ejes diagonales²⁸ y la cuatripartición que nosotros relacionamos con la idea de los cuatro *suyus*.

En términos generales, los rasgos técnicos y estilísticos de este ejemplar forman un conjunto que representa al más alto nivel de calidad de la producción organizada de tejidos en el Imperio Inca. Nos encontramos ante una prenda exclusiva, que muestra una notable estandarización en sus rasgos desplazando aquellos elementos característicos de la tradición regional de la costa central a un segundo plano.

25 Para un análisis más detenido de la iconografía y la composición de este *uncu* ver Jiménez, “Una ‘reliquia’ inca” (en prensa).

26 Los *tocapus* son diseños geométricos encerrados en un marco cuadrado o rectangular que aparecen sobre todo en tejidos, aunque también se han documentado en cerámica y *keros* o vasos ceremoniales.

27 Véase Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, tomo I, págs. 218-219 y Garcilaso de la Vega [1609], *Comentarios reales de los Incas*, México, 1995, tomo I, Lib. 6.º, cap. XXVII. Un reciente estudio ha demostrado que los *tocapus* tuvieron un significado heráldico existiendo ciertos tipos asociados a determinados Incas y Coyas. Eeckhout, P. y N. Danis: Los *tocapus* reales en los dibujos de Guamán Poma: una heráldica incaica?. Ponencia presentada al *IV Simposio Internacional de Arqueología*, PUCP, Lima, 16-18 de agosto de 2002 (en prensa).

28 Para ilustraciones en color de este ejemplar ver por ejemplo Jiménez, “Una ‘reliquia’ inca” (en prensa); Lapiner, A.: *Pre-Columbian art of South America*, Nueva York, 1964, pág. 318, Pl. 695; o Levenson, J. (ed.): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, Nueva York, 1991, pág. 595, n.º Cat. 452.



El segundo de los ejemplares del que nos ocuparemos es una banda de estilo Chimú-Inca²⁹ (véanse figs. 4 y 5), en la que, por el contrario, encontramos menos evidencias de esta estandarización y un mayor peso de la tradición textil de la costa norte a la que pertenece.³⁰ Es una pieza de gran finura y excelente elaboración con urdimbres de algodón en dirección “S2Z”, típicas de los tejidos Chimú y de la costa norte en general.³¹ Frente a esta particularidad regional, hay dos elementos del análisis de las materias primas que ponen de manifiesto la influencia del estilo oficial Inca en este ejemplar. El primero es la utilización de un color rojo vivo en parte de las tramas de fibra de camélido, que encontraremos en muchos otros tejidos de este estilo hallados en diferentes zonas del *Tahuantinsuyu*.³² Esta tonalidad difiere del rojo/rosado que mencionamos anteriormente, y que caracteriza a los tejidos de la costa. El segundo elemento destacable es el uso de pelo de vizcacha, una especie de conejo que propio de los Andes³³ y que es una demostración del dominio alcanzado en este periodo sobre la materia textil. El resto de los caracteres destacables, enfatizan los procedimientos norteños, entre ellos, la morfología de esta banda, rematada en largas borlas, que pertenece al repertorio de la costa norte durante estos momentos tardíos del Periodo Prehispánico.³⁴

La técnica textil es la de tapiz de ranuras,³⁵ que constituye la variedad costeña de este ligamento frente al entrelazado de origen serrano que vimos anteriormente. Asimismo, por el revés de esta pieza se aprecian hilos flotantes entre áreas del mismo color, un rasgo señalado con anterioridad

29 Este estilo surge de la amalgama de elementos entre el estilo precedente Chimú y las influencias serranas tras la llegada de los Incas a la costa norte, hacia el 1470. Rowe, J.: “The kingdom of Chimor”, *Acta Americana*, 6 (1), 1948, págs. 26-59.

30 Es la pieza n.º 14.584, fabricada en algodón, fibra de camélido y pelo de vizcacha. Medidas: 205 x 6 cm. Ha sido publicada anteriormente por Ramos, L. y C. Blasco: *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América de Madrid*, Madrid, 1984, pág. 134, lámina 26, fig. C y por nosotros en “Los tejidos prehispánicos del Museo de América”, págs. 261-262, fig. 15.

31 Rowe, A.: *Costumes and featherwork of the Lords of Chimor*, Washington D.C., The Textile Museum, 1984, págs. 26.

32 Ver por ejemplo, la variedad de piezas que ilustran Roussakis, V. y L. Salazar: “Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyu”, en *Los Incas. Arte y Símbolos*, Lima, Ed. Banco de Crédito del Perú, 1999, págs. 263-298.

33 Los análisis e identificación de esta fibra se llevaron a cabo con la colaboración de D. Andrés Escalera, director del Dpto. de Restauración del Museo de América y del Dr. Sánchez-Fortún de la Facultad de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid, a los que agradezco su ayuda.

34 A. Rowe ilustra numerosas piezas de este tipo en *Costumes and featherwork*. Es interesante comparar este tipo de bandas con las de estilo “oficial” Inca excavadas en Pachacámac por Max Uhle e ilustradas por A. Rowe en “Inca seaving and costume”, págs. 24, 25, 35 y 36.

35 Emery, *The primary structures of fabrics*, págs. 78-79, figs. 93-94.



como un elemento típico de los textiles norteños.³⁶ El tipo de telar empleado probablemente fue el de cintura y la elaboración de las borlas responde igualmente a procedimientos típicos de estos valles norteños. Todo ello pone de manifiesto que las tejedoras que elaboraron esta pieza siguieron lo hicieron “al modo local”, aun introduciendo elementos derivados de la influencia inca.

El análisis de la iconografía indica de nuevo la importancia de la tradición regional con la figura del “Animal Lunar” como diseño principal de la composición (véase fig. 5). Este motivo tiene una larga tradición en la imaginería norteña, tal y como han demostrado diversos estudios.³⁷ Los pequeños diseños de aves que completan la decoración de este ejemplar son igualmente típicos Chimú, el estilo local que predominaba en los valles norteños a la llegada de los Incas.³⁸ Se puede señalar, no obstante, una ligera variación en el estilo de representación a consecuencia de la influencia serrana, aumentando el tamaño de las figuras y el grosor del delineado de éstas, tal y como se observa en otros muchos ejemplares Chimú-Inca.³⁹

En su conjunto, la banda que hemos analizado ilustra la existencia de una producción muy especializada de tejidos en las provincias del *Tahuantintusyu*. En concreto, la costa norte peruana integrada dentro del Imperio, tuvo su propia producción destinada a los miembros más destacados de la sociedad que exhibieron elementos mostrando su vínculo con el nuevo poder. Elementos como color y el un nuevo estilo de representación actuaron como indicadores de esta relación, al tiempo que se mantenía una fuerte tradición regional en los procedimientos tecnológicos, la morfología y la iconografía. Esta conjunción es un interesante muestra del modo en que se articularon las relaciones entre el poder central Inca y las diferentes entidades regionales a las que se superpuso en su expansión.

Este mismo aspecto puede ser explorado en lo que respecta a la costa sur analizando la tercera de las piezas que hemos seleccionado para este

36 Rowe, *Costumes and featherwork*, pág. 27.

37 Véanse Bruhns, C.O.: “The Moon Animal in Northern Peru art and cultures”, *Ñawpa Pacha*, 14, University of California, Berkeley, 1976, págs. 21-39 y Mackey, C. y M. Vogel, “La luna sobre los Andes: una revisión del Animal Lunar”, Ponencia presentada al II *Coloquio sobre la Cultura Moche*, Trujillo, 2 al 6 de agosto de 1999 (en prensa).

38 Tenemos múltiples ejemplos de estos motivos en los tejidos analizados por A. Rowe en *Costumes and featherwork*, así como en frisos y en otras manifestaciones artísticas. Véase Cordy-Collins, A.: “Chimu”, en E. Hill Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., 1996, vol. I, págs. 223-276.

39 Véase Rowe, *Costumes and featherwork*.



estudio, al tiempo que muestra cierto contraste en lo que a la calidad se refiere.

Se trata nuevamente de un *uncu* o camisa masculina (véanse figs. 6 y 7) fabricada probablemente en la costa sur.⁴⁰ Dentro del análisis técnico y tecnológico, encontramos varios elementos que indican el peso de la influencia inca en este ejemplar. El primer de ellos es la materia prima, ya que está totalmente hecho con lana de camélido en hilos de dos hebras “Z2S”, ambos rasgos típicos de los tejidos Incas serranos. A diferencia de los anteriores, sin embargo, la lana está teñida sólo en el color rojo y azul, siendo de color natural en los otros y, por otra parte, la gama es más reducida y los colores carecen de la brillantez que muestran los ejemplares anteriores. Ya hemos señalado que el teñido implica el empleo de mayor cantidad de materia prima y sobre todo de esfuerzo, al incluir al especialista en esta actividad, por lo que podemos deducir que esta camisa pertenece a un nivel algo más bajo dentro de los estándares de calidad que estamos viendo. La técnica textil es la de tejido llano cara de urdimbre con urdimbres complementarias y urdimbres decorativas flotantes, típico de la sierra y en particular de los tejidos incas.⁴¹ Este ligamento es asimismo común en las prendas algo menos finas, en contraste al tapiz que encontramos en los ejemplares de mayor elaboración, como el *uncu* de Pachacámac y la banda Chimú-Inca. También se dan los mismos remates a la aguja (*cross-knit loop stitch*)⁴² que vimos en el primer ejemplar, aunque mucho más simples (véase fig. 7).

Desde el punto de vista tecnológico, es importante destacar el modo de construcción a base de diferentes paneles textiles tejidos separadamente y después unidos, que indica una producción “en serie” en la que se incluyen piezas menos elaboradas como ésta. Esta organización de la producción de tejidos se acentuó durante el Imperio Inca, de forma paralela al resto de las actividades productivas del *Tahuantinsuyu* y de la que se desprende precisamene la existencia de estos diferentes “niveles” de calidad que estamos ilustrando. En este mismo sentido, es interesante el contraste existente entre esta camisa sureña y el *uncu* de Pachacámac (*vid supra*), que fue tejido en una sola pieza, probablemente por una tejedora o tejedor muy

40 Es el número de inv. 14.676, analizado anteriormente por Reindel, Markus: *Textiles prehistóricos del Museo de América, Madrid (Vorspanische textilien aus dem Museo de América, Madrid)*. Tesis de Maestría en Artes, Facultad de filosofía, Universidad de Bonn, 1983, págs. 56-59, 101, n.º 49). No existen datos sobre su procedencia, pero sus rasgos técnicos y estilísticos indican claramente que se trata de una pieza sureña.

41 Emery, *The primary structures*, págs. 150-154 y Rowe, “Inca weaving and costume”.

42 Emery, *The primary structures*, pág. 243, fig. 373.



especializado y dedicado exclusivamente a su elaboración, frente a la camisa sureña que debió formar parte de una red para confeccionar prendas más estandarizadas. En total, dicha camisa consta de cuatro paneles unidos por sus orillos de trama⁴³ mediante costuras gruesas que podrían haber tenido además una función estética. Para las aberturas del cuello y los brazos se han dejado sin coser las partes correspondientes. Este procedimiento remite a los modos de fabricación de prendas de la costa y nos referiremos a él más adelante.

Nos ocuparemos ahora de la iconografía y el estilo de representación, que sin duda son uno de los elementos más característicos de este ejemplar. Se pueden distinguir dos motivos básicos. Uno de ellos es el que podríamos describir como similar a una cabeza (véanse figs. 6 y 7) y el otro lo que se denomina comúnmente “estrella de 8 puntas”. Estos diseños alternan con franjas lisas de color y están representados en sí mediante la alternancia de dos tonos contrastantes. La composición general de la prenda se basa en la conjunción de paneles con uno u otro motivo, unidos de forma aparentemente “irregular”. Quisiéramos destacar en primer lugar el estilo de representación y el uso del color que en él se hace, como elementos característicos del estilo textil Inca. Las técnicas de tramas o urdimbres complementarias, típicamente incas, como la empleada en esta pieza, tienen como resultado una alternancia de dos o más colores que forman las figuras y el fondo. Se trata de un recurso estético muy habitual en los textiles serranos que encontramos en numerosos especímenes en la costa durante este periodo⁴⁴ y que en este caso interpretamos como una manifestación de la influencia inca en los tejidos de la costa sur.

A caballo entre estos influjos y los rasgos característicos de la tradición textil de la costa sur se encuentran los motivos que conforma la iconografía de este *uncu*. Tejidos con este tipo de decoración, en particular, con la “estrella de 8 puntas”, han sido caracterizados por A. Rowe⁴⁵ como una variante local propia del área de Nazca⁴⁶ desarrollada durante el Periodo

43 Denominamos “orillo” a cada uno de los bordes de un tejido que se forman por los enlaces de la urdimbre en torno a la “cuerda de encabezamiento” que la une al telar, en el caso de los orillos de urdimbre, o bien los enlaces de la trama en torno al último/os hilos de urdimbre (orillos de trama).

44 Ver otros muchos ejemplares con este recurso, en técnica de tramas o urdimbres complementarias en A. Rowe, “Inca weaving and costume”.

45 Rowe, A.: Provincial Inca tunics of the south coast of Peru”, *Textile Museum Journal*, 31, Washington D.C., 1992, págs. 5-52.

46 Esta autora ilustra una pieza cuya composición y motivos son idénticos a los del *uncu* que estamos analizando. *Ibidem*, pág. 32, fig. 36.



Inca. A. Rowe⁴⁷ señala que el origen de este motivo parece encontrarse en esta zona sureña y que sus antecedentes podrían remontarse al Periodo Intermedio Tardío (1000 - 1440 d.C.). De este modo, encontramos en este ejemplar un estilo de representación de influencia inca junto con motivos iconográficos propios de la tradición local, algo similar a la mezcla de elementos que vimos en la banda Chimú-Inca. No obstante, en la camisa sureña la continuidad de la iconografía es menos marcada que la que ocurre con el motivo del Animal Lunar en la costa norte. Lo que podría haber ocurrido es que se produjo un resurgimiento de un motivo anterior como consecuencia de la llegada de nuevos cánones estéticos desde las tierras altas.

Junto con el motivo arriba mencionado, existen otros elementos de este ejemplar que representan la tradición local previa a la llegada de los Incas. En concreto, la forma de la camisa, ancha y corta, responde a los cánones costeños (véase fig. 6). En concreto la camisa mide, tal y como debió vestirse, 95 cm. de longitud por 166 cm. de anchura. Este tipo de *uncus*, arraigados en la “moda” regional, debieron ser vestidos por miembros destacados de las comunidades a nivel local, que habría mantenido unas relaciones indirectas con el poder central.

Por último, cabe destacar el uso del telar de cintura, también más común en la costa, para la elaboración de este ejemplar, en contraposición a los tipos de telar de las tierras altas que vimos en la primera de nuestras tres piezas.

El conjunto de los datos que arroja el análisis del *uncu* de la costa sur nos indica una fuerte influencia inca en los aspectos tecnológicos y estilísticos, con el empleo de fibra de camélido, técnicas, “estética” y el uso del color propios de la Sierra. Existen, no obstante, algunas reminiscencias de la tradición textil local en algunos procesos tecnológicos y el resurgimiento de algunos motivos, como la estrella de 8 puntas. Al mismo tiempo, este tercer ejemplo constituye una muestra de un nivel de calidad algo más bajo dentro de la producción organizada de tejidos durante el Imperio Inca.

A través del análisis de estos ejemplares del Museo de América hemos ilustrado tres diferentes niveles dentro de la producción organizada de tejidos en el *Tahuantinsuyu*. Esta organización se extendió a lo largo y ancho del Imperio. Las crónicas nos hablan de la existencia de los *cumbi-camayoq* o especialistas en la elaboración de *cumbi* o tejidos finos⁴⁸ y de las

47 *Ibidem*, pág. 32.

48 Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, tomo II, Lib. 12.º, caps. XXIX y XXX.



aqllas o “vírgenes” dedicadas, entre otras cosas, a la elaboración de prendas para el Inca y las *huacas*⁴⁹. Asimismo, los hallazgos arqueológicos nos muestran que estos especialistas existieron en las diferentes provincias que integraron el *Tahuantinsuyu*. El mismo Guamán Poma nos da noticia de ello cuando afirma⁵⁰: “*Que auía de seys maneras uírgenes de los ydolos y otros says maneras de uírgenes comunes y en cada lugar del rreyno*”. Estas vírgenes vivían en los llamados *Aqllahuasi* o Casa de las *Aqllas*, de los que destaca el que se encuentra en el sitio de Pachacámac y que debió poseer un papel especialmente significativo dentro de esta organización (véase fig. 1). Pero junto a él, destacan las evidencias halladas en sitios como Túcume⁵¹ o Farfán en los que se han documentado enterramientos de tejedoras de élite, responsables de la manufactura de tejidos destinados probablemente a los miembros más importantes de las élites locales.

Dentro de esta producción se difundieron un conjunto de elementos estandarizados que constituyeron una especie de “estilo oficial”. En él se plasman rasgos tomados por los Incas de la tradición textil de la sierra de la que proceden y que tienen que ver, tanto con los procedimientos tecnológicos como con una estética que tiene igualmente sus antecedentes en las tierras altas. Junto con ellos, los tejidos producidos durante el Periodo Inca en los Andes centrales, muestran en cada caso los rasgos propios de la tradición regional.

En algunos casos estos rasgos tienen largos antecedentes en la textilería local y han sobrevivido solapándose a las influencias incas. Esto ocurre, por ejemplo, en la banda Chimú-Inca que muestra, tanto en sus elementos técnicos, tecnológicos y su morfología como en su iconografía, el predominio de rasgos norteños cuyos antecedentes se remontan, en algunos casos, al Periodo Precerámico (4000-2500 a.C.). En ella observamos el uso del algodón con torsión “S” y “S2Z” documentado ya en los tejidos de Huaca Prieta (Valle de Chicama) (véase fig. 1),⁵² o la figura del Animal Lunar cuyos orígenes Mackey y Vogel sitúan incluso antes del desarrollo mochica.⁵³ En el

49 Poma de Ayala, *Nueva crónica*, págs. 296-299, fig. 298. La compleja organización de la actividad textil incaica se evidencia en la interesante descripción que Guamán Poma ofrece de las distintas clases de *aqllas* y del tipo de tejidos que fabricaba cada una de ellas. *Ibidem*, pág. 296.

50 *Ibidem*, pág. 296.

51 Narváez, A.: “The pyramids of Tucume. The monumental sector”, en T. Heyerdahl, D.H. Sandweiss y A. Narváez: *Pyramids of Tucume. The quest for Peru's forgotten city*, 1995, págs. 90-101.

52 Bird, J.: “Techniques”, en W.C. Bennet y J. Bird: *Andean Culture History*, Nueva York, 1960, págs. 245-317.

53 Mackey, C. y M. Vogel: “La luna sobre los Andes”.



caso de la camisa sureña, son menos los elementos que se pueden relacionar con la tradición regional, como la estrella de 8 puntas, que aquéllos adoptados a partir de la llegada de ideas serranas a la costa. Esto confirma la propuesta de A. Rowe de que se trata de un estilo particular que surge durante el Periodo Inca en el extremo sur de la costa sur.

El contraste entre estos dos ejemplares es una buena ilustración del diferente peso que los Incas tuvieron en distintas áreas de la costa y que es consistente con lo que sabemos, por ejemplo, sobre los centros administrativos Incas. Así, las “discretas” remodelaciones que los Incas llevaron a cabo en un centro administrativo pre-existente como fue el de Farfán (Valle de Jequetepeque), contrastan con los rasgos puramente incaicos de centros establecidos en la costa centro-sur y sur, como Incahuasi, (valle de Cañete) o Tambo Colorado (valle de Ica) por citar tan sólo algún ejemplo (véase, fig. 1).

En lo que se refiere a la organización de la producción, parece que pudo existir una mayor homogeneidad en cuanto a los cambios introducidos por los Incas en las diversas áreas del Imperio. Distintos elementos de las piezas seleccionadas para este estudio ponen de manifiesto que las tres fueron elaboradas por especialistas y dentro de una red de producción organizada. En todas ellas los hilos son de gran finura y calidad tal y como se requería para las prendas destinadas a personajes destacados. Sin duda fueron hilanderas especializadas las responsables de elaborarlas. Otro aspecto interesante es el del teñido, para el que también debieron estar implicados especialistas. En los tres ejemplares el color presenta una conservación espléndida, indicativo de un óptimo proceso de tintura y, especialmente en los dos primeros ejemplares examinados, los hilos son de tonos brillantes y variados. Finalmente la manufactura del tejido presenta en los tres casos un excelente acabado, aunque, como ocurre con el color, existan diferentes “niveles de calidad” entre ellas. Al mismo tiempo, se han aplicado los mencionados “estándares” seleccionándose en todos los casos técnicas textiles típicas del “estilo textil oficial” de los Incas. Estas técnicas fueron además ejecutadas con gran maestría, evidenciando el perfecto dominio del procedimiento textil de las tejedoras o tejedores que los elaboraron.

Incluso, en el *uncu* sureño se puede apreciar una manufactura a base de paneles independientes que indica un modo de producción que podríamos llamar “en serie”, propio de un sistema con una elevada organización.

Este sistema debía satisfacer la demanda creciente de uno de los productos manufacturados más importantes para la organización socio-políti-



ca del Imperio, cuyo equilibrio se basaba en gran parte en las relaciones entre el poder central y los representantes de la élites locales. En estas relaciones, basadas en el principio de reciprocidad o *ayni*, el obsequio de tejidos finos constituía una forma habitual de consolidar lazos dando así cohesión política al Imperio.⁵⁴ Al mismo tiempo, la expresión de adhesión al poder central por parte de los miembros de las élites regionales, se manifestaba en la presencia de elementos del “estilo oficial” en las técnicas y la iconografía de las prendas que vestían. La conjunción de estos elementos con otros pertenecientes a la tradición local tuvo diferente carácter en las distintas zonas del *Tahuantinsuyu*, convirtiéndose también en una expresión del grado de autonomía política de estas entidades con respecto al poder central.

Pensamos que todo lo arriba expuesto ilustra el modo en que los tejidos reflejan el carácter pluriétnico y la complejidad de la organización del *Tahuantinsuyu* y pone de manifiesto la importancia del análisis técnico textil para el establecimiento de hipótesis que avancen en este sentido. Estas, deben ser contrastadas con la información que ofrecen el resto de las manifestaciones materiales y de los documentos que nos hablan de una de las épocas de mayor desarrollo del pasado andino.

54 Al respecto vale la pena destacar la conocida frase de Murra en la que afirma que: “*Ningún acontecimiento político o militar, social o religioso, estaba completo sin textiles, siendo donados u ofrendados, quemados, intercambiados o sacrificados*”. Murra, “Cloth and its function”, pág. 722 [traducción propia].



FIGURAS

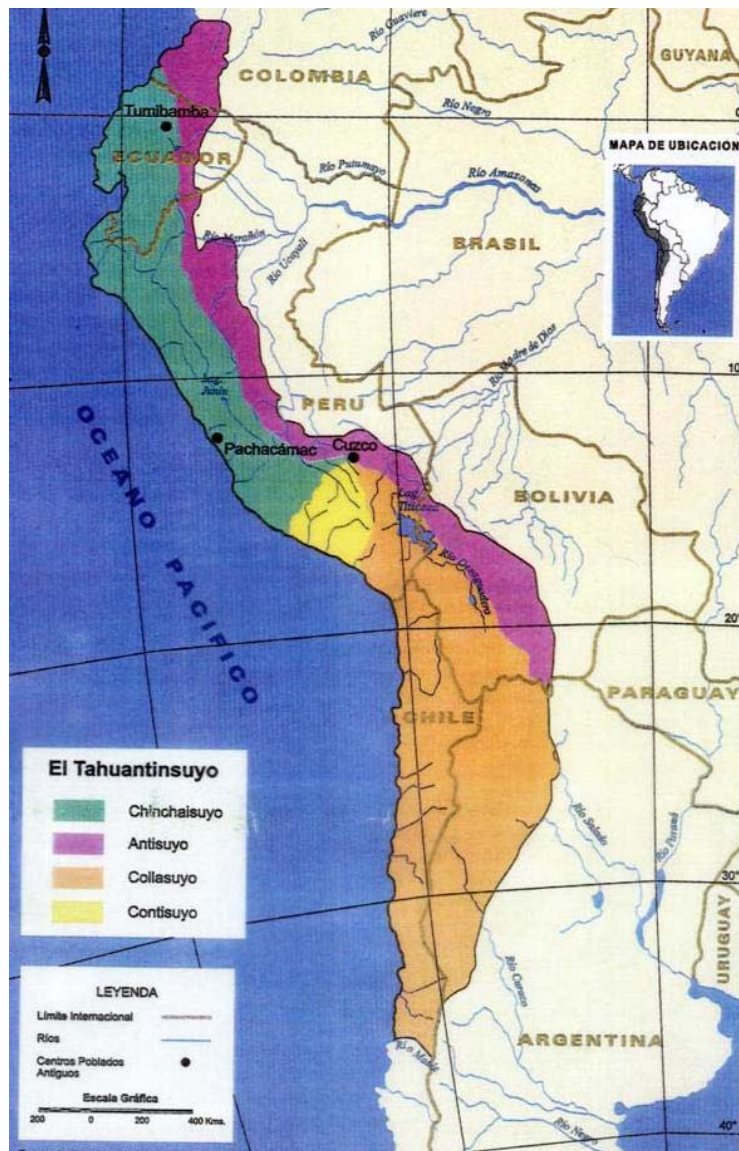


Figura 1.—Mapa del Tahuantinsuyu o Las Cuatro Partes del Mundo con sus dos principales enclaves, Pachacámac y Cuzco. (El Comercio 1998)





Figura 2.—*Uncu Inca*-Colonial del Museo de América. Esta decorado con motivo ajedrezado en el pecho, franja de rombos en la parte inferior, una banda con doble hilera de *tocapus* al centro y la Flor de la Cantuta ocupando la mayor parte del espacio.
Fotografía Joaquín Otero, Museo de América.

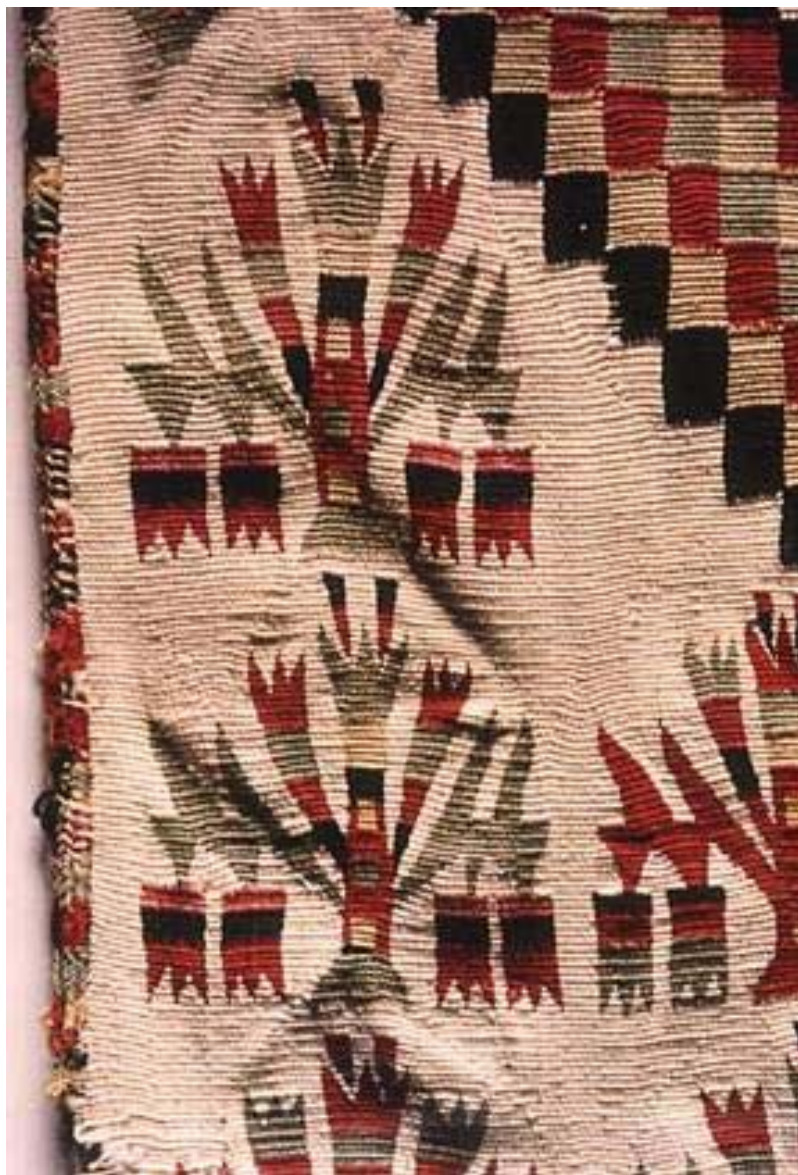


Figura 3.—Detalle de la “Flor de la Cantuta” que decora la mayor parte de la superficie del *uncu*. A la izquierda se aprecia el borde a la aguja típico de las camisas inca estandarizadas. Fotografía Joaquín Otero, Museo de América.



Figura 4.—Banda Chimú-Inca rematada en borlas y decorada con figuras del Animal Lunar y aves estereotipadas. Fotografía Joaquín Otero, Museo de América.



Fig. 5. Detalle de una de las figuras del Animal Lunar mostrando el contorno grueso típico de la influencia Inca en la costa norte. Fotografía Joaquín Otero, Museo de América.







Figura 7.—Detalle del motivo de la “Estrella de 8 puntas” que decora el *uncu* de la costa sur. A la izquierda la abertura del brazo con el remate a la aguja común en este tipo de camisas. Fotografía Joaquín Otero, Museo de América.

