

# Los tejidos prehispánicos del Museo de América y la reconstrucción del pasado Andino<sup>1</sup>

## I. INTRODUCCIÓN

Los tejidos constituyen una de las más importantes fuentes de información de las culturas prehispánicas andinas, y su estudio a lo largo de las últimas décadas ha puesto en evidencia el importante rol que jugaron dentro de las sociedades que los elaboraron.

A pesar de que condiciones climáticas favorables para su preservación han permitido que lleguen hasta nosotros gran cantidad de piezas - procedentes especialmente de la costa peruana - la falta de información acerca del contexto en que se hallaron estas piezas, constituye uno de los problemas fundamentales en nuestro campo. Este hecho es consecuencia del saqueo sistemático de sitios arqueológicos común en este área, que produce la irremediable pérdida de una gran parte de los datos que el tejido, junto con el resto de los elementos que lo acompañaban, podrían haber aportado. Estas piezas descontextualizadas engrosan la mayor parte de las colecciones públicas y privadas del mundo y constituyen un reto para el investigador, que debe enfrentarse a ellas sin ninguna pista concluyente, tratando de obtener de su estudio nuevos datos que ayuden a identificarla y devolverle al menos una parte de su valor como cultura material.

Si bien, como decimos, esta tarea se presenta ardua, un riguroso análisis técnico y la confrontación de la información obtenida con otras colecciones textiles, cerámicas, etc., hacen posible la clasificación, siquiera de forma tentativa, de un tejido sin contexto dentro del complejo panorama cultural que conocemos para el área andina. Esta clasificación es el paso previo indispensable

<sup>1</sup> Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a las siguientes personas, sin las que este trabajo no hubiera sido posible: Paz Cabello, Ana Castaño, Carmen Cerezo, Andrés Escalera, Félix Jiménez, Antonio León-Sotelo, Dolores Medina, Nieves Sáenz, Alicia Soria, Ana Verde y a todo el personal del Museo de América. Agradezco igualmente a Pepa Iglesias la lectura crítica del texto inicial, así como a mi amiga Mónica Gudemos, a quien debo un especial reconocimiento por su continua colaboración, apoyo y buenos consejos.

para un posterior estudio en profundidad del tejido, en relación con la época y el área geográfica a que ha sido asignado.

En las siguientes páginas presentamos una propuesta de identificación de una selección de tejidos de la Colección Textil del Museo de América de Madrid, tratando de insertar cada uno de ellos dentro de la dinámica cultural a la que perteneció y de la que es un reflejo. Pensamos que el material así clasificado nos permite conocer mejor el carácter de la evolución histórica de las sociedades andinas durante un periodo dado, al tiempo que se evidencia su importancia como fuente de información para el estudio de variados fenómenos como la organización de la producción, las relaciones entre diferentes entidades socio-políticas, o la definición de estilos poco conocidos, de gran interés para la investigación en esta área<sup>2</sup>. Es importante aclarar, no obstante, que somos conscientes de que este tipo de clasificaciones tempo-espaciales falsean de algún modo la realidad de los procesos que ocurrieron. En efecto, la historia de los pueblos es un continuo que no debe ser entendido como la sucesión de compartimentos temporales rígidos y éstos deben ser utilizados únicamente como un instrumento que facilite al investigador un primer acercamiento al objeto de estudio. Así pues, si bien es verdad que el estudio que aquí presentamos puede ser acusado con cierta justicia de "*simplista*", también creemos que nos permite pasar a niveles más profundos en la comprensión de muchas piezas que, hasta ahora, no eran más que fragmentos casi anónimos de escaso valor cultural. Por último, señalaremos que uno de nuestros objetivos ha sido, no sólo la ubicación de los tejidos en periodos y áreas, sino ofrecer una síntesis de los desarrollos históricos acaecidos en cada uno de ellos a modo de referencia de los momentos en los que las piezas estudiadas realizaron su función.

El esquema cronológico que seguiremos en las siguientes páginas está resumido en el Cuadro 1 que constituye una síntesis general de los desarrollos prehispánicos de área centro-andina. Para la identificación de las técnicas nos basaremos principalmente en la clasificación de Emery (1980) aunque tendremos también en cuenta el trabajo de D'Harcourt, (1962). Por último, se hará referencia en repetidas ocasiones a los trabajos de Ramos y Blasco (1980) y Reindel (1985) en cuyos trabajos sobre los tejidos del Museo de América se incluyen algunos de los ejemplares que nosotros analizamos.

<sup>2</sup> La muestra está compuesta por cuarenta y siete piezas que, según nuestra clasificación, pertenecerían a los periodos que van desde el Intermedio Temprano (200 a.C.-600 d.C.) al Horizonte Tardío (1460-1534 d.C.) y que fueron estudiadas en varios ciclos entre Julio de 1998 y Enero de 2000. El primer ciclo incluyó 35 ejemplares que fueron seleccionados por sus características a partir de las Fichas de Registro del Museo y la obra de Ramos y Blasco (1980). Las conclusiones preliminares se ofrecieron en un Informe Preliminar (Jiménez, Ms.2). El segundo incluyó cuatro piezas, elegidas para complementar el estudio de la última del ciclo anterior. Por último se estudiaron ocho tejidos más que fueron seleccionados por sus características, al igual que el primer ciclo, para complementar ésta y otras investigaciones llevadas a cabo por la autora.

## II. PERIODO INTERMEDIO TEMPRANO (100 a.C.-600 d.C.)

Tres ejemplares han sido asignados a este periodo basándonos en criterios técnicos e iconográficos. Uno de ellos procede, según los datos de la Ficha de Registro del Museo, del “área de Nazca” un segundo, casi igual, puede ser asignado sin duda a la cultura de este nombre que se desarrolló en la costa sur (Mapa 1. Cuadro 1) durante este periodo. En ambos casos se trata de frag-

		COSTA NORTE	COSTA CENTRAL	COSTA SUR	SIERRA NORTE	SIERRA CENTRAL	SIERRA SUR
HORIZONTE TARDÍO	1534 1400	Chimú-Inca	Inca	Inca	Inca	Inca	Inca
INTERMEDIO TARDÍO	1300 1000	Chimú Lambayeque	Chancay	Chincha Ica	Huamachuco	Chanca Huanca	Reinos Altiplánicos
HORIZONTE MEDIO	900 700	Huari Transicional Moche-Huari	Pachacamac	Huari Nazca-Huari	Cajamarca	Huari	Tiahuanaco- Huari
INTERMEDIO TEMPRANO	600 100	Moche Gallinazo Vicús Salinar	Lima Miramar	Nazca Paracas Necrópolis Paracas Cavernas	Recuay	Huarpa	Tiahuanaco
HORIZONTE TEMPRANO	200 900	Cupisnique	Ancón		Chavín		Pucara

Cuadro 1: Principales desarrollos prehispánicos del área centro-andina

mentos de bordes de camisas u otras prendas que podemos encontrar documentados en varias colecciones con la misma atribución cultural.<sup>3</sup> A pesar de que morfológicamente son idénticos, difieren ligeramente en el uso del material. La técnica presente en ambos casos es la comúnmente conocida como “tejido a la aguja”, y que Emery (1980:243) describe como un bordado sobre una tela base que queda completamente cubierta. Este tipo de trabajos es característico de los tejidos del Sur y forma parte de la tradición Paracas-Nazca de la que conocemos gran número de espectaculares ejemplos<sup>4</sup>. El primero de los que aquí presentamos está compuesto por una base de hilos de lana<sup>5</sup> de dos hebras hiladas en “Z” y torcidas después en “S”, en color negro, completamente cubierta por los hilos suplementarios, del mismo material y torsión. En un caso, hilos de lana simples en “Z” se han torcido en la dirección contraria con hilos simples “Z” de algodón, formándose

<sup>3</sup> Se trata de los N° Inv. 14516 y 14641; para el primero de ellos poseemos su posible procedencia y está publicado en Ramos y Blasco (1980:68-69, lám. IX fig. G). Ambos están fragmentos por sus extremos laterales, el primero mide 7 cm. (incluyendo flecos) x 61 cm. La segunda pieza está fragmentada en tres y cada parte tiene una longitud de 17.7, 6 y 20.5 cm. siendo el ancho uniforme de 7 cm. (Ver ejemplos muy similares en D’Harcourt, 1962: pla. 86C y Tsunoyama, 1964, pla. 4) Otra pieza muy similar perteneciente a la colección del Museo de América fue estudiada por Reindel (1985:84) con el n° 12.

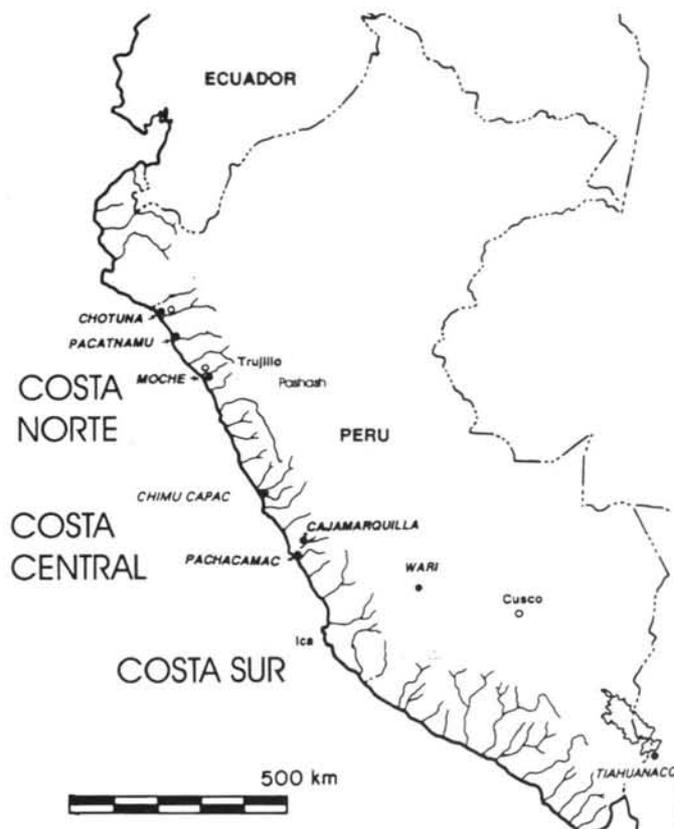
<sup>4</sup> O’Neale y Kroeber (1930) pla. 3 y 9; D’Harcourt, (1962) pla.86-103; Paul, 1979 pla. 21,22 y 30.

<sup>5</sup> A pesar de que el término “lana” se asocia normalmente a fibra de ovejas, la utilizaremos aquí para referirnos a la de camélido.

una hebra de color blanco y rojo. Este es un elemento típico de los tejidos Nazca (Rowe, 1972: 70) que no se encuentra habitualmente en otros tejidos costeños. Está presente también en el otro fragmento, que se diferencia del primero únicamente en tener la base de tela llana de algodón (Emery, 1980: 76) con urdimbres pareadas en "S" y tramas "Z2S". Por último, cabe mencionar la amplia gama cromática que encontramos en estos fragmentos y que de nuevo es un rasgo común de los tejidos sureños, que desde épocas tempranas demuestran el dominio alcanzado por los tintoreros prehispánicos para lograr un gran número de tonos que se conservan de forma excepcional.

Estos dos ejemplares nos sirven para acercarnos a uno de los estilos textiles, Nazca, que alcanzó un gran desarrollo y en el que además podemos observar una serie de rasgos como el uso de técnicas "a la aguja", la amplia utilización de lana policromada, la preferencia por hilado en Z y el torcido en Z2S de los hilos - por citar algunos de los principales aspectos - de una tradición que perdurará en el área por siglos<sup>6</sup>.

La otra pieza que discutiremos en este apartado (Fig. 1) es una de las más interesantes de nuestra muestra debido a los contados ejemplares que se han conservado de esta cultura<sup>7</sup>. De acuerdo al análisis técnico y estilístico la hemos asignado al estilo Recuay, que floreció en la sierra norte durante este periodo (Mapa 1, Cuadro 1).



Mapa 1: La costa y la sierra peruanas con los principales sitios arqueológicos mencionados en el texto



Figura 1: Tejido de estilo Recuay perteneciente a la Colección del Museo de América. Fibra de camélido 30x30cm. (Inv. 14.525)

<sup>6</sup> A este respecto ver los tejidos del Museo de América asignados por Reindel a esta área (Reindel, 1985:20-35; 38-41).

<sup>7</sup> Se trata del N° de Inv. 14525. Publicado en Ramos y Blasco, (1980: 82. lám XIII fig. C). Ha sido cortado por sus cuatro lados formando un cuadrado de 30x30cm.

Es un fragmento elaborado con hilos de lana hilados en “Z” y posteriormente torcidos en “S” en tramas y urdimbres. Estas últimas, cambian de color entre el blanco y el marrón, en distintas zonas. Las urdimbres bícromas, con hilos compuestos de dos hebras de distinto tono retorcidas juntas, son propias de la tradición textil serrana documentada ya en los tejidos Pucara y que se da también en piezas Tiahuanaco y Huari (Conklin, 1983; Rowe, 1986:153). Una pieza asignada al estilo Recuay muy similar a ésta que analiza D. Garaventa y a la que se refiere Porter (1992:77) posee igualmente urdimbres de dos colores, sin embargo, en su descripción no se especifica si dos hebras de distinto color fueron torcidas juntas, o si formaban áreas independientes, como en nuestro caso. De ser así, podría tratarse de un patrón técnico característico de los tejidos de esta cultura que diferiría de aquel de la sierra sur. Sobre esta pieza volveremos en las próximas líneas ya que posee gran interés para nuestro estudio. La variación cromática de las urdimbres, tal y como aquí la presentamos, no ha sido descrita para otros ejemplares, con la posible excepción de aquel citado por Porter. Las implicaciones culturales de la dirección de torsión y de la actividad del hilado en sí han sido señaladas en múltiples ocasiones (Bird, 1960:264; 1979:16)<sup>8</sup> lo cual nos permitiría pensar que el principio que regiría este tipo de urdimbres “*por secciones*” parece distinto a aquel de los hilos bícromos, y estaría más relacionado con el proceso de urdido y tejido que con aquel de hilatura<sup>9</sup>. No obstante, parece un procedimiento exclusivamente serrano, ya que la urdimbre es casi siempre monocroma en los tejidos costeños<sup>10</sup>. La técnica empleada es la del tapiz “dentado” en la que el cambio de color en las tramas discontinuas se efectúa mediante el entrelazado de los hilos de dos campos cromáticos opuestos, en torno a un hilo de urdimbre del campo contrario (Emery, 1980:80, Fig. 95). Este ligamento, incluido dentro de la tapicería “*entrelazada*”, ha sido también señalado como característica de los tejidos serranos frente a los tapices de ranuras costeños (Conklin, 1983; Rowe, 1986; Stone-Miller, 1994a). Un último rasgo técnico a destacar en la pieza que discutimos, es el sentido horizontal de los hilos de la urdimbre, que nuevamente se relaciona con la tradición de las tierras altas y que contrasta con la verticalidad propia de las piezas de la costa (Bird y Dimijitrevic, 1974; Conklin, 1986; Rowe, 1986)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> El simbolismo que encierra la dirección de la torsión en los Andes ha sido puesto de manifiesto en numerosos estudios etnográficos llevados a cabo fundamentalmente en la sierra peruana. Parece razonable pensar que este hecho pudo haberse producido en tiempos prehispánicos, no obstante, dado que no existen evidencias directas que nos permitan sostenerlo, creemos que es preferible ser cautelosos al respecto. Para este tipo de estudios ver Zorn (1986); Franquemont *et.al.*, (1992); Silverman (1994); por su parte, Vreeland (1986) documenta los diferentes procedimientos de hilado en el área de Mórrope, en la costa norte peruana, poniéndolo en relación con el origen serrano o costeño de sus pobladores.

<sup>9</sup> La pieza en cuestión está trabajada en una técnica que deja totalmente ocultas las urdimbres, por lo que una posible finalidad estética de esta combinación queda descartada.

<sup>10</sup> No obstante, la autora tuvo la oportunidad de documentar un tejido asignado al estilo Chimú-Inca en el sitio de Cabur, Valle de Jequetepeque, que poseía urdimbres monocromas en uno de sus componentes. Este hecho puede interpretarse como una importación de patrones textiles de las tierras altas relacionado con la presencia Inca en la costa norte (Jiménez, Ms. 3: 20-22, Figs. 8-10)

<sup>11</sup> Para una interpretación simbólica de este rasgo, y en general de los ejes de horizontalidad y verticalidad en tejidos andinos ver Cereceda (1986) y Desrosiers (1992a).

En lo que respecta a la iconografía<sup>12</sup>, podemos distinguir dos motivos (ver Fig. 1), uno de ellos es un ave con largo pico, "garras", alas y cola también de gran tamaño, y el otro es una cabeza cuadrangular de la que salen cuatro apéndices rematados en cabezas. El fondo de la pieza es de color rojo oscuro, y los tonos empleados para las figuras son rosa, marrón oscuro, ocre y blanco. En general la composición presenta una marcada tendencia a la geométricidad y en ella destacan dos ejes, los verticales y los ejes diagonales en forma de alternancias cromáticas y de las mismas figuras, un patrón propio de la estética serrana y que ha sido documentado especialmente a partir del Horizonte Medio (Stone-Miller, 1992, 1994a).

Una asignación cronológica anterior situaba esta pieza en el Horizonte Medio (Ramos y Blasco, 1980:82) y los datos de la Ficha de Registro señalan que procede de los "alrededores de Tiahuanaco". No obstante, aunque algunos rasgos estilísticos de esta figura guardan paralelismos con los tejidos Tiahuanaco y Huari, en el ejemplar que aquí presentamos está ausente esa tendencia a la abstracción geométrica que comenzará a darse ya en el estilo Pucara continuando en Tiahuanaco, que parece constituir un rasgo característico de la sierra sur (Sawyer, 1963; Conklin, 1983, 1986; Stone-Miller, 1986, 1992, 1994a).

El ejemplo que citamos anteriormente (fig. 2) y que analiza Porter (1992:77 fig.6) presenta un motivo repetido muy similar de una cabeza cuadrangular con apéndices, enmarcada por elementos que se corresponderían con los apéndices de la pieza que analizamos. Porter asigna este ejemplar al estilo Recuay basándose en la similitud de este motivo con aquel presente en la cerámica de Pashash, uno de los centros Recuay más importantes en la sierra norte del Perú. Asociadas a estas cabezas cuadradas, otras figuras presentes muy semejantes a las de la pieza del Museo de América y que vemos en el ejemplar que ilustra Porter, son semejantes a un ser



Figura 2: Tejido de estilo Recuay. Lana tapiz, entrelazado. 154x90cm. California Academy of Sciences, San Francisco. (Porter 1992).

<sup>12</sup> En este sentido, un ejemplo casi idéntico está publicado en Means, (1930 pla. II).

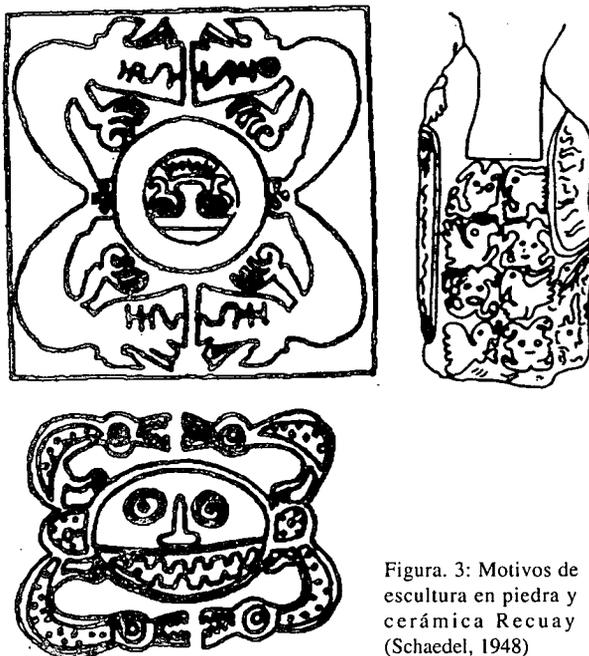


Figura. 3: Motivos de escultura en piedra y cerámica Recuay (Schaedel, 1948)

mitológico conocido como “*dragón Recuay*” o “*Moon Animal*”, que se ha relacionado tradicionalmente con esta cultura<sup>13</sup>. Asimismo, los remates de los elementos serpentiformes que enmarcan las cabezas, podrían también identificarse con las de este ser mítico al que nos referimos, el más característico del estilo Recuay (Olsen Bruhns, 1976; Mackey y Vogel, En prensa).

El mismo diseño aparece ilustrado en la cerámica y la escultura en piedra del área del Callejón de Huaylas documentadas por Schaedel (1948: figs. 57 y 71) (Fig. 3). En la primera se puede apreciar una composición muy similar a la de la pieza aquí ilustrada y que estaría representando una prenda vestida por la figura humana esculpida a modo de camisa o

manto. Otro elemento que apoya la clasificación de esta pieza es un vaso-retrato Moche de un individuo con un tocado en el que aparece el “*Moon Animal*” al frente y una cara de estilo Recuay, con orejeras y fauces, en un lado (Olsen Bruhns, 1976:30-31, Fig. 8). Por último, cabe destacar la representación de las patas o garras de las aves del tejido en análisis pueden relacionarse con el modo en que este elemento aparece diseñado de nuevo en figuras del “*Moon animal*” de vasos cerámicos procedentes de la sierra (Proulx, 1968:181 pla. 13c; Olsen Bruhns, 1976 Pla.XII fig. 6)<sup>14</sup>.

En lo que se refiere a la composición general, ésta constituye la diferencia más notable entre nuestra pieza y la que nos sirve de comparación en la que, como en otros tejidos recuay, tiende a llenar todo el espacio disponible con complejos motivos serpentiformes de gran tamaño, que se conjuntan con otros secundarios más pequeños. Quizá podríamos relacionar este hecho con la existencia de una evolución estilística dentro de Recuay, en la que las composiciones fueran cambiando hacia una mayor complejidad, sin embargo, es poca la información que poseemos acerca de

<sup>13</sup> Olsen Bruhns (1973) postuló el origen de este animal mítico en la sierra norte en relación a la cultura Recuay, recientemente, sin embargo, Mackey y Vogel (en prensa) ofrecen una nueva interpretación en la que se enfatiza el carácter costeño de este ser, que habría pasado posteriormente a la sierra. Para una descripción de sus elementos característicos ver Mackey y Vogel (en prensa).

<sup>14</sup> La entidad Recuay mantuvo intensas relaciones con su contemporánea Moche, que adoptó elementos del grupo serrano, como el mencionado “*Moon Animal*” (Olsen Bruhns, 1976). Asimismo, la presencia Recuay en la costa ha sido documentada en lugares como el valle de Nepeña (Proulx, 1968; 1982). Por tanto, conocemos este estilo en sus variantes de las tierras altas y bajas, y en los elementos incluidos en el estilo Moche.

este estilo serrano. Particularmente la preservación de tejidos pertenecientes a esta cultura es muy escasa debido a las condiciones climáticas del área en que tuvo su principal desarrollo.

Una última cuestión en relación al ejemplar que nos ocupa es la de la procedencia geográfica. No poseemos mucha información acerca de los contactos que Recuay pudo mantener con otras entidades serranas como Tiahuanaco, y por otra parte, el hecho de que las condiciones climáticas en las tierras altas han propiciado que casi ningún ejemplar se haya conservado en un medio serrano, nos hace tomar con precaución el dato de la Ficha de Registro del Museo.

Así pues, tanto los datos técnicos, que confirman la factura serrana de esta pieza y señalan su similitud con la otra tapicería Recuay publicada, como la existencia de elementos iconográficos presentes en textiles, cerámica y escultura de este estilo, nos permiten confirmar su relación con él. Hasta el momento, tan sólo siete tejidos Recuay han sido identificados como tal (Porter, 1992:76), con lo que este ejemplar posee el valor añadido de ser uno de los pocos reflejos que han llegado hasta nosotros en forma de tejido de una cultura de la que todavía desconocemos muchos aspectos.

### III. HORIZONTE MEDIO (700-900 d.C.)

Los ejemplares de nuestra selección asignados a este periodo guardan bastantes similitudes entre sí. Se trata de cuatro piezas<sup>15</sup>, una de ellas procedente, según los datos de la Ficha del Museo, del área de Nazca (N° Inv. 14522) y dos del valle de Supe (Nos. Inv. 14523 y 14.524). De la cuarta no tenemos datos, pero su similitud con la primera permite pensar que proceden del mismo área. Están elaboradas con lana y algodón y son fragmentos de prendas de las que probablemente constituyeron elementos decorativos. En los dos casos que proceden de Nazca, urdimbres y tramas están compuestas de hilos de algodón simples hilados en "S", una torsión que difiere de lo que es habitual para la costa sur y se asemeja más al patrón norteño. El tercer y cuarto ejemplares, procedentes del valle de Supe, tienen ambos urdimbres de algodón "Z2S" y tramas de lana con la misma dirección en todos los casos, salvo en el color que constituye la base, cuyos hilos son simples en "Z".

La mayor de las piezas (N° Inv. 14522) es muy similar en su morfología a otras piezas publicadas (D'Harcourt, 1962: 150, Pla. 8; O'Neale y Kroeber, 1930, Pla. 31a, ambas procedentes de Nazca y Solanilla, 1999: 142-143 Fig. 77) presentando además la misma composición en sus

<sup>15</sup> Inv. 14521, 14522, 14523 y 14.524. Ramos y Blasco, (1980), respectivamente: 78-79 Lám. X Figs. C, D y pág. 80, Láms. X Fig. E, XIII Fig. A y portada y Pág. 80-82 Lám. XIII B. Este último está también publicado en el catálogo de P. Vega (1936) con el n° 24. El primero no tiene orillos y mide 26.8x 5 cm. Del segundo se conservan partes del orillo izquierdo de trama y las urdimbres vuelven en el extremo inferior, lo que puede tomarse como referencia del antiguo orillo. Sus medidas son 38x36cm. El N° 14523 está cortado por tres de sus cuatro lados pero conserva el inferior, rematado con una costura burda con hilo de lana. Sus medidas son 10,5x 42.3 cm. Por último, la pieza N° 14.524 es un fragmento sin orillos que mide 7,4 x 42, 5 cm.

motivos decorativos. Este tipo de piezas con decoración de perfil escalonado, decoraban camisas y mantos realizados en algodón de tonos naturales, situándose en las esquinas tal y como ilustra Rowe (1986: Figs. 23-30 y 32-36)<sup>16</sup> y se evidencia en este caso por la tela llana a la que está unida mediante una costura burda. Responden a un intento de decorar telas llanas con la introducción de hilos suplementarios de lana teñida haciendo un uso más económico de esta materia, escasa en la costa. Por su similitud en otros aspectos que señalaremos más adelante y a pesar de su estado fragmentario, el ejemplar N° 14521 parece haber tenido la misma morfología<sup>17</sup>.

En la elaboración de cada uno de estos cuatro ejemplares se emplearon dos tipos de técnicas, la más importante de las cuales es la de tela llana con tramas suplementarias imitando tapicería. Las tramas suplementarias de lana se entrelazan con la tela cada dos hilos de urdimbre (esto es, ritmo 2 x 1), cubriendo el tejido base completamente. A pesar de que la tela - soporte a la que se conservan cosidas las piezas - nos ha impedido realizar una cuidadosa observación, parece que estas tramas suplementarias vuelven después de cada sección de color. La otra técnica es la de cara de trama 1x1 (Emery, 1980:76-75), que constituye el fondo de la pieza de Supe, junto con la arriba descrita, que ocupa la franja central con el diseño decorativo<sup>18</sup>.

Durante el Horizonte Medio las influencias serranas que llegan a la costa se manifiestan en los tejidos de múltiples formas, entre ellas, por un mayor uso de la fibra de camélido y de la técnica de tapiz. No obstante, los tejidos trabajados en esta técnica debieron estar reservados a los grupos de élite. Técnicamente, el tapiz no conlleva gran dificultad, pero sí implica un extensivo uso de lana, como decíamos, un bien escaso en la costa<sup>19</sup>. De este modo, brocados<sup>20</sup> decorando parte de la pieza, como los ilustrados por éstas, constituirían una adaptación costeña de esa tendencia, al

<sup>16</sup> La Colección del Museo de América posee otra pieza con la misma morfología ilustradas en Ramos y Blasco, (1980): Lám. XII Fig. B.

<sup>17</sup> Rowe (1986:157) sugiere que este tipo de decoración se habría originado en las últimas fases de Nasca y la ilustra ampliamente en piezas del Horizonte Medio 3 procedentes del mismo valle. No obstante, encontramos este mismo patrón en piezas Chimú del Intermedio Tardío, aunque la misma autora señala que no son habituales (Rowe, 1984:51 Fig. 26).

<sup>18</sup> El cambio del ritmo 1x1 a 2x1 del fondo a la franja de tramas suplementarias se efectúa mediante un entrelazado complejo de las urdimbres por el sistema ilustrado por Rowe, (1980) Pla. XX Fig. 4.

<sup>19</sup> Recientes descubrimientos en el sitio de El Yaral, en la costa sur, han documentado la presencia de llamas y alpacas de pelo fino destinadas probablemente a la producción de tejidos (Wheeler, *et.al.* 1995; Wheeler, 1996). En Chan Chan, Topic ha descrito la presencia de fibra de camélido sin hilar, que sería manufacturada en los barrios populares de la capital Chimú (Topic, 1990:167). Por otra parte, algunos estudios han demostrado que, al menos parte de la lana era hilada y teñida en la sierra antes de ser importada (Boytner, en prensa). A pesar de todo ello, faltan evidencias mayores que prueben la producción de fibra de camélido destinada a la fabricación textil en el resto de las áreas costeras, por lo que se asume que ésta era importada de las tierras altas (Rowe, 1980:87; 1984:25). Tradicionalmente se acepta la presencia de llamas en la costa con fines de carga y provisión de carne, mientras que la fibra para los tejidos sería importada de la sierra, no obstante, el debate en torno a este tema sigue abierto (Shimada y Shimada, 1985, 1987; Topic *et.al.*, 1987).

<sup>20</sup> Para una discusión técnica de este término ver Emery, (1980):171-173.

la pieza, como los ilustrados por éstas, constituirían una adaptación costeña de esa tendencia, al tiempo que una alternativa algo más accesible a las ricas túnicas Huari que poseerían tan sólo determinados miembros de la élite con acceso a recursos económicos y de poder. En opinión de Rowe (1979:186) esta técnica sustituiría definitivamente al tapiz en la costa sur ya a finales del Horizonte Medio, no obstante, la iconografía de dos de éstos ejemplares (Nº 14.523 y 14.524) como veremos a continuación, así como de otros publicados, indicarían que podría haberse comenzado a usar con anterioridad<sup>21</sup>.

En relación a estas piezas ya mencionamos que los datos de Fichas del Museo situaban su procedencia en el valle de Supe. La primera presenta en su sección central cinco figuras iguales, una de ellas incompleta, perteneciente a lo que Menzel (1964:47-53, fig. 11a) definió como Estilo Atarco B (Fig. 4) que se desarrolló durante el Horizonte Medio 2B en el valle de Nazca. La pieza ilustrada por D'Harcourt (1962:150 Pla.8) que citamos más arriba, procede del mismo valle y muestra este motivo repetido en matrices cuadradas semejantes a este ejemplar, la técnica y colores son también muy semejantes. La segunda tiene unas características muy similares en lo que a color se refiere, aunque está decorada con una hilera horizontal de tres motivos denominados "*Aguila de Pachacamac*" por Menzel (1964: 59-61) que caracterizó al estilo centralizado en este enclave costeño, especialmente durante el Horizonte Medio 2A-2B (Menzel, 1977: cuadro cronológico). Estas figuras están relacionadas con todo un conjunto de ideas y conceptos religiosos que, procedentes principalmente de la sierra sur, se extendieron en estos siglos por el área andina, acompañados de una serie de elementos estilísticos. Tal y como evidenció por primera vez Menzel (1964) y han puesto de manifiesto numerosos estudios posteriores, estos influjos fueron interpretados de diferentes maneras en las distintas áreas, dando lugar a un rico panorama cultural y a una cultura material en la que un sustrato común serrano se combina con elementos pertenecientes a la tradición local, obteniéndose resultados particulares para cada zona. La costa sur, que mantenía contactos desde épocas anteriores con el área nuclear de esta cultura, refleja estas ideas de forma más clara, bien a través de la influencia directa de los estilos serranos, bien por medio de Pachacamac, el más importante centro huari en la Costa.



Figura 4: Detalle del felino alado estilo Atarco, Horizonte Medio 2b. Museo de América (Inv. 14.523).

<sup>21</sup> Ver ejemplares semejantes en Desrosiers y Pulini, (1992) 117 Figs. 7 y 8 y Solanilla, 1999: 54-55 Fig. 18)

Para esta época, Menzel (1977: 29-36) señala que el valle de Supe se constituyó en un importante enclave Huari en el que confluyeron ideas religiosas de diferentes procedencia, siendo especialmente importante la presencia norteña junto con los aportes de la costa central y la propia huari. Todo este intercambio ideológico y comercial, en gran parte organizado a través de Pachacamac, ocasionó, no sólo la mezcla de elementos estilísticos, sino también el tráfico de productos manufacturados que, como la pieza que presentamos, han sido documentados en lugares diferentes de donde fueron producidos. No obstante, Menzel señaló la relativa escasez de objetos de estilo Pachacamac en el principal sitio del valle de Supe para esta época, Chimú Capac, a pesar de lo cual la misma autora ilustra algunos de estos escasos ejemplares cerámicos (Menzel, 1977: 31 y fig. 46 B).

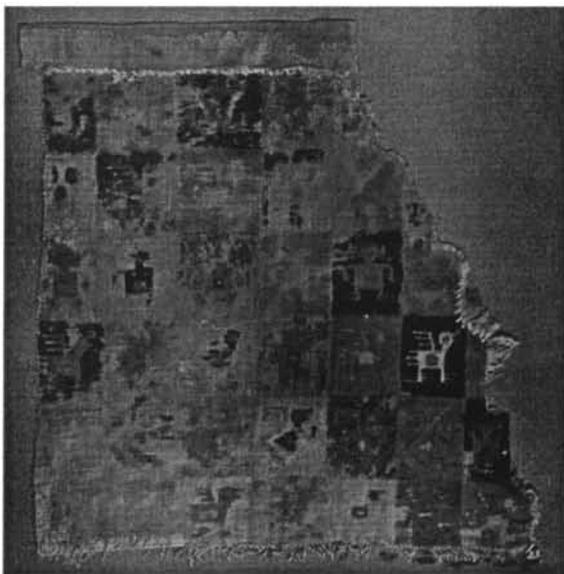


Figura 5: Motivos zoomorfos representado en la pieza, Museo de América. (Inv. 14.522). Horizonte Medio costa sur.

representados tienen un estilo geométrico y se relacionan con la estética del Horizonte Medio, aunque con notable simplicidad en comparación a las piezas huari más conocidas<sup>22</sup>. Estilísticamente se relacionan con la pieza publicada por O'Neale y Kroeber (1930, Lla. 31a) que Rowe (1979:186) data para la última parte de este periodo.

Los tejidos del Horizonte Medio pertenecientes al Museo de América que aquí presentamos, ilustran varios aspectos acerca de este periodo, sin duda uno de los más interesantes de la prehistoria andina. En primer lugar, la existencia de una serie de influencias técnicas, ideológicas y estéticas procedentes de las tierras altas que se generalizarán en la costa. En particular, la interpretación que se hace de estos conceptos y patrones estéticos, se manifiestan claramente en estos tres especímenes. Por otro lado, pone en evidencia la adaptación costeña a las preferencias técni-

Los otros dos tejidos del Horizonte Medio estudiados, están decorados con figuras antropomorfas y zoomorfas en matrices cuadradas. El mayor de ellos (N° Inv. 14522. Fig. 5) muestra varias figuras y una alternancia cromática en ejes diagonales entre el color de los diferentes elementos que las componen, las figuras mismas y el fondo sobre el que se disponen. Del otro espécimen (N° Inv.14521) se conserva sólo una hilera vertical con 5 figuras completas, pero restos de los cuadros adyacentes indican que se seguía el mismo esquema cromático que describimos. Este uso del color en ejes diagonales ha sido señalado como un rasgo típico de los tejidos huari, así como el esquema en cuadros (Stone-Miller, 1992, 1994b). Los motivos

<sup>22</sup> Como ejemplos ver los ilustrados por Lapiner (1976: Figs. 538 y 543).

cas de las tierras altas, teniendo en cuenta la escasez de un material de gran importancia para esta producción: la lana de camélido. Por último, se evidencia la existencia de intensos contactos entre diferentes lugares de la costa que constituyen uno de los aspectos más interesantes de estos siglos.

#### IV. FINAL DEL HORIZONTE MEDIO E INICIOS DEL PERIODO INTERMEDIO TARDIO (800-1100 d.C.)

A caballo entre la época Huari y el nuevo periodo, se encuentran seis ejemplares de los analizados, que son un reflejo de la compleja dinámica de estos momentos de transición en diferentes áreas de la costa.

A diferencia de los tejidos del Horizonte Medio, este grupo es más heterogéneo y las consideraciones en las que se ha basado nuestra identificación han variado en cada caso.

Nos ocuparemos de ellos dividiéndolos en dos grupos: en primer lugar, hablaremos de aquellos cuya iconografía está relacionada con la zona centro-norte de la costa, y en segundo lugar, a una serie de ejemplares pintados, caracterizados aquí mayormente por la particularidad de su técnica decorativa y de los patrones estéticos que ésta impone.

En primer lugar nos referiremos a una pieza que tiene el N° de Inventario 14.563 (Fig. 6) e ilustra uno de los aspectos más importantes en los que haremos énfasis durante las próximas páginas: la intensa interacción cultural entre diversas áreas de la costa y la sierra peruanas ilustrada por los tejidos de esta época<sup>23</sup>. Por algunos de los motivos que presenta se incluye en el primero de los dos grupos en que hemos dividido los tejidos de este apartado.

Se trata de una banda estrecha que se divide longitudinalmente en otras dos que se distinguen tanto por sus diferentes representaciones como por medio de procedimientos técnicos que describiremos en las próximas líneas.

Está tejida con urdimbres de algodón de un blanco puro con un alto grado de torsión en dirección "S2Z". Este tipo de hilos de urdimbre los



Figura 6: Banda-muestrario con motivos de origen norcosteño y serrano. Algodón y lana de camélido 62 x 5,5 cm. Museo de América (Inv. 14.563).

<sup>23</sup> Esta pieza fue estudiada durante en Enero de 2000 y no está incluida en el Informe Preliminar de 1998 (Jiménez, Ms. 2). Conserva parte de ambos orillos de trama, el orillo superior de urdimbre y parte de la cuerda de encabezamiento. La parte inferior está compuesta por urdimbres dejadas sin tejer que fueron cortadas. Su longitud total es de 62 cm. por aproximadamente 5,5 cm. de ancho. Está publicada en Ramos y Blasco, 1980 Pp: 112-113 Lám. XX y en el catálogo de Pilar Vega (1936) con el n° 16(36).

veremos en varios ejemplares de nuestra selección y se asocian también en otras muchas, a tejidos norteños de elaborada factura. Las tramas están compuestas mayoritariamente por hilos de lana de múltiples y brillantes colores, todos ellos compuestos de dos hebras hiladas en "Z" y torcidas en "S". Algodón del mismo tipo y torsión que el de las urdimbres, junto con otro en hilos simples en "S", ambos en un blanco puro, forman también parte de las tramas. La técnica empleada es la de tapiz kelim o de ranuras (Emery, 1980:79) que se generalizó en la costa, especialmente a partir del Horizonte Medio, como consecuencia de la influencia serrana. Dichas ranuras se han dejado en ocasiones abiertas, mientras que en algunos casos se han cerrado por el procedimiento denominado "*dovetailing*"<sup>24</sup>. Si bien lo vemos asociado a veces a piezas de la costa norte, ha sido señalado como un rasgo más habitual de los valles de la costa central (Rowe, 1984: 25). También la morfología y posible función de la pieza pertenece a las tendencias más propias de esta área. El hecho de que esté inacabado y de que, como veremos a continuación, presente diferentes motivos de variado origen, hace pensar que se trate de un muestrario en el que la tejedora o el tejedor aprendía a elaborar precisamente estas representaciones. Algunos elementos como el cambio de tramas de dos tonos diferentes de un mismo color sin motivo aparente o la presencia de figuras sin completar, apoyarían esta hipótesis<sup>25</sup>. Por otra parte, la destreza con que estos motivos fueron tejidos indica que no era la técnica aquello que se trataba de ejercitar.

La iconografía de este tejido nos remite, por un lado, a la tradición norteña, y por otro a los influjos huari, presentes en el área andina durante los siglos del Horizonte Medio y de los que quedaron reminiscencias en los primeros momentos del periodo subsiguiente. Distribuidos en cinco campos se representan cinco diferentes tipos de figuras (véase fig. 6). En el área superior izquierda un motivo que podríamos identificar como el "*cangrejo*", tan común en la iconografía Moche y que durante estos siglos finales del Horizonte Medio vemos en piezas de variado origen<sup>26</sup>. También dentro de los tejidos norteños de la época de la que nos ocupamos, se incluyen las figuras que decoran el extremo de inferior de la sección izquierda de la pieza. Son dos figuras zoomorfas que podrían ser tentativamente identificadas como monos o felinos. Están representados con un estilo geometrizable típico de estos siglos y asociados a una serie de atributos como tocado o collar, que señalarían su estatus y su vínculo con el mundo de las creencias. De nuevo esta figu-

<sup>24</sup> Este procedimiento es descrito por Emery (1980: 79-80) y en estas tapicerías se usa de modo que cada cierto número de pasadas de trama, un hilo de este elemento enlaza una urdimbre del campo de color adyacente, evitando así la formación una ranura en el cambio de color. En los casos más elaborados como éste, los espacios entre estas tramas que cierran la ranura, son pequeños lo que favorece el resultado estético de este procedimiento.

<sup>25</sup> Una pieza similar que presenta también varios motivos es identificada sin embargo como "banda" (Stone-Miller, 1994:225 n° 112). Este ejemplar presenta en uno de sus extremos una representación muy parecida a uno de los que vemos en el ejemplar que aquí describimos (Fig. 6 extremo inferior de la banda derecha), aunque en general su estilo se aleja algo más de los patrones del Horizonte Medio. En relación a este motivo, ver en la misma obra la pág. 232 n° 157.

<sup>26</sup> Ejemplos "clásicos" Moche con este motivo se encuentran, por ejemplo, en Ubbelohde-Doering (1967: 30 Figs. 78-79) y Conklin (1978: Láms. 2, 8, 19 y 20). En piezas procedentes de otras áreas de la costa, ver por ejemplo, Strelow, 1996: 41-42 y 113 de Ancón; 64-65 y 118 de origen desconocido pero con elementos de la costa centro-sur y 66 y 119 hallado en Pachacamac. Por último, un ejemplo publicado en Stone-Miller (1994:261 n° 321) ha sido asignado a la costa nor-central.

También dentro de los tejidos norteños del la época de la que nos ocupamos, se incluyen las figuras que decoran el extremo de inferior de la sección izquierda de la pieza. Son dos figuras zoomorfas que podrían ser tentativamente identificadas como monos o felinos. Están representados con un estilo geometrizable típico de estos siglos y asociados a una serie de atributos como tocado o collar, que señalarían su estatus y su vínculo con el mundo de las creencias. De nuevo esta figura ha sido documentada en ejemplares de la costa nor-central asignados a esta misma época<sup>27</sup>. Junto a éstos, cabe destacar la representación situada bajo el denominado "*cangrejo*". Se trata de una figura que podría también relacionarse con representaciones de tejidos del Intermedio Temprano y el Horizonte Medio en la costa norte peruana y que se ha identificado de forma tentativa como "manta-rama" (Means, 1932: fig. 83; Pruemers, 1995:321 figs. 13, 22, 24 y 25) y que vemos también representado de diversas formas en otras áreas como la costa central y sur (Means, 1932 fig. 34; Menzel, 1977: fig. 133; Solanilla, 1999:62-64 figs. 22 y 23). Junto a estos motivos relacionados con la tradición norteña, otros dos tipos que aparecen en esta pieza, hacen referencia a influencias serranas. El primero se sitúa frente al "cangrejo" en la parte superior de la pieza y lo forman figuras en forma de "Y" invertida, representadas en un estilo geometrizable (fig. 6). Su origen y significado son desconocidos, pero su estilo es característico de este influjo serrano al que nos referimos. El otro lo forman unas representaciones serpentiformes rematadas en cabezas zoomorfas con apéndices. Este motivo se ha documentado en tejidos del Horizonte Medio en el sitio de Chimú Capac (Menzel, 1977, fig. 77) así como en cerámica de estilo Nievería documentada en la misma obra y procedente del valle de Rímac (fig. 105)<sup>28</sup>. Muchos más serían los ejemplos que podríamos citar para ilustrar estos motivos, la mayor parte de los cuales presentan variaciones sobre lo que parece ser un motivo o idea básico.

Así pues, esta pieza, con su mezcla de elementos técnicos e iconográficos de variada procedencia, ilustra el intenso flujo que de estas ideas en forma de productos, está viviendo la costa en esto siglos finales del Horizonte Medio y los primeros momentos del Intermedio Tardío. Es interesante anotar en este punto que los datos de la Ficha de Registro indican que procede de Nazca, a donde podría haber llegado siguiendo esos mismos flujos a los que nos referimos (Menzel, 1977: 59). Muchos de ellos proceden de los primeros momentos de la llegada de la influencia huari a la

<sup>27</sup> Ver ejemplos similares en Menzel (1977: Fig. 76 y 76B); Pruemers, (1995) y Desrosiers y Pulini, (1992) entre otros. Este motivo se presenta variable en las distintas representaciones, un hecho explicable por los mismos procesos de préstamo-adquisición e interpretación de iconografía que está fluyendo de unos lugares a otros de la costa y la sierra. Por último, la autora analizó un tejido del mismo estilo con este motivo en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú en 1999 Pieza (N° R.T. 2147), que procedía del valle de Huarney, en la costa nor-central. Menzel identifica esta figura como un mono y la relaciona con el sincretismo religioso entre ideas norteñas y serranas que se manifiesta en algunos sitios de la costa nor-central como Chimú Capac (Menzel, 1977:33-37).

<sup>28</sup> Otro ejemplo (Solanilla, 1999: 54-55 Fig. 18) posee el mismo motivo en la técnica que vimos anteriormente al hablar de las piezas de esta selección procedentes de Supe pertenecientes al Horizonte Medio.

costa, y otros son aún anteriores y todos sufrirán diversos procesos de transformación y los encontraremos ya en el Intermedio Tardío alterados en sus rasgos principales y seguramente, con otro significado distinto al que poseían en origen <sup>29</sup>.

Los dos ejemplares que describiremos a continuación fueron identificados en nuestro análisis con las siglas MA11 y MA26<sup>30</sup> y que se incluyen dentro del primer grupo arriba enumerado. Ambos están trabajados en técnica de tapiz kelim o ranuras antes mencionado. Las grandes ranuras que se forman en el segundo de ellos, han sido cerradas con puntadas diagonales, mientras que en el primero se dan sólo algunas pequeñas que quedan abiertas. Este rasgo ha sido caracterizado por Rowe (1984:27) como propio de las tapicerías norteñas frente a otros métodos usados en la costa central (Ver *supra*). La urdimbre es de algodón en ambos casos, pero mientras en MA11 la torsión es Z2S, el otro ejemplar presenta la dirección opuesta, S2Z. Como venimos viendo, la dirección de la torsión es uno de los rasgos técnicos más diagnósticos en lo que se refiere a ubicación espacial de la pieza. Mientras los hilos de MA26 son característicamente norteños, los de MA11 indican una procedencia de los valles costeros centrales (Rowe, 1984:25). Las tramas, en su mayoría de lana, tienen una torsión Z2S bastante generalizada a lo largo de toda la costa y las tierras altas. El algodón, cuando actúa en las tramas, se comporta igual que la lana, no así en las costuras, en las que presenta la misma dirección y número de hilos que en la urdimbre (MA26). Por último mencionar que en la pieza de menor tamaño (MA11), se han insertado algunas pasadas de trama de lana Z2S4Z, un rasgo bastante atípico. Brevemente mencionaremos que los colores más importantes de la pieza mayor (MA 26) son rojo-rosado de fondo, amarillo, azul celeste, salmón, blanco y negro, todos ellos habituales en la tradición norteña, el último, bien conservado al contrario de lo que suele ser habitual (Fig. 7). Con respecto a la pieza más pequeña, el fondo es de color amarillo-ocre y ha utilizado lana marrón oscuro, rojo oscuro (en un tono inusual), verdoso y algodón blanco en la figura.

Un último rasgo técnico a destacar son las urdimbres horizontales de MA26, un elemento que vimos anteriormente en nuestro ejemplar Recuay, y que es propio de los tejidos serranos. Este sistema de tejido puede interpretarse como fruto de la influencia de tierras altas que se manifiesta en la técnica misma y, como veremos, en la iconografía y el estilo.

<sup>29</sup> Un ejemplo lo puede constituir el motivo del cangrejo norteño, que quizá podríamos identificar en un estilo muy abstracto y geometrizado típico del Horizonte Medio en dos camisas procedentes de la Necrópolis de Ancón (Kaulicke, 1997, Fig. 19; Strelow, 1996: 42 Fig. a y Plate X) así como en dos tapicerías Chancay, mucho más simplificado (Solanilla, 1999:98-103).

<sup>30</sup> Los tejidos analizados fueron identificados con las siglas MA (Museo de América) y números correlativos según el orden seguido en el examen. Este siglado será traído a colación aquí de forma eventual para facilitar la descripción. En este caso, MA11 es el N°. Inv. 14567 publicado en Ramos y Blasco (1980:118, Lám. XXIII Fig. A), mide 17 cm. de largo y 22 de ancho, conserva ambos orillos de trama; MA26 es el N° Inv. 14566 y está publicado en la misma obra (pág. 116-118, Lám. X). Sus dimensiones son 34 cm. largo (trama) x 84.5 cm. ancho (urdimbre). De él se han conservado ambos orillos de trama y el extremo inferior de la urdimbre, con la cuerda de encabezamiento. Por último mencionar que en la Ficha figura como procedente de Trujillo.



Figura 7: MA26. Los personajes principales están representados con todos sus atributos y simbología dentro de los marcos rodeados con figuras secundarias en procesión. Nótese la deformación en la mano que porta la cabeza-trofeo. 35x84.5 cm. Museo de América. (Inv. 14.566).

Ambos fragmentos debieron formar parte de prendas pero desconocemos su morfología original. El mayor de ellos está compuesto por la pieza central decorada a la que se han unido mediante costuras con hilo de algodón amarillo otras bandas horizontales de color continuo.

Este ejemplar (MA26) presenta cinco personajes iguales en sendos cuadros en hilera horizontal, todos ellos están ataviados con ricas vestiduras, tocado, y collar de serpiente bicéfala y portan un báculo rematado en una cabeza, en la mano derecha (izquierda del observador) y una cabeza-trofeo de la que pende el cabello, en la otra (véase fig. 7). Junto a estas figuras, en dos de los cinco cuadros, aparecen pequeños motivos zoomorfos que podríamos identificar tentativamente como llamas (dos en cada cuadro) y en uno de ellos además, un elemento de difícil identificación. Estos dos motivos se representan en sentido vertical, perpendiculares a la perspectiva natural en que habrían de ser observados. En el interior del marco del cuadrado, se han representado una serie de figuras de pequeño tamaño, de perfil, en sentido procesional, que portan también un báculo y están ataviadas con tocado y una especie de cresta de plumas que se proyecta hacia atrás. La composición general presenta una marcada tendencia a la geométricidad, que llega, en el caso de las figuras secundarias en procesión, a cierta descomposición de los elementos. Los rasgos faciales de los personajes así como los de las cabezas-trofeo, muestran también esta característica y se asemejan al modo de representación serrano que puede observarse en los tejidos tiahuanaco y huari, incluso a aquellos presentes en escultura en piedra de la Puerta del Sol de Tiahuanaco.

La iconografía es muy compleja y nos remite a varias fuentes de origen. Por un lado parece existir algún elemento común entre el personaje central y el llamado "*Dios de los Báculos*", un tema procedente del altiplano y que forma parte del repertorio del Horizonte Medio desde sus primeros momentos (Epoca IA). Diferentes elementos de este tema estarán presentes en la cerámica, los textiles y otras manifestaciones artísticas en fases sucesivas en diferentes áreas de la costa y la sierra, variando, eso sí, la interpretación que se hizo de ellos en cada zona. En el caso que analizamos, la divinidad principal portando báculo y cabeza-trofeo sería una interpretación norteña de este tema, junto con los personajes secundarios en procesión, que pueden relacionarse con aquellos pre-

sentes en la Puerta del Sol. Por otra parte, representaciones similares, con un personaje principal portando elementos de atributos de poder y rodeado de elementos secundarios, han sido halladas tanto en textiles como en cerámica en otros sitios de la costa nor-central y en la costa norte (Menzel, 1977: Figs. 56, 57, 59, 94 y 115). Por su parte, D. Menzel analiza esta representación dentro de un contexto de fusión de elementos huari y norteños que reflejan materiales procedentes de varios sitios de la costa nor-central y central especialmente a partir de la segunda mitad del Horizonte Medio (Menzel, 1977: 32-37). Como ocurría con los motivos de la banda anteriormente analizada, lo más destacado de éste ejemplar es la mezcla de elementos formales de diferentes zonas andinas, que refleja una verdadera mezcla de conceptos religiosos en una época de gran dinamismo en este sentido.

Desrosiers y Pulini (1992: 29 fig. 16 y pp: 149 fig. 88) ilustran una pieza del Museo de Módena con el mismo motivo procedente de la Necrópolis de Ancón. Como el del Museo de América, este ejemplar es también de factura norteña, y recibe la influencia serrana, especialmente manifiesta en lo que se refiere a aspectos técnicos, en el uso de urdimbres horizontales. En lo que respecta a la iconografía, decíamos que ilustra el mismo motivo. Entre ambos especímenes, sin embargo, existen ligeras variaciones, por ejemplo, los elementos que portan los personajes principales cambian su colocación, estando el báculo en la mano izquierda y la cabeza en la contraria; las manos que portan las cabezas se deforman en la única figura principal completa del ejemplar de Módena, hecho que se da también en dos de los personajes de la pieza del Museo de América. Por último, la figura que no identificamos aparece en los tres cuadros que se han conservado de la pieza de Módena y sólo en uno de la del Museo de América, eso sí, en la misma disposición.

Un tercer ejemplar publicado por Means (1930: Pla. XI) presenta el mismo motivo de la figura principal portando una cabeza trofeo en su mano izquierda (derecha del observador) y lo que posiblemente es un bastón (la pieza está muy fragmentada) en la derecha. Esta figura se diferencia de las dos anteriores en tener un tocado algo más prominente aunque idéntico, y en presentar unos pendientes triangulares ausentes en aquellas, careciendo, sin embargo, del collar de serpiente bicéfala; los rasgos faciales varían también ligeramente. Ninguna figura secundaria acompaña a este personaje.

Hay un cuarto ejemplar de procedencia desconocida muy similar al de Means, del que se conservan sólo dos figuras idénticas a este tercer caso, pero portando, cada una sólo uno y dos báculos respectivamente, sin cabezas-trofeo. En él, las vestiduras de los personajes principales no están decoradas y sólo se insinúa, como en todas las anteriores, el faldellín (Desrosiers y Pulini, 1992, 149-150, fig. 89). Sus rasgos técnicos indican una factura norteña.

Por último, nos referiremos a un grupo de cuatro ejemplares con características muy similares a lo que venimos describiendo<sup>31</sup>. En términos generales, sus rasgos técnicos presentan

<sup>31</sup> Quisiera dar las gracias a Ilaria Pulini, del *Musei Civici* de Modena, que analizó estos ejemplares y amablemente me proveyó de las fotografías y los datos técnicos. Se trata de un ejemplar del *Museum für Völkerkunde* de Berlín N° Inv. VA56319 procedente de Pachacamac y tres del *Museum für Völkerkunde* de Viena con los Nos. 91.072 a, 91.072 b y 15.007 hallados los dos primeros en Ancón y el último en Pachacamac.

gran similitud: urdimbres de algodón blanco y beige "S2Z" y tramas de lana colores muy similares a los descritos para las otras piezas, con torsión "Z2S". La técnica es también la de tapiz de ranuras. Todos ellos representan el mismo tema iconográfico, aunque de nuevo se dan tanto elementos comunes como variantes. Entre los primeros destaca en general, los vestidos y atributos de estatus del personaje principal, aunque éstos se han simplificado más en uno de los ejemplares de Pachacamac. En todos salvo en éste, el personaje porta un báculo y una cabeza trofeo. La "*desfiguración*" de la representación es también apreciable en éstos, en especialmente en uno de los ejemplares de Pachacamac. Por último, los ejemplares de Ancón están circundados por las mismas figuras en "*procesión*", mientras que en uno de los hallados de nuevo en Pachacamac se han sustituido por olas y en el otro no hay figuras secundarias.

La existencia de variaciones sobre una misma temática indica que ésta fue interpretada y representada de diferentes maneras, aunque respetando una serie de elementos estables: la figura principal portando un báculo y una cabeza-trofeo (salvo la excepción mencionada), los atavíos de esta figura (tocado, ricas vestiduras), etc., constituirían los elementos más estables en estas composiciones. Precisamente estos elementos son los que indican el estatus de la figura principal y encierran gran parte de su simbolismo. Hemos visto también la existencia de algunas excepciones en la ausencia del collar, el báculo y/o la cabeza-trofeo, que indudablemente eran elementos significativos de la representación. Por otra parte, patrones como la colocación de los elementos en ambas manos, la inclusión y colocación de los elementos secundarios dentro de los cuadros, podrían ser interpretados de diferente manera por el tejedor. Los motivos secundarios en procesión se representan de forma idéntica en los ejemplares del Museo de América, el de Módena los de Viena, lo que guarda coherencia con la importancia que posee en el tema original. La composición en estos casos, se da en cuadros de idénticas características y aparentemente similar tamaño. Por último, la técnica usada es también la misma y, al menos para los dos primeros ejemplos descritos, sabemos las urdimbres son horizontales. Todo ello indica que estas piezas formaban parte de una producción estandarizada que interpretaba un tema básico en el que cada tejedor introducía pequeñas variaciones. El hecho de que alguno de los rasgos de estas figuras, particularmente las manos que portan las cabezas, esté deformado, contrasta con la finura del diseño en general y podría indicar que el tejedor no está familiarizado con aquello que teje. Un ejemplo similar es ilustrado por Donnan (1989:116-118) en relación a los frisos de Huaca Chotuna, en los que ciertas figuras parecen deformadas con respecto a aquellas de Huaca El Dragón. Donnan sostiene que los motivos representados en los frisos de Chotuna probablemente fueron copiados de los de El Dragón, indicando que el artesano desconocía el significado de aquello que simplemente imitaba de forma mecánica. De este modo, un tema con elementos procedentes del altiplano y la costa norte, que se generalizó durante el Horizonte Medio a través de Huari, estaría siendo asumido y adaptado por tejedores norteños que lo plasmaban en piezas muy elaboradas, siempre con algunas variaciones, que no serían un obstáculo, sin embargo, para la comunicación de aquellas ideas fundamentales que el motivo transmitía y que se extendió por gran parte del área costeña.

El otro ejemplar que hemos clasificado en esta época en relación a la iconografía de la costa centro-norte es el identificado por nosotros como MA11. A pesar de su estado fragmentario se puede distinguir una figura que presenta un tocado o sombrero de dos picos, y un collar de serpiente bicéfala análogo al que veíamos en los personajes principales del pasado espécimen. De

nuevo hemos de traer a colación una pieza de la Necrópolis de Ancón perteneciente a la colección de Módena y publicada en el mismo catálogo (Desrosiers y Pulini, 1992: 149 fig. 90). En ella parece representarse el mismo tema que venimos describiendo en las piezas anteriores pero esta vez interpretado por un tejedor de la costa central, tal y como indican los datos técnicos y los elementos iconográficos. Cabe destacar el tocado de dos puntas del personaje, y las orejeras cuadrangulares, que difieren de los que presentaban las figuras antes descritas. Al igual que éstas, sin embargo, porta bastón y cabeza-trofeo, está ataviado ricamente y la composición se enmarca con lo que antes describíamos como personajes en procesión y que aquí se han convertido, simplemente, en una hilera de motivos geométricos de difícil identificación. Lo que se conserva del motivo del ejemplar del Museo de América tiene las mismas características del personaje principal (tocado de dos picos, orejeras cuadrangulares, ricos vestidos, etc.) y ya vimos que sus rasgos técnicos lo situaban en la costa central. A pesar de su estado fragmentario, podemos relacionar MA11 con estos tejidos que se están produciendo en los valles centrales en relación a una iconografía compleja plasmada en tapicería, siguiendo el patrón impuesto a finales de la época Huari.

La comparación de las piezas del Museo de América y aquellas de Módena, Berlín y Viena muestra la difusión a lo largo de la costa de una representación en la que parecen mezclarse elementos de origen altiplánico con otros procedentes de la costa norte, formando un tema que es adaptado y representado de diferente manera según los patrones culturales del tejedor. Al mismo tiempo, el hecho de que dos piezas norteñas se hallen en las áreas de Moche, la Necrópolis de Ancón y el sitio de Pachacamac respectivamente, ilustra el intenso tráfico comercial que existió entre el norte y la costa central (Pulini, 1992:65-79)<sup>32</sup>.



Figura 8: MA24. Las figuras centrales se relacionan con el tema ilustrado el ejemplar MA26. Dimensiones 52,5x17,5 cm. Museo de América. (Inv. 14.565)

La última de las tres piezas que caracterizamos por su iconografía procedente de la Costa Centro y Norte fue designada con las siglas MA24<sup>33</sup>. A pesar de presentar un tema semejante será tratada a parte por tener algunos rasgos distintivos que la diferencian de las dos antes mencionadas.

Es uno de los ejemplares más sobresalientes de la Colección Textil del Museo de América debido a su excelente conservación, la brillantez de sus colores y lo llamativo de su morfología y diseños (fig. 8). Las urdimbres de algodón del tejido inacabado se entrelazan una a una con otro grupo de hilos también de algodón y al mismo tiempo en torno a un cordel más grueso del mismo material, que cumpliría la función de hilo de

<sup>32</sup> A estas dos tradiciones habría que añadir aquella de la costa central que se manifestaría, en algunos casos, en la torsión de los hilos.

<sup>33</sup> MA24 se corresponde con el N° Inv. 14565, es una pieza inacabada, en espléndido estado de conservación, procedente según la Ficha de Registro, de Trujillo; mide 52.5 de longitud y 17.5 cm. de anchura

sujeción o agarre de las urdidumbres estructurales<sup>34</sup>. El tamaño de la pieza, pero especialmente, el carácter de la composición que detallaremos en próximas líneas, nos hace pensar que puede tratarse de un muestrario textil en el que se habrían ensayado algunas figuras y quizá también técnicas diferentes.

De ellas este tejido presenta varias, siendo la principal el tapiz de ranuras arriba mencionado con aberturas que se han dejado sin cerrar. Los flecos que rematan el tejido por su parte inferior están trabajados en cara de trama, así mismo cabe mencionar que en algunos puntos se han utilizado tramas flotantes sobre tres urdimbres para crear pequeños detalles decorativos y que dos figuras se han delineado mediante tramas enrolladas en uno o dos hilos de urdimbre, una técnica mencionada por Conklin (1978) en relación a los tejidos Moche.

Las urdimbres son de algodón blanco con la típica dirección “S” del hilado y “Z” del retorcido que vemos en los valles norteños. Las tramas son de lana y algodón naturales y teñidos de colores brillantes como fucsia, amarillo, celeste, marrón, negro, etc. en una gama muy variada. El negro se ha perdido en algunas áreas. La torsión predominante es “Z2S”, pero también posee hilos en la dirección contraria “S2Z” y “S3Z”. Aunque menos habituales, ambos tipos han sido documentados en el norte (O’Neale, 1947; Donnan, 1973; Donnan y Donnan, 1997; Jiménez, En prensa).

Tal y como vimos al hablar de la banda-muestrario (véase fig. 6) al comienzo del capítulo, lo heterogéneo de sus motivos podría indicar que se trataba de una pieza en la que la tejedora o el tejedor ensayaba la elaboración de determinados diseños y técnicas. El principal de ellos, que describiremos a continuación, relaciona este ejemplar con los dos anteriores, ya que parece vincularse de nuevo a aquel tema del que hablamos. Los motivos de la sección superior, además de estar inacabados no muestran coherencia con los centrales y parecen ser independientes entre sí. Algunos elementos técnicos como urdimbres flotantes u otras dejadas sin tejer, confirmarían este carácter experimental al que nos referimos.

Las figuras principales son tres y se disponen de frente en la parte central, de nuevo ataviadas con ricas camisas y faldellines, tocado de media luna sencillo y orejeras, y portan en cada mano, un pequeño objeto con forma de bastón corto y una cabeza-trofeo. Como en MA26, las piernas están decoradas con pequeños “*puntos*” de color y en los pies se han detallado los dedos y las uñas. Una de las figuras presenta la boca con dientes a modo de “*fauces*” aunque de forma esquemática. A su alrededor se disponen varios elementos cruciformes y en el margen izquierdo se distingue una figura aparentemente zoomorfa con el mismo tocado, que ocupa una de las pocas partes dañadas del tejido (véase fig. 8).

Algunos elementos que vimos en las piezas anteriores, como el collar de serpiente bicéfala, los personajes en procesión, la composición en marcos cuadrangulares, etc. están ausentes aquí, pero la diferencia principal está en el estilo. También en esta pieza las figuras muestran una

<sup>34</sup> Es lo que en terminología especializada se denomina “*scaffolding yarns*”.

marcada geométricidad, incluso podríamos decir que más acusada y se asemejan más a las representaciones identificadas en la bibliografía como “*Lambayeque*” (Keatinge, 1978; Stone-Miller, 1994b).

Nuestro conocimiento del estilo textil Lambayeque es aún bastante incompleto, debido a que la mayor parte de los ejemplares que podrían en principio ser asignados a él en base a semejanzas con otros soportes como la cerámica o la pintura mural, no poseen procedencia conocida o carecen de iconografía compleja<sup>35</sup>. A pesar de que algunos ejemplos arqueológicamente excavados nos han dado pautas acerca de esta producción, quedan aún muchas interrogantes por desvelar. Una de ellas es la que se refiere a las relaciones entre este estilo y Chimú, que tuvo su núcleo inicial en el valle de Moche. La mayor parte de los tejidos chimú documentados pertenecen a los últimos momentos de esta cultura (Rowe, 1984; Hyer, Ms.; Mefford, Ms.; Mackey y Klymyshym, 1985; Jiménez Ms. 3 y 4) con lo que desconocemos el carácter de la textilería norteña de la primera parte del Intermedio Tardío también en el núcleo de Chicama-Moche. Gran cantidad de piezas sin contexto tentativamente asignadas a alguno de estos dos estilos, se reparten en los museos del mundo y tan sólo mediante su comparación con piezas de procedencia conocida podrán ser identificadas con certeza.

Así pues, el ejemplar del Museo de América aquí presentado, puede ser incluido dentro de ese panorama complejo de culturas y estilos que se desarrolló en la costa norte desde finales del Horizonte Medio y que tuvo a Lambayeque y a Chimú, como principales exponentes. Los datos que de dicho ejemplar poseemos nos remiten al área de Trujillo como posible origen y son un punto de partida para plantear la cuestión de la relación de estos dos estilos en el valle de Moche tras la descomposición del desarrollo homónimo.

El segundo subgrupo dentro de este periodo de transición lo componen dos piezas pintadas, que aún siendo tentativamente asignadas a diferentes lugares de la costa, son tratadas en conjunto tomando en cuenta la técnica en que han sido trabajadas y los cánones estilísticos que ésta determina. Ambas<sup>36</sup> han sido realizadas únicamente en algodón, una de ellas (N° 14585) tiene urdimbres hiladas y torcidas “Z2S” y tramas alternando el mismo tipo de hilos con los simples en “Z”. La técnica es la de tela llana 1x1 con una estructura ligeramente abierta. Presenta restos de una costura burda en el orillo izquierdo con hilos de algodón semejantes a los de las urdimbres, lo que indica que esta pieza estuvo unida, a otra u otras mediante estas costuras. La técnica en la que ha sido decorada es la de pintura utilizándose dos tonos además del blanco natural de la base. El fondo

<sup>35</sup> Para el primer caso, ver los ejemplos publicados en Stone-Miller, 1994 y en esta publicación, el artículo de Young-Sánchez. Por otra parte, R. Boytner (1998) ha analizado los tejidos lambayeque de Pacatnamú, pero desafortunadamente pocos de ellos poseen iconografía compleja. Nosotros hemos podido analizar ejemplares de este mismo sitio y periodo en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima y hemos constatado esta misma escasez, no obstante, podemos confirmar las semejanzas estilísticas con el ejemplar del Museo de América (Jiménez, Ms.1).

<sup>36</sup> Son los N° Inv. 14585 y 14568. La primera publicada en Ramos y Blasco (1980: 134-135, Lám. XXVII), conserva sólo un orillo de trama y mide 36x32 cm; la segunda documentada en la misma obra, Pág. 120, Lám. XXIII Fig. B, cortada por sus cuatro extremos, mide 32.5 x 14.5 cm.

habría sido pintado en marrón oscuro y sobre él se delineó el motivo en azul-verdoso, siendo el interior de la figura en su mayor parte del tono natural antes mencionado. No obstante, hemos de decir que no ha sido posible identificar el motivo representado, por lo que la distribución de los colores no está del todo clara. Algunos rasgos destacables son su escala relativamente grande, y el estilo curvilíneo e “irregular” en que está diseñado, haciendo uso de la plena libertad compositiva que ofrece esta técnica.

Tentativamente ha sido asignada a la costa nor-central, en base a elementos como la torsión de los hilos y la decoración. Estilísticamente, la presencia de lo que parece ser una figura de mediano o gran tamaño, es afín a las piezas documentadas para finales del Horizonte Medio en el mismo área (Stone-Miller, 1994b fig. 245). Estos ejemplares contrastan con los del periodo posterior, que suelen estar decorados con figuras de menor tamaño repetidas en líneas diagonales o verticales, dentro de la tendencia a la estandarización que, como veremos, es una de sus principales características<sup>37</sup>.

La segunda tela pintada presenta el mismo ligamento pero sus elementos forman una textura más compacta, sin la ligereza de la anterior. A diferencia de ella, sus hilos de trama y urdimbre son uniformes y han sido hilados en la característica dirección norteña de “S”. Sobre el fondo de color blanco-beige se han delineado las figuras con líneas de unos 2 mm. de grosor en color marrón oscuro, y muy regulares en su recorrido. En algunas partes del tejido pueden observarse aún tenues líneas que sirvieron de guía en la elaboración del diseño. La representación consiste en tres parejas de personajes idénticos alineadas verticalmente entre dos pares de franjas laterales que han sido verticalmente trazadas con el mismo color que el contorno de las figuras, y al menos tres de ellas, coloreadas en marrón, como el interior de los motivos. Tanto esta composición, como los motivos mismos, retienen esa rigidez que se observa en los diseños del Horizonte Medio. Estos consisten en figuras antropomorfas ataviadas únicamente con un sombrero o bonete y orejeras. Los rasgos faciales son esquemáticos y destaca la boca en la que se han representado los dientes con tres líneas verticales.

En lo que respecta a su interpretación, la ausencia de muchos elementos que suelen caracterizar a los personajes de alto estatus, indicaría un rango medio de estos personajes. Uno de los elementos que nos permiten sin embargo la identificación es el tocado, que podríamos relacionar con un tipo particular de “gorro” de cuatro puntas que se da durante el Horizonte Medio especialmente en la sierra sur, y aparecen representados también en cerámica huari (Cook, 1996, figs. 1,2 y 3A) y en Lambayeque como influencia de los cánones serranos (Shimada, 1991, figs. 12 y 13)<sup>38</sup>. Este elemento formaba parte de la indumentaria que distinguía a los dignatarios huari, junto con otros como la túnica y las orejeras (Menzel, 1977:31; Cook, 1996:90 fig. 3A), por lo que podemos pensar que existe una correspondencia entre estas figuras y aquellos personajes.

<sup>37</sup> Tejidos pintados asignados a Chimú y Chancay aparecen publicados en Stone-Miller (1994b: Figs. 170, 246, 247,256, 300, etc).

<sup>38</sup> Ejemplos de este tipo de tocado en Lapiner, (1976: Pla. 574; Stone-Miller, 1994b: Pl. 27), etc.

La importancia de los tejidos pintados se incrementó a partir del Horizonte Medio con respecto al periodo anterior. Ejemplares de gran tamaño como el famoso “*Tejido del Prisionero*”, ilustrado por Lapiner (1976:279-282) han sido identificados como “*hangings*” o telas que adornaban las paredes de los templos u otros lugares públicos. Se ha sugerido, incluso, durante el periodo posterior podrían haber servido de modelo para los frisos que decoraban estas mismas estructuras (Donnan, 1989: 129 y 134; Pillsbury, 1993:85-88) con motivos relacionados con el sistema de creencias vigente. Al mismo tiempo, la sencillez técnica que implica, junto con su liviandad, hicieron de ellos piezas muy adecuadas para el comercio, y ofrecían la posibilidad de ser el soporte de iconografía compleja que de este modo era transportada de unos lugares a otros, a través de extensas vías comerciales.

## V. EL PERIODO INTERMEDIO TARDIO (1000-1460 d.C.)

Para este periodo, ampliamente ilustrado en colecciones públicas y privadas de todo el mundo, contamos con veinte ejemplares en nuestra selección, procedentes de diferentes áreas de la costa y que reflejan también varios momentos de esta época, desde los estilos “*clásicos*”, hasta la llegada de la influencia incaica que anunció el subsiguiente Horizonte Tardío.

Debido a limitaciones de espacio, los ejemplares serán tratados conjuntamente según su procedencia y tan sólo algunos de ellos serán más ampliamente descritos para fines concretos.

Lo que nos interesa destacar a través de estas piezas puede resumirse en varias ideas. En primer lugar, la existencia de diferentes estilos a lo largo del desierto costero, con unos rasgos distintivos que proceden sobre todo de la tradición local, pero que también incorporan elementos de otras áreas así como reminiscencias serranas de los siglos precedentes. De todos ellos, el estilo Chimú fue sin duda el más importante debido al alto nivel de desarrollo y a la amplia expansión territorial que alcanzó esta entidad política. Otro aspecto a destacar es que estas culturas regionales seguirán manteniendo aquellas relaciones que ya vimos manifestarse en ejemplares de épocas precedentes, fruto de lo cual continuará el flujo de ideas y elementos estilísticos e iconográficos, con especial énfasis en los norteños, que se extenderán ampliamente hacia el sur. Esta interacción, aunque con menor importancia, también se manifiesta entre el centro y los valles meridionales. El gran desarrollo de estas entidades tendrá como característica una producción altamente especializada y organizada, con una marcada tendencia a la estandarización en técnica, morfología y motivos. Por último, la llegada nuevamente de influjos serranos queda también patente en los ejemplares del final del periodo, especialmente en el norte, donde se anticipará un estilo, el Chimú-Inca, que veremos a partir del Horizonte Tardío (1460-1534 d.C.).

La tradición textil sureña tan importante en periodos tempranos, es bastante mal conocida para estos siglos, siendo Ica el centro más importante de producción. Dos bolsas o “*chuspas*” de la colección del Museo de América pertenecen al área sureña o centro-sur<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> N° Inv. 14562 y 14613. Ambas están casi completas, faltándoles sólo el asa. Están ilustradas respectivamente en Ramos y Blasco (1980:112-113, Lám. XX y Pág. 162 Lám. XXV Fig. C). La última está publicada también en Diputación de Huelva (1995:144-145 Fig. 145).

Los rasgos técnicos de estos ejemplares que se relacionan con la tradición del sur son: la utilización masiva de lana “Z2S” tanto en tramas, como en urdimbres; dentro de las técnicas, el tejido a la aguja, que vimos en los bordes Nazca del Intermedio Temprano, el tejido llano con tramas suplementarias imitando a tapicería, también anteriormente descrito en piezas del Horizonte Medio, y las bandas de urdimbres complementarias formando diseños que ilustra Rowe (1979) en los tejidos de Ica y explica Emery (1980:150-153), son las más sobresalientes; los colores, con rojo oscuro de fondo, y un tono de azul característico, han sido también documentados para esa área del sur por Rowe, al igual que los motivos “*interlocking*”, que según esta misma autora, comenzaron a darse tejidos sureños a partir del Horizonte Medio 2B (Rowe, 1979:186).

Cabe destacar, no obstante, que D’Harcourt (1962: 153 Pla. 20) ilustra un ejemplar casi idéntico al que en este grupo tiene el N°. Inv. 14613 procedente de Cajamarquilla, en la costa central, a donde pudo llegar por medio de esas redes comerciales a las que nos referimos. En definitiva, ambos ejemplares pueden ser asignados a los valles sureños y pudieron formar parte, al mismo tiempo, de esos vínculos comerciales que existían con la costa central.

También a un área intermedia, pero esta vez entre el norte y el centro, podrían ser asignados otros dos ejemplares que describiremos también brevemente<sup>40</sup>. El primero de ellos es un fragmento de tejido de algodón en urdimbres (Z2S) y tramas (Z) en técnica de tela doble (Emery,1980:156-159) en tejido llano, y decorado con diseños como olas geométricas y otros de difícil identificación. El ligamento que presenta, sin embargo, sí ha sido documentado en diferentes áreas y periodos. Fue ampliamente desarrollado, por citar los estilos más afines, en los tejidos moche (Conklin, 1978; Pruemers, 1995) y en aquellos moche-huari de Ancón, (Desrosiers y Pulini, 1992), en las piezas chimú denominadas por Rowe (1984) “*Bird Style*” y finalmente, ha sido también documentado en relación a la textilera chancay, (Young-Sánchez, 1994). A partir del análisis técnico podemos tan sólo proponer tentativamente su pertenencia a ésta última.

El segundo (N° Inv. 14.571) es un fragmento de tapicería que formó parte seguramente de una camisa, rematada en flecos por su parte inferior, trabajados en la misma técnica, una morfología muy generalizada en esta época en los valles costeros centrales. Está elaborado con hilos de algodón para las urdimbres, en torsión “Z2S” y de algodón y lana en las tramas, tanto en ésta misma, como en la simple “Z”. Las técnicas que presenta son las de tapiz de ranuras y cara de trama. La decoración consiste en dos hileras horizontales de personajes ataviados en cada una de ellas con diferente tipo de tocado, que podríamos describir como “*dentado*” y “*plano*”, además de otros elementos comunes como pectorales y faldellines (fig. 9). Todos ellos pertenecen a la tradición estética norteña, que se extenderá hacia el sur, sobre todo en forma de estos personajes característicamente ataviados. Varios rasgos de esta pieza muestran evidencias de que formó parte de una producción estandarizada. Ya mencionamos que este tipo de camisas se generalizan en estos siglos, pero además, la existencia de motivos de pequeño tamaño repetidos y alineados, es otro elemento común. Las figuras representadas muestran falta de detalle, por ejemplo en la llamativa deforma-

<sup>40</sup> N° Inv. 14559 y 14571. Ambos en Ramos y Blasco (1980) respectivamente Pp:109-110, Lám. XIX Fig. E y Pp:123-124, Lám.XXIV Fig. C:

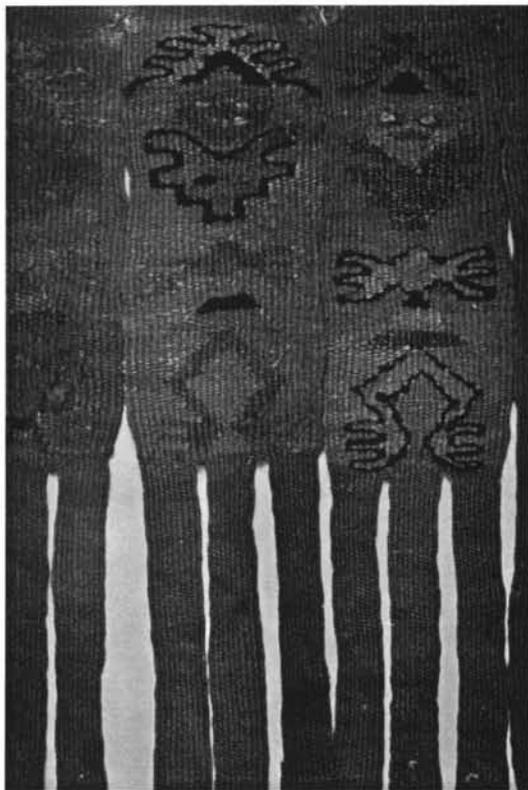


Figura 9: Detalle del ejemplar Inv. 14.571 de la Colección del Museo de América, con figuras antropomorfas que muestran dos tipos diferentes de tocados, plano (izquierda) y dentado (derecha). Lana y algodón.

ción del tronco y los brazos que quedan reducidos a un pequeño núcleo del que salen dos manos. En algunos casos, los hilos de trama empleados en ciertos tramos son súbitamente sustituidos por otros de otro material en el mismo tono e incluso, otro distinto. Otro ejemplar prácticamente idéntico a éste, perteneciente a la Colección del Museu Tèxtil i de la Indumentaria de Barcelona, nos ayuda a ilustrar esta idea<sup>41</sup>. Está decorado con idénticos diseños, elaborados en la misma, podríamos decir, “descuidada” manera; aunque en esta ocasión el fragmento es algo más ancho, la longitud que se conserva (que coincide exactamente con las mismas secciones en las que se divide el diseño de la pieza del Museo de América) varía tan sólo en 1.5 cm.; el remate de los flecos, que no habíamos descrito anteriormente, es también idéntico (como lo será en otras muchas piezas de este tipo que veremos después), retirándose la cuerda a la que se amarran las urdimbres y siendo éstas dobladas hacia el anverso de la pieza y entretejidas con el resto de ella. El único elemento que parece diferir es importante, ya que se trata de los hilos de algodón de la urdimbre que en este caso parecen estar hilados y torcidos en la dirección opuesta al ejemplar del Museo de América, esto es, dentro del patrón norteño “S2Z”. No obstante, hemos de aclarar que esta observación es tentativa, debido a que el sistema de exposición de la pieza impidió una observación más detallada. Si se confirmara este hecho, en primer lugar, se eliminaría la posibilidad de que estemos ante dos fragmentos de una misma prenda original, y se podría en cambio sugerir que éstas fueran dos piezas fabricadas en distintos lugares de la costa peruana siguiendo los mismos cánones de producción y estilo. Otra posibilidad sería que las hubieran elaborado en el mismo lugar tejedores que pertenecían a diferentes etnias o culturas, pero que seguían unas normas estéticas establecidas, bajo un sistema de producción estandarizado y bien organizado. En cualquier caso, vemos cómo se están produciendo telas con diseños procedentes de valles septentrionales seguramente con ciertas implicaciones simbólicas o ideológicas y de forma rápida y poco cuidada, como prueba de una producción masiva que constituirá una de las características esenciales de la textilería de este periodo.

<sup>41</sup> Quisiera agradecer a la Dra. Victoria Solanilla su amable colaboración, que facilitó enormemente nuestro trabajo en Barcelona, así como a Dña. Rosa M. Martín, Directora de dicho Museo y todo el personal del mismo, por la ayuda prestada. El ejemplar al que nos referimos está registrado con el N° 28.312 en esta institución y está publicado en Solanilla, 1999:114-115 Fig. 53.

Siguiendo con este aspecto, nos ocuparemos de una serie de tejidos representativos del estilo predominante en los valles centrales en esta época: Chancay. De las diez piezas incluidas, dos de ellas destacan por estar trabajadas en una técnica diferente a las demás. Son los N.º Inv. 14.558 y 14.628 y consisten en sendos fragmentos, uno de ellos con los orillos de trama completos y cortado por ambos extremos de urdimbre, mientras que el otro está cortado por los cuatro bordes. En ambos casos las urdimbres son de algodón marrón “Z2S” y tramas de lana roja y amarilla en la misma torsión y en hilos simples en “Z”, que predominan sobre el otro elemento en un ligamento denominado “*tramas complementarias con trama de sustitución*”<sup>42</sup>. La primera de ellas presenta diseños de olas geométricas y de elementos muy esquemáticos que podrían quizá ser identificados como monos, organizados en líneas diagonales. En el segundo ejemplar la organización es similar, pero junto a las olas, aparecen un motivos semejantes a cabezas antropomorfas en zig-zag. Los colores utilizados, la técnica y los hilos, nos permiten asignar estas piezas a esta cultura, existiendo otros ejemplares documentados que muestran notables similitudes (Ver por ejemplo Desrosiers, 1992b:27 fig. 14).

Los seis ejemplares que siguen serán tratados en conjunto ya que presentan rasgos comunes muy similares<sup>43</sup>. Todas ellas son fragmentos de camisas de tapicería, en algunos casos combinados con tejido llano formando un perfil escalonado, que se repetirá mucho en esta época. Poseen ese remate en flecos de tapiz que vimos más arriba (N.º Inv. 14.571), típico de este estilo<sup>44</sup>. En la mayoría de los ejemplares, las urdimbres eran pareadas en las zonas de tapicería, dándole a la tela una mayor fortaleza pero también un acabado algo más tosco. En todos los casos estas urdimbres eran de algodón “Z2S”, y las tramas combinan este material con lana teñida en tonos principalmente marrones, rosados, amarillos y ocre, con la misma torsión. El ligamento, decíamos, es el de tapiz ranurado estando las aberturas de menor tamaño abiertas y las mayores cerradas, en algún caso con un procedimiento típico de estos valles que ya mencionamos en el apartado anterior con el nombre de “*dovetailing*”. En un ejemplar han sido documentadas costuras diagonales cumpliendo esta misma función. Todos estos rasgos conforman el perfil técnico de los tejidos en tapicería Chancay y están acompañados por otros también presentes en estilos contemporáneos, como las tramas enrolladas delineando figuras o aquellas excéntricas (Emery, 1980:83) que dan a los motivos un carácter algo más curvilíneo. Algunos de estos tejidos conservaban la “*cuerda de encabezamiento*” al final de los flecos, a la que se enlazaban las urdimbres, y en otros casos ésta había sido retirada y las urdimbres dobladas y entretejidas, en el mismo sistema referido antes para la pieza de los personajes con tocado.

<sup>42</sup> La primera está publicada en Ramos (1980:108-109 Lám. XIX Fig. C). La anchura es de 39.2 cm., ligeramente inferior a los 45 cm. de media de una pieza de telar, la longitud (incompleta) es de 89 cms. La segunda está igualmente ilustrada en esta obra con el n.º 127. La técnica está claramente ilustrada en Desrosiers, 1992b:96 y Tav. 17).

<sup>43</sup> Todos ellos publicados en Ramos y Blasco, 1980, respectivamente, N.º Inv. 14576 (pp:126-127 Lám. XXV Fig. B); N.º 14580 (pp:130-1131 Fig. F); N.º 14596 (pp:146, Lám. XXX Fig. F); N.º 14597 (Fig. G); N.º 14598 (pp:147-148, Fig. H); y N.º 14599 (pp:148, Fig. I).

<sup>44</sup> Múltiples ejemplos con esta morfología de escalonados, flecos en tapiz, etc. están ilustrados en Tsunoyama, (1964); Laurencich-Minelli, (1984); Stone-Miller, (1994b);

En lo que se refiere a los motivos, los principales son en todos los casos zoomorfos variando entre aves, felinos y otros menos identificables (camélidos?) (Fig.10). El motivo del "interlocking" está también presente en varias piezas formando hileras diagonales de figuras serpentiformes, junto con otros elementos geométricos abstractos no identificados. En todas las ocasiones, las figuras se alinean en horizontal y están enmarcadas arriba y abajo por franjas horizontales de color en cara de trama, un patrón típico de estas tapicerías.

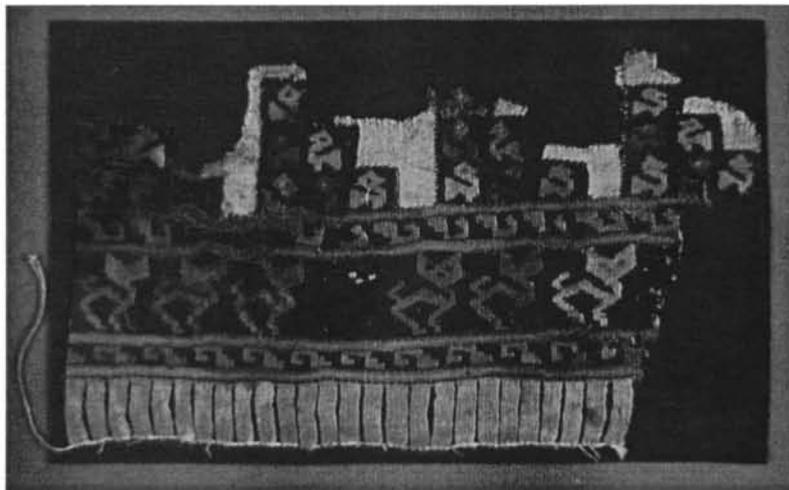


Figura 10: Tejido de estilo Chancay decorado con felinos enmarcados entre franjas de color y olas geométricas. Lana y algodón 25x39 cm. Colección del Museo de América. (Inv. 14.576).

Por último nos referiremos brevemente dos piezas, una de ellas en técnica de tapicería y la otra en tela llana con tramas suplementarias formando brocado<sup>45</sup>. Tienen en común los diseños de "cabezas antropomorfas" como los citados, para el N° de Inv.14.628 analizado más arriba. Las urdimbres son de algodón "Z2S", el primer de ellos las tiene pareadas y las tramas de lana en la misma dirección, de diversos colores.

Los ejemplares chancay aquí ilustrados vienen a engrosar los ya publicados en la bibliografía especializada y confirman la existencia de una producción estandarizada de tejidos que repiten en técnica, formas, iconografía, etc. una serie de cánones establecidos.

El rol que jugó el tejido dentro de las redes comerciales del momento debió ser de primera importancia, a juzgar por el hallazgo de piezas fuera de sus valles de origen y de la mezcla de elementos de todo tipo que muestran los especímenes conservados en colecciones de todo el mundo. Es importante, pues, establecer siempre que sea posible, diferencias entre las distintas zonas de producción para entender el carácter y la dirección de esas relaciones. Hasta ahora hemos podido comprobar la existencia de dos importantes focos en la costa: el área central y el sur, así como algunos puntos de intercambio (valle de Supe, Pachacamac y Ancón). Un tercer foco de producción de gran importancia será desarrollado más adelante cuando hablemos del área norteña,

<sup>45</sup> Respectivamente N°. Inv.: 14.626 y 14.631 no incluidos en el Informe Preliminar de 1998 y publicados en el catálogo de Ramos y Blasco (1980) con los N°. 125 y 130.

pero antes describiremos una pieza que ilustra de nuevo el fenómeno del intercambio de rasgos y cómo éste llegó hasta el punto de hacer difícil la identificación del origen de una pieza.

La pieza con el N° Inv. 14624 de esta Colección es un taparrabo completo del que no poseemos ninguna información acerca de su procedencia. Está confeccionado en algodón marrón con hilos dobles "Z2S" y decorado con paneles rectangulares de tramas suplementarias de lana rosa, amarilla y ocre y algodón blanco y negro con la misma torsión y con variantes en "Z". Los hilos decorativos se entrelazan sobre la misma tela base en forma de brocado, en dos áreas, la mayor inmediatamente debajo de la cinta o atadura al frente, y la otra en el reverso del extremo inferior, ambas de forma rectangular. La misma decoración se encuentra en ambos extremos de las ataduras, que están rematadas además en flecos. En general la morfología es la misma que la de numerosos ejemplares chimú ilustrados por Ann Rowe (1984), aunque su tamaño es sensiblemente inferior<sup>46</sup>. La prenda está compuesta de dos piezas de telar con una anchura de 40.5 cm. cada una,

cosidas longitudinalmente mediante costura diagonal. La cinta o atadura se ha tejido de forma independiente y cosido transversalmente a la pieza central, con el mismo método. El motivo decorativo principal ocupa todo el espacio de los paneles que están enmarcados por varias franjas horizontales de color en cara de trama, y por sendas bandas de tramas complementarias con trama de sustitución, formando diseños de olas geométricas entrelazadas. Cuatro bandas de flecos han sido tejidas a parte y cosidas después en el remate inferior de todos ellos (dos del cuerpo central y dos de las ataduras).

El motivo principal (véase fig.11) muestra una cabeza geométrica en líneas zigzagueantes que alternan con otras similares más estrechas y motivos triangulares. La misma figura ha sido docu-

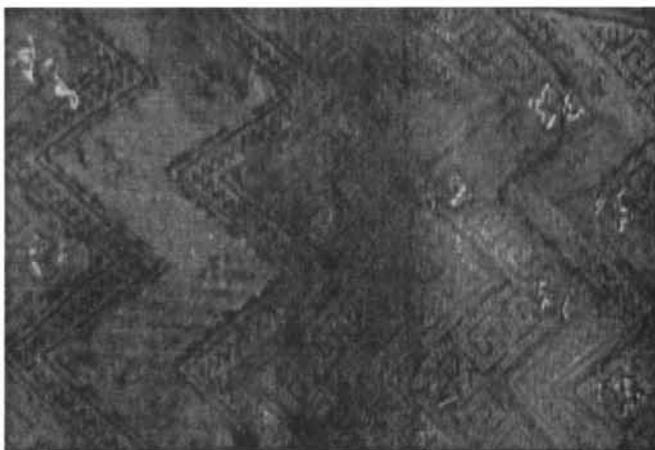


Figura 11: Detalle del motivo principal de uno de los paneles decorativos del taparrabo perteneciente a la Colección del Museo de América (Inv. 14.624). Lana y algodón. Nótese la costura de unión de las dos piezas que componen el cuerpo principal.

<sup>46</sup> La pieza mide 166.5 cm. de longitud y tiene una anchura de 81 cm. La cinta o atadura mide 280x13cm (doblada longitudinalmente = 26 cm.). Su morfología indica que sería vestido con el panel más grande al frente y el inferior en la parte trasera colgando doblado por encima de la atadura. Publicada en Ramos y Blasco (1980:174-175 Lám. XXXVIII Fig. E y Lám. XXXIX).

mentada en otros tejidos procedentes de varios valles de la costa norte peruana<sup>47</sup>, al mismo tiempo, forma parte del repertorio iconográfico chancay<sup>48</sup>.

Los rasgos técnicos y la morfología de la pieza del Museo de América nos hacen asignarla a este estilo y aquí nos sirve para ejemplificar la importancia de estas relaciones de las que estamos hablando.

En lo que respecta a la costa norte, ya nos referíamos anteriormente a la problemática Lambayeque-Chimú y a la falta de ejemplares arqueológicamente documentados para los primeros siglos de este periodo. Ambas pertenecen, sin embargo, a una misma tradición cultural que comparte muchos elementos. Las piezas de nuestra selección que describiremos a continuación ilustran, tanto la existencia de este "*sustrato cultural norteño*", como la dicotomía existente entre los estilos mencionados.

Un ejemplar elaborado totalmente en algodón de color blanco-beige en tejido llano 1x1, representa unas costumbres ligadas con el mundo religioso que compartieron los pueblos de la costa norte, al menos en este periodo<sup>49</sup>. Está elaborado con hilos de algodón blanco-beige en tramas y urdimbres, en ambos casos con torsión "S" típica del norte. Tiene forma cuadrangular y dos de sus extremos presentan sendos cordeles, es más largo de los cuales mide 17 cm., también de algodón con varias hebras hiladas en "S" y retorcidas en "Z" y no presenta decoración. Aunque a priori la identificación de su función resulta difícil, es posible relacionar este ejemplar con la costumbre de depositar tejidos doblados o enrollados y posteriormente atados, que ha sido documentada en distintos sitios de la costa norte. En ocasiones estos tejidos son prendas a tamaño natural o miniaturas, mientras que en otros casos son telas de forma cuadrada o rectangular no asociables a la indumentaria (Rowe, 1984: 101 fig. 85; Bruce, 1986a: 98-105 figs. 4,5 y 15; 1986 b; Jiménez, Ms.3: 7- Figs. 1 y 8-11). Estos pequeños bultos o "*bundles*" parecen haber sido ofrendas y se asociaban tanto a contextos funerarios, como a otro tipo de conjuntos votivos depositados con varia-

<sup>47</sup> Rowe (1984 Figs: 38, 42, 52 y 52) asignadas al estilo Chimú, aun cuando la autora señala que este motivo no es común en los tejidos de este estilo (1984: 57); Desrosiers y Pulini, (1992: 157-158, Fig. 113) documentan un taparrabo de dimensiones muy similares a éste, con un motivo similar, y rasgos técnicos norteños; en Stone-Miller, (1994b: Pla.43) una camisa con un motivo similar es asignada a la costa norte en base a este motivo. Las técnicas descritas para el tejido del Museo de América aparecen también documentadas en los ejemplares arriba descritos.

<sup>48</sup> Tsunoyama, (1964: Pla. 36 y 83; Stone-Miller, 1994b: 208 N° 8B, Pla. 47 y 49). El origen de este motivo no está claro debido a que aparece en gran cantidad de piezas asignadas a Chancay de las que no se tiene información acerca de su contexto y procedencia. Por el contrario, aún siendo más escasos, algunos de los ejemplares documentados en los valles costeros del norte sí poseen tal información. Numerosas piezas del Museo de América muestran este diseño, una de ellas analizada anteriormente con el N° Inv. 14.631, procedería según nuestros datos, de la "costa central del Perú". Otra, que analizamos en el apartado siguiente (N° Inv.14.623) del "valle de Chancay". Su análisis técnico e iconográfico ha revelado, en el primer caso, una asignación a esta área, mientras que el segundo pertenecería al estilo Chimú. Esta última fue publicada en Ramos y Blasco (1980:179-180, Lám. XLI Fig. B). Este es un buen ejemplo del grado de complejidad que alcanzaron los intercambios entre estas dos zonas de la costa.

<sup>49</sup> Es el N° Inv. 14.739, publicado por Reindel (1985: 94), está completo y sus dimensiones son 22x20,5-23 cm.

dos motivos de carácter religioso conocidos en los Andes como “pagos”. De este modo debieron encerrar todo un simbolismo que, lamentablemente, no ha llegado hasta nosotros. El ejemplar del Museo de América presenta una serie de deformaciones que parecen indicar que en un tiempo estuvo enrollado o plegado y posteriormente atado usando los cordeles de los extremos<sup>50</sup>.

En lo que se refiere a los dos estilos que se desarrollaron en los valles septentrionales durante esta época, nos referiremos a continuación a tres ejemplares de nuestra selección que podrían ser asignados a Lambayeque, aunque la identificación de este estilo textil no sea aún todo lo clara que nos gustaría.

Dos fragmentos de borde, posiblemente de una camisa o un manto, tienen los números, respectivamente, 14557 y 14712, pueden ser fácilmente asignados a la costa septentrional en base a sus rasgos técnicos (urdimbres de algodón simple “S”, tramas lana “Z2S”) y su morfología<sup>51</sup>. Una vez más la escasez de espacio nos impide detenernos en su análisis, pero destacaremos las técnicas de cara de trama y tapiz de ranuras con que han sido realizadas y que están rematadas en los dos casos en flecos con los mismos hilos de trama que se proyectan hacia fuera. Estuvieron unidas a otra pieza mediante una costura diagonal con hilos de algodón “S2Z”. La existencia de estos remates es común en los tejidos de esta área en estos siglos, dándose en diferentes variedades. La primera de las que aquí presentamos, ha sido documentada especialmente entre los tejidos Lambayeque de Pacatnamú (valle de Jequetepeque), así como en algún ejemplar publicado<sup>52</sup> y presentan rasgos algo diferentes a los documentados en piezas chimú, por lo que podríamos considerarlo más afín al primer estilo.

Junto a éste existe otro ejemplar más complejo que desafortunadamente ha llegado hasta nosotros en estado fragmentario, por lo que la identificación de los motivos ha resultado dificultosa<sup>53</sup> (fig. 12). El perfil técnico es común al de las piezas de este área con ligeras variaciones.

Se trata de un fragmento de tapiz de ranuras con urdimbres de algodón blanco simples (1 hebra), un rasgo algo inusual ya que éstas suelen estar compuestas de hilos de dos hebras. No obstante la torsión sigue la dirección “S” típica de esta zona. Las tramas son de lana policromada y algodón “Z2S” y “Z”. Las aberturas dejadas por los cambios de color se han cerrado en algunas ocasiones mediante “dovetailing”, un sistema que, como vimos, suele aparecer más comúnmente

<sup>50</sup> Stone-Miller (1994b: 231 Figs. 154 y 155) publica dos piezas similares aunque las asigna a la costa central.

<sup>51</sup> El N° 14.557 está publicada en Ramos y Blasco (1980: 108 Lám. XII Fig. b). Mide 47 cm. de largo y 7.5 cm. incluidos los flecos (3 cm.). El segundo ejemplar mide 15,7,5 cm. y conserva sólo los orillos de trama, lo publica Reindel (1985) con el n° 102.

<sup>52</sup> Keatinge, (1978: 35 sup.); Hecker y Hecker (1990:146-148); Stone-Miller (1994:224 Fig. 105 a); Desrosiers y Pulini documentan un fragmento parecido, (1992: 151 Fig. 93), por último, la autora analizó numerosos fragmentos de este tipo en el Museo Nacional de Lima (Jiménez, Ms.1).

<sup>53</sup> N° Inv. 14574, publicado en Ramos y Blasco (1980: 124-125, Lám. XXIX Fig. E). Conserva los dos orillos de urdimbre y el izquierdo de trama y sus dimensiones son 21x24 cm.

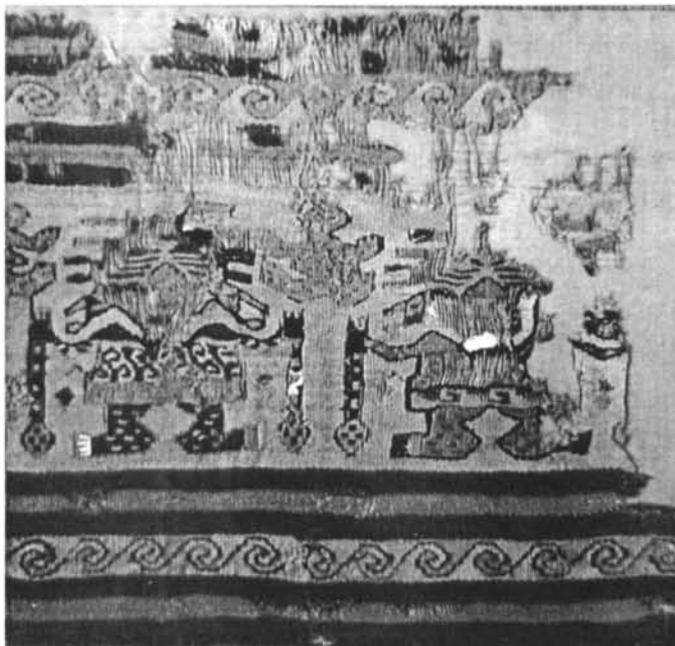


Figura 12: Tejido de estilo Lambayeque. Las figuras muestran los mismos atributos de estatus junto que ciertas diferencias en la decoración de la camisa y los colores. 21x24 cm.. Algodón y lana. Colección Museo de América (Inv. 14.574).

en los tejidos de tapiz chancay. La decoración central consiste en dos figuras principales y al menos dos secundarias, enmarcadas arriba y abajo por hileras horizontales de cara de trama en colores ocre y rojizos y olas de estilo naturalista. Las figuras principales son dos personajes ricamente ataviados con tocado de plumas, camisa y faldellín decorado con volutas y olas, que portan un bastón en cada mano. Están delineadas con tramas negras aunque en una se ha sustituido ésta por una en color amarillo en la parte inferior del motivo. Las figuras zoomorfas se disponen en la parte superior de esta sección central y su identificación no está clara.

Este tipo de personajes ha sido documentado dentro del estilo Lambayeque en otro tipo de materiales. El mural encontrado en el sitio de Ucupe, Valle de Zaña (Alva y Meneses, 1983), presenta una serie de figuras que poseen varias similitudes con las que aquí describimos: tocados de plumas, camisas y faldellines decorados (en alguno de los casos con olas) y portan dos objetos que, en ese caso, son identificados como vasos rituales. La composición está igualmente enmarcada por una banda inferior de olas. No obstante, hemos de señalar que otros aspectos como las alas o estos mismos vasos difieren en ambos ejemplares. El deterioro del tejido que analizamos impide comprobar la existencia de los característicos “ojos alados” de las figuras del mural. Por último, en ambos, las figuras han sido deliberadamente distinguidas entre sí mediante detalles decorativos (Alva y Meneses, 1983: 347). Por otra parte, tejidos procedentes del sitio de Pacatnamú muestran figuras semejantes de estilo Lambayeque (Keatinge, 1978:33, 35).

Las semejanzas con estas manifestaciones junto con el perfil técnico, nos permitirían relacionar esta pieza con las de aquella cultura centralizada en los valles más septentrionales de la costa norte. No obstante, quedarían por explicar aspectos como las diferencias estilísticas entre los tejidos de Pacatnamú, que parecen poseer un estilo más geometrizable, con los murales mencionados y la pieza del Museo de América, así como la presencia o no de determinados elementos de estatus en cada una de estas composiciones. Sin duda la escasez de piezas con iconografía compleja en contextos pertenecientes a la cultura Lambayeque, junto con la escasez de material textil Chimú Temprano son un obstáculo para esta tarea que esperamos pueda ser salvado con nuevos hallazgos.

La contraparte del desarrollo Lambayeque fue Chimú. Asignables a este periodo y a este estilo tenemos tres ejemplares pertenecientes a nuestra selección que describimos a continuación<sup>54</sup>. La primera de ellas será referida brevemente ya que se trata de una pequeña tira de tapicería con ranuras decorada con la representación de veinte pequeñas plumas. Su procedencia norteña parece estar atestiguada por sus rasgos técnicos (urdimbres simples de algodón "S" y tramas de lana negra, amarilla, roja y algodón blanco "Z2S") así como por otras piezas similares documentadas por Rowe (1984: 79-80)<sup>55</sup>.

La segunda de las piezas procede, según la Ficha de Registro, de Trujillo, un dato respaldado por el análisis técnico e iconográfico (Fig. 13). Se trata de una banda de tapicería de fino acabado compuesta por una serie de figuras dispuestas en diferentes rectángulos y que alternan con otros decorados con pequeños cuadrados. La disposición de los motivos indica que la banda debía ser vista en vertical. No presenta restos de costuras ni de ningún otro elemento que nos permita conjeturar cuál fue su función. Los hilos de la urdimbre son de algodón blanco muy finos, compuestos de dos hebras hiladas en "S" y torcidas en "Z". En las tramas se han utilizado numerosos colores, los más comunes en lana policromada, marrón oscuro, amarillo, fucsia, varios tonos de celeste, ocre y verde claro, así como algodón en su color blanco natural, hilados y torcidos en la dirección contraria a la del elemento anterior. Es sin duda una de las piezas más finamente tejidas del muestrario seleccionado, con 36 hilos/cm. en algunos casos. La técnica es de nuevo la de tapiz de ranuras que se han dejado abiertas, en un rasgo típico del norte. Otros elementos también presentes son el delineado de figuras con tramas de diferentes tonos en cada caso, que se enrollan en hilos de urdimbre en vertical y se entrelazan en horizontal, o los hilos flotantes por el reverso entre las áreas del mismo



Figura 13: Detalle de la banda chimú decorada con personajes antrozoomorfos bajo estructuras arquitectónicas. Algodón y fibra de camélido Museo de América (Inv. 14.569)

<sup>54</sup> N° Inv. 14654 Publicado en Diputación de Huelva (1995:198-199 fig. 137) y Reindel (1985: 115). Conserva ambos orillos de trama y mide 2.5 cm. de ancho por 28.7 cm. La otra es el N° Inv. 14569 (Ramos y Blasco, 1980: 120-121 Lám. XXIII Fig. C). Igualmente cortada por ambos orillos de urdimbre conserva los de trama. Es una banda longitudinal que mide 69.5x4.2 cm. Por último el ejemplar n° 14.614 que conserva parte de los orillos de trama, midiendo 31,7x29,5 cm. Ramos y Blasco (1980: 162-164 Lám. XXV Fig. D) los datos de la ficha dicen que procede de Trujillo.

<sup>55</sup> Las piezas mencionadas son asignadas por Rowe a un periodo tardío de Chimú que ella denomina "Toothed crescent headdress style" caracterizado por figuras que visten tocados con terminación dentada. Esta producción, altamente estandarizada, elaboraba estos pequeños remates de tapicería que se cosían a las prendas y que se han encontrado también en la costa central (Ver por ejemplo Tsunoyama, 1964:pla.81).

tono (Rowe, 1984: 27). La presencia de hilos de trama formando bucles o *"looped-pile"* (Emery, 1980:148) es también un rasgo distintivo de los tejidos norteños de los primeros siglos del Intermedio Tardío, que será escaso en Chimú Tardío y Chimú-Inca. Todo ello indica una factura cuidada y elaborada, que difiere de aquella más masiva y estandarizada que vimos en Chancay y que se acentuará en el norte especialmente durante la ocupación incaica.

La figura que alterna con los cuadrados es un personaje antropomorfo con cabeza de ave, dispuesto de perfil y que se sitúa debajo de una estructura arquitectónica representada por un tejado rematado con una serie de elementos puntiagudos. Esta representación recuerda a aquellas comunes en el estilo Moche y están también ampliamente representadas en tejidos norteños de este periodo<sup>56</sup>. El personaje en sí también tiene antecedentes Moche (Schmidt, 1929:199 fig. 2). Los atributos que lo acompañan, así como la estructura, posiblemente representando un templo o un lugar sagrado, ponen de manifiesto su importancia dentro del sistema de creencias de la población chimú.

La última pieza está confeccionada con hilos de algodón blanco en trama y urdimbre, con torsión "S" que forman un tejido llano 1x1 con tramas suplementarias de lana "S2Z" en colores fucsia y verde. Tanto los hilos de algodón como la factura en general de la tela base, es fina, mientras que la técnica decorativa representa ese estilo estandarizado que hemos visto predominar durante este periodo también en otras áreas de la costa. Está decorado con cuatro motivos en sendas esquinas, en los que se presentan cuatro aves esquemáticas en estilo geométrico, encerradas en una figura romboidal cuyos lados los forman olas geométricas. Las aves se agrupan en torno a dos ejes de simetría perpendiculares y alternan el color con el de la figura en la que se inscriben. Si bien el modo en que se representan es algo distinto, el motivo de las aves geométricas en torno a ejes de simetría forma parte del repertorio de este periodo, aunque se asocia generalmente a tejidos de la costa central (Means, 1932: 51 fig. 36; Stone-Miller, 1994b:211 fig. 31). El estilo es menos estandarizado que el veremos en el posterior periodo, cuando llegue a la costa norte la influencia incaica.

Los tejidos norteños documentados demuestran la existencia de dos estilos de gran fuerza y personalidad en esta área costeña durante el Intermedio Tardío. Estos dos estilos pertenecen, no obstante, a una tradición común, la norteña que sigue manifestándose en prácticas religiosas como la que ilustra el *"bulto"* textil analizado. Por último, hemos observado que en los primeros momentos de este periodo se llevaba a cabo una producción, si bien organizada y especializada, aún no tan estandarizada.

## VI. EL HORIZONTE TARDIO (1460-1534 D.C.)

La presencia Inca en la costa comenzó a producirse en diferentes momentos a partir de la segunda mitad del siglo XV y tuvo un distinto carácter según las zonas.

<sup>56</sup> Donnan, (1978:81 Fig. 138) ilustra una pieza cerámica; en textiles ver Tsunoyama (1964) pla. 7, 36, 99; Donnan, (1986: 110).

El tejido se ha revelado una vez más como una espléndida fuente de información acerca de las variadas formas en que la influencia serrana se manifestó durante este lapso de tiempo.

Lo más sobresaliente de esta época es que una serie de elementos estilísticos y técnicos foráneos vuelven a superponerse a las tradiciones regionales dejando su impronta, como decíamos, en distinta medida y de diferente manera.

Por otra parte, el estilo Chimú, muy apreciado por los Incas, se encontrará a lo largo de la costa, tanto en piezas de factura norteña movilizadas mediante redes comerciales, como en imitaciones de una serie de motivos estereotipados, que serán incluso interpretados por tejedores de diferentes valles. Las redes comerciales tan importantes a lo largo de todo el desarrollo histórico del área central andina y a las que hemos hecho repetidas alusiones, se extenderán más allá hacia el sur (Menzel, 1977: 28; Rowe, 1984:121).

La producción organizada y estandarizada de tejidos será incluso más patente en esta época, predominando técnicas, especialmente el brocado, que implican un gasto más reducido de tiempo y de una materia prima escasa en la costa como es la lana. Otras, como la tapicería, que se generalizan antes, seguirán siendo ampliamente utilizadas existiendo una marcada diferencia entre ejemplares de fina factura y aquellos mucho más burdos. En la estética, las figuras aumentan en tamaño en muchos casos, ocupando muchas veces la mayor parte del espacio disponible, mientras que el estilo tiende a la geométricidad y a cierta abstracción.

Influencia serrana, estandarización, extensión del estilo Chimú (denominado en este periodo Chimú-Inca) e intensificación de redes comerciales, son aspectos que podemos de nuevo ver reflejados en las piezas que componen nuestra selección. De éstas, salvo tres piezas que muestran rasgos técnicos y estilísticos característicos del norte, el resto refleja una mezcla que es precisamente el fruto de este intenso flujo de productos, ideas y personas. Esta superposición de caracteres serranos y norteños opaca en alguna medida la nitidez de las tradiciones regionales y las hace aún menos diferenciables, especialmente en lo que respecta al norte y el centro de la costa. Esto no implica que tales tradiciones desaparezcan completamente bajo la presencia Inca, sino que nos está hablando de la existencia de una serie de productos de élite con los que se está comerciando, que se hacen eco de estas “modas” y que constituyen el grueso del material que ha llegado hasta nosotros.

Ya dentro de nuestro conjunto y procedente de la costa sur, según los datos de la Ficha de Registro, está un fragmento de tela llana de algodón en tejido llano 1x1 con tramas suplementarias de lana negra y marrón formando en la parte superior una estrecha franja de felinos entrelazados y ocupando todo el área central, un diseño clásico de esta época (fig. 14)<sup>57</sup>. Se trata de un per-

<sup>57</sup> Es el N° Inv. 14570 que no conserva ningún orillo, 16.5 x 22.5 cm. Un ejemplar del Museo de América con un diseño muy similar fue estudiado por Reindel con el n° 26 (1985: 43 Fig. 8 y 90).



Figura 14: Motivo antropomorfo chimú-inca con apéndices que decora una pieza procedente de la costa sur. Algodón y lana 16,5x22,5 cm. Museo de América (Inv. 14.570).

los datos que poseemos, fuera fabricado en aquellos valles siguiendo adaptando los temas norteños apreciados por los individuos de las élites locales. Por otra parte, la torsión simple en “S” de los hilos de la tela base supone, sin embargo un punto discordante, como ocurre con la pieza de Rowe, dificulta su interpretación.

En cualquier caso este tejido plantea de nuevo la existencia de importantes intercambios de productos y elementos iconográficos que se intensifican en este periodo, con especial énfasis en aquellos procedentes de los valles septentrionales.

En el mismo contexto hemos de situar los dos siguientes que describiremos. De ellos no poseemos dato alguno sobre su origen, pero ambos son consistentes en presentar elementos técnicos de la tradición de los valles centrales junto con temas procedentes del área norteña<sup>60</sup>.

sonaje con un tocado que ha sido descrito por Rowe como el elemento característico del “*Plain crescent headdress style*”, un estilo contemporáneo a la presencia Inca de la costa norte<sup>58</sup>. Lo más llamativo de este caso son los apéndices que forman los brazos y que son casi idénticos a los de otra pieza recuperada por Uhle en Poroma, Nazca (Rowe, 1984:142 fig. 139)<sup>59</sup>.

Una pieza ilustrada por Tsunoyama (1964: fig. 24) procedente de Palpa, presenta una figura con el mismo tipo de apéndices. Es posible que se trate de un elemento sureño y que el ejemplar que tratamos, tal y como indican

<sup>58</sup> Numerosas piezas con este diseño se encuentran documentadas en colecciones de todo el mundo: Rowe, (1984:121-134); Means (1932: Fig. 62); Lapiner (1976: Fig. 661); Tsunoyama (1964: Fig. 47); Schmidt (1929: 504 Fig. 2); Stone-Miller (1994b:233 Fig. 165). El ejemplar del Museo de América está publicado en Ramos y Blasco (1980:121-122; Lám. XXIV Fig. A).

<sup>59</sup> Este ejemplar fue también documentado por O’Neale y Kroeber (1930 Pla. 28b).

<sup>60</sup> El primero es el N° Inv. 14572 y conserva tan sólo un pequeño fragmento de orillo en la esquina superior derecha. Sus dimensiones son 30.5 x 12.3 cm. El segundo (N° Inv. 14573) conserva el orillo superior de urdimbre y un fragmento del de trama lateral izquierdo. Es un rectángulo apaisado que mide 18 x 41 cm y posee urdimbres horizontales, como influencia de las tierras altas.

La primera es una tela llana 1x1 de algodón marrón oscuro con urdimbres “Z2S” y tramas simples “Z” en la base, los hilos suplementarios están hilados y torcidos también en “Z2S” y son de colores amarillo, rojo-rosado, marrón oscuro y azul, éste último casi totalmente perdido debido a que los hilos son de algodón, una materia difícil de teñir. La decoración consiste en una hilera horizontal de personajes antrozo-zoomorfos con cabeza de felino, que están ataviados con camisas, faldellines y el clásico tocado “plano” que veíamos anteriormente. En este caso, a pesar de que tanto el estilo como el tema son norteños, damos prioridad al análisis técnico para proponer una procedencia tentativa en los valles centro o centro-norte.

La tapicería que describiremos a continuación es también ilustrativa de esta mezcla de elementos de variada procedencia que venimos resaltando. Está decorada por figuras antropomorfas de estilo Chimú-Inca acompañadas por otros motivos zoomorfos y geométricos. La composición está organizada en “paneles” rectangulares centrales enmarcados arriba y abajo por bandas horizontales de color en cara de trama y olas. Sabemos que el tejido estuvo compuesto al menos por cuatro de estos paneles, aunque sólo uno se ha conservado completo, del segundo falta una pequeña parte en la esquina inferior y del cuarto se preserva un pequeño fragmento que correspondería a la esquina superior izquierda. Cada unidad tiene una figura antropomorfa central representada con cierta geometricidad y que, al igual que motivos similares representados en otras piezas de esta selección, viste una camisa y un faldellín decorado con olas, además de orejeras cuadrangulares. Porta dos objetos en sendas manos, y su identificación es difícil, pero que asemejan vasos o copas. Un hecho a resaltar es la ausencia del tocado, que constituye uno de los atributos más importantes en este tipo de personajes. En la parte superior, sobre la cabeza, sin embargo, se ha representado la figura de un mono de perfil. El tamaño de ésta y las orejeras que lleva, hacen pensar que tiene cierta importancia en el significado de la composición. Alrededor de ambos motivos y aparentemente sin un orden, pequeños pájaros esquemáticos con el típico estilo Chancay, así como otras figuras rellenan el espacio sobrante.

Los colores rojo y amarillo<sup>61</sup> constituyen las tramas de lana en hebras “Z2S” que cubren completamente las urdimbres de hilos de algodón con la misma torsión aunque pareados, esto es, una trama por cada dos urdimbres. Este procedimiento fue anteriormente mencionado en relación a una tapicería de la costa central (N° Inv. 14571 con un ejemplo idéntico en Barcelona). Las ranuras grandes resultantes de los cambios de color se han cerrado por el sistema de las tramas que enlazan una urdimbre del campo contrario. Se han utilizado tramas excéntricas para algunos detalles curvilíneos. Por último mencionar que se conservan restos de una antigua costura de algodón “Z2S” que uniría esta pieza con otra por su lateral derecho.

Si desde el punto de vista técnico podemos ver una clara procedencia de los valles centrales de la costa, la iconografía muestra también elementos pertenecientes a la tradición del área, como los pequeños pájaros y el mono, y la interpretación del tema foráneo, que constituiría la figu-

<sup>61</sup> Estos mismos tonos combinados aparecen en los ejemplares antes descritos con los N°. 14558 y 14628, unas piezas Chancay caracterizadas por su técnica de tramas complementarias con trama de sustitución. Asimismo, la vemos documentada en otros ejemplares de la costa central (Desrosiers y Pulini, 1992: figs. 12, 13,29 y 36).

la figura antropomorfa principal, del que se ha omitido un importante elemento, demuestra una vez más el carácter de la producción a gran escala norteña de estos siglos.

En lo que respecta a la producción Chimú-Inca de los valles del norte, muestra un fuerte conservadurismo técnico e iconográfico, pero está sujeta a ciertas influencias de tierras altas en la forma en que se representan los temas tradicionales.



Figura 15:  
Banda  
chimú-inca.  
Algodón,  
lana y pelo  
de vizcacha.  
Museo de  
América  
(Inv. 14.584)

Presentamos siete piezas asignadas a este periodo por las características de su manufactura y sus diseños. Como hicimos en otra ocasión, utilizaremos las siglas asignadas durante el análisis para una mayor claridad en nuestra exposición<sup>62</sup>. Tres de ellas están entre las de factura más fina de toda la muestra aquí descrita y su estado de conservación es, en general, bueno.

Uno de los ejemplares más sobresalientes de esta muestra y de la Colección del Museo de América es la que denominamos MA19 (fig. 15). Consiste en una banda de tapicería completa, rematada a ambos extremos, respectivamente, por una y dos borlas y por un largo fleco de hilos de lana. Ha sido asignado a este grupo por las grandes similitudes que en morfología, estilo y técnica presenta con otros ejemplos arqueológicamente documentados, no obstante, la torsión “Z2S” de las urdimbres de algodón, es inusual en estos tejidos norteños. Las tramas son de lana y algodón con hilos idénticos.

Varias de estas bandas Chimú se han documentado especialmente para tiempos tardíos, muchas de ellas como parte de “sets” de prendas masculinas compuestas además por camisas, taparrabos, mantos o turbantes<sup>63</sup>. Estas piezas, pertenecientes a miembros de la élite, muestran complejos motivos decorativos, como ocurre con la banda del Museo de América. El más importante de ellos en este caso

<sup>62</sup> MA19: N° Inv. 14584 es una banda completa publicada en Ramos y Blasco (1980:134 Lám. 26 Fig.C), dimensiones: 205 x 6 cm. (banda tejida: 165 cm.borla:15cm. fleco final: 25 cm.); MA21: N° Inv. 14593 sin orillos, dimensiones: 16x24,5cm. Ramos y Blasco, 1980:143 Lám. XXX Fig. C; MA25: N° Inv. 14579, conserva orillos de trama y terminaciones de la urdimbre, mide 77.5 x 6.2 cm. Ramos y Blasco, 1980:130 Lám. XXV Fig. C; MA31: N° Inv. 14609, conserva un sólo orillo de urdimbre y mide: 26.3x25.5 cm. Ramos y Blasco, 1980:159,Lám. XXXIV Fig.C.

<sup>63</sup> Ver los ejemplos publicados en Rowe (1980: Figs. 26,29, 30) procedentes de la plataforma funeraria de Las Avispas, en Chan Chan, contemporánea a la presencia Inca en la costa norte. Otros ejemplos similares a los primeros en Rowe (1984: Figs. 46, 47, 64, 72, 106, 107 y Pla. 21). Por otra parte, Uhle recuperó fragmentos de estas bandas en los sitios “H” del valle de Moche y de Chan Chan (O’Neale y Kroeber, 1930 Pla. 45 a y b y 47). La autora tuvo la oportunidad de ver una banda muy similar encontrada en el sitio de Puruchuco en las inmediaciones de la actual ciudad de Lima.

es una figura zoomorfa semejante al "*Moon Animal*"<sup>64</sup>. Lleva un tocado "*plano*", larga cola y el cuerpo decorado con "*motas*" de color y en general su representación es geométrica y algo esquemática. A ambos extremos de la banda, franjas horizontales de color y pequeños pájaros típicos del estilo Chimú, completan el conjunto, situándose las figuras principales en la sección central. Los colores son variados y muy bien conservados, y destaca especialmente el fondo en un rojo brillante. Junto a él, varios tonos de ocre, verdoso, amarillo y el blanco natural del algodón, completan la composición.

Por el revés, las hebras del mismo color flotan unidas de unas áreas a otras en las que éste se repite, los motivos están delineados - aunque estas líneas se hacen más gruesas - en tonos contrastantes que varían, todo ello dentro de la tradición regional.

Las borlas se han elaborado<sup>65</sup> con hilos de algodón, lana de camélido y fibra de vizcacha o una especie similar que hemos podido identificar gracias a análisis macroscópicos<sup>66</sup>. La utilización de estos preciados materiales hacen de este ejemplar una pieza excepcional, hecho que corrobora su morfología, motivos, etc. En su extremo superior se han bordado motivos en espiral, un elemento encontrado sólo en los ejemplos más elaborados (Rowe, 1984).

Un fragmento de una banda similar (MA25, ver nota <sup>53</sup>) en la misma técnica con hilos siguiendo el patrón norteño en urdimbres (algodón "S2Z" y tramas de lana y algodón "Z2S") es también contemporáneo a la presencia Inca y fue encontrado en el valle de Supe<sup>67</sup>. La iconografía pertenece al denominado "*plain crescen style*" y las figuras son aves representadas de perfil junto con otros elementos geométricos, y sus rasgos estilísticos son similares a los de la pieza antes descrita<sup>68</sup>. A diferencia de la pieza descrita en primer lugar en este capítulo, este ejemplar fue fabricado en los valles norteños y llegó a la costa central mediante redes comerciales.

<sup>64</sup> A pesar de esta similitud, esta figura carece de los elementos que caracterizan a este ser durante el periodo Inca (Vogel, Com. Personal, 1999, Ver también Mackey y Vogel, En prensa).

<sup>65</sup> Para una descripción del modo de elaborar estas borlas ver Rowe (1984:72).

<sup>66</sup> Agradezco a D. Andrés Escalera, Director del Area de Conservación del Museo de América de Madrid, la ayuda prestada en todo momento en la realización de dichos análisis. Asimismo quisiera agradecer la atención prestada por D. José Luis Gómez, de la Fac. de CC. Biológicas y a D. Sebastián Sánchez-Fortún, de la Fac. de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid, quien amablemente proveyó un detenido análisis de nuestras muestras. Una de las de lana poseía rasgos muy similares a los de la fibra de vicuña, no obstante, dados los problemas existentes para este tipo de identificaciones, hemos de mantener una postura conservadora al respecto. Otra de las muestras analizadas pudo ser identificada como pelo de vizcacha en base a las características de su córtex externo y el diámetro medular.

<sup>67</sup> La presencia chimú-inca en este valle fue ya documentada por Uhle en materiales publicados después en Kroeber, (1925:239-249 Pla. 70g-n) y Menzel (1977: 29-37).

<sup>68</sup> Means, (1930: Pla. XXII) ilustra una banda chimú-inca cuya morfología es idéntica al ejemplar MA19 y su iconografía igual al que aquí analizamos.

El fragmento de tapiz ranurado que denominamos MA31 tiene también factura norteña y está fabricado con hilos de urdimbre y trama idénticos a los de la anterior, y estilísticamente presenta una composición compleja con figuras zoomorfas de gran estilización y geométricidad. Las figuras podrían ser tentativamente identificadas como un ave y un mono, ocupan todo el área decorada y muestran largos apéndices y un grueso delineado. El fondo en color negro con círculos amarillos no es muy usual aunque éstos han sido documentados en otras piezas del mismo periodo y estilo. Del mismo modo, las figuras de este ejemplar no tienen paralelo en ninguno de los ejemplares similares que hemos podido consultar, sin embargo, sus elementos estilísticos en general muestran características similares a las piezas del "*plain crescent*" a que venimos haciendo repetida alusión<sup>69</sup>. El estado fragmentario de esta pieza impide determinar su función.

Otro ejemplar en estado fragmentario que forma parte de nuestra muestra, es llamativo por volver a presentar cierta "mezcla" de elementos norteños (predominantes) y de la costa central<sup>70</sup>. Está decorado con representaciones de "cabezas antropoformas" semejantes a las del taparrabo Chancay que analizamos en el pasado apartado, aunque en este caso, la composición se compleja con aves esquemáticas, todo ello en un estilo muy geométrico que recuerda al del "*Bird Lot Style*" que define Rowe (1984: 37-66). El mismo diseño, ha sido representado en murales en la Ciudadela Gran Chimú en el sitio de Chan Chan (Pillsbury, 1993:83-88 y figs. 92-95), por lo que se puede afirmar la asociación de este tejido al periodo Chimú - Inca. La presencia de estos motivos en la costa central ilustra la amplia difusión que la iconografía y otros elementos culturales chimú alcanzaron durante el P. Intermedio Tardío y la época Inca. Los rasgos técnicos de esta pieza confirman su filiación norteña, aunque no deja de sorprender que, si bien la mayor parte de los hilos de la urdimbre estuvieran torcidos en la dirección tradicional "S2Z", una parte de ellos, mostraran la contraria. En todos los casos son de algodón, mientras que las tramas, de colores variados en una gama algo apagada, son todos de lana "Z2S". La técnica es la tapiz kelim, muy usual en tejidos de finura y calidad con este fragmento.

Dos piezas han sido asignadas a este periodo en base al estilo a su morfología. Una de ellas es una pieza completa de forma más o menos cuadrangular elaborada completamente en algodón blanco con hilos finos en "S" y rematada en sus cuatro esquinas con sendas borlas y en los bordes con franjas de cara de trama y flecos. Además de los hilos típicamente norteños, la técnica principal es tela llana 2x1, característica de Chimú (Rowe, 1984:25) y las borlas se han elaborado de la misma manera que vimos anteriormente con la banda de tapicería (Ver *supra*)<sup>71</sup>. Junto al estilo, la función, decíamos, es lo más característico del periodo. Piezas como ésta han sido identificadas como "*squares*" o "*carrying cloths*" y asociadas al periodo Chimú-Inca por otros autores

<sup>69</sup> Rowe (1984:131-141). Los círculos decoran un manto del "*pelican style*" del mismo periodo publicado en la misma obra (Fig. 79).

<sup>70</sup> Lo publican Pilar Vega (1930) con el n° 20(40) y Ramos y Blasco (1980: 172-174 Lám. XXXVIII Fig. D). Mide 34,5x14,5 cm. y no conserva orillos.

<sup>71</sup> N° Inv. 14.762 dimensiones totales 42-45 cm. x 45-47; las borlas median un máximo de 14 cm. y la banda de flecos tenía una anchura aproximada de 1,5 cm. Está publicada en Reindel (1985:92) con el n° 28a.

(Rowe, 1984: figs. 151-152 y 155; plate 23) y su función, que se mantiene en la actualidad, era la de guardar o portar objetos en su interior. En lo que respecta al ejemplar del Museo de América, sus rasgos generales son iguales a los de un tipo de prendas de fina factura, fabricadas completamente en algodón fueron asociadas por Ann Rowe al "*Pelican Style*", datado en época Inca (Rowe, 1984: 95-119). Nosotros, por otro lado, tuvimos la oportunidad de estudiar un ejemplar muy similar procedente del sitio de Cabur en el valle de Jequetepeque con un acabado más fino que la que aquí analizamos, lo que demuestra que este tipo de piezas fueron fabricadas de forma estandarizada y distribuidas entre los grupos de élite de los distintos centros regionales Chimú durante el Horizonte Tardío. Es importante destacar, por último, que el ejemplar de nuestra selección presentaba unas manchas de origen orgánico en su cara interior que indican que envolvió una sustancia, posiblemente vegetal, que pudo haber sido ofrendada en un "pago" como aquellos en los que seguramente fue utilizada la pieza de Cabur, con manchas similares (Jiménez, Ms. 3: 20-22 figs. 8-11). En efecto, la fragilidad de la tela hace poco probable que pudiera ser utilizado para cargar objetos en contextos domésticos.

Otro ejemplar cuya morfología podemos asociar a piezas chimú-inca es el N° Inv. 14.703, que tiene la forma de una banda completa por sus orillos de trama y cortada por los de urdimbre<sup>72</sup>. Este elemento está compuesto por hilos de algodón con torsión "Z2S" y con tramas del mismo material con torsión "Z" salvo un caso en la dirección contraria. La técnica es la de tapiz de ranuras, con pequeñas aberturas sin cerrar y la decoración parecen ser figuras de árboles con raíces, ramas y frutos. Quizá el rasgo más llamativo, y que nos ha ayudado a su clasificación es que presenta una especie de "*forro*" en su parte trasera, compuesto por una tela abierta en forma de redcilla, elaborada con hilos de algodón finísimos torcidos a la manera norteña en "S". Esta tela se ha doblado varias veces sobre sí misma hasta reducirse a la anchura de la banda y se ha fijado a ella mediante costuras, de modo que constituye una suerte de "acolchado". Este procedimiento de dar volumen a las piezas, se ha documentado en el estilo Chimú-Inca (Rowe, 1984, ejemplos en Figs. 60-66, 75, 88-89, 125-127) aunque el procedimiento usual era rellenar las telas con algodón en bruto<sup>73</sup>. La pieza del Museo de América, por sus dimensiones, se asemeja a las tiras de una tipología de sombrero que vemos aparecer en este periodo, y que también se acolchaban (Rowe, 1984 figs. 75, 125-127). Es posible, por tanto, que perteneciera a una de estas piezas. Motivos vegetales se han documentado en el mismo estilo (Rowe, 1984, Figs. 134-135), aunque son algo menos usuales que otro tipo de representaciones. Por último, si bien los hilos de la urdimbre no responden a los patrones más comunes de éste área, sí lo hacen el uso del algodón para las tramas y la manufactura de los hilos del "forro", lo que, junto con el resto de elementos que hemos descrito, nos permite asignar tentativamente esta pieza al estilo Chimú-Inca.

En contraste con los tres anteriores, el fragmento "MA21" presenta una factura más modesta y menos brillantez. El algodón de las urdimbres está hilado como en el ejemplo ante-

<sup>72</sup> Dimensiones: 68 x 4 cm. grosor 0,5 cm. Estudiada por Reindel (1985: 116-117 Fig. 24) con el n° 85. 71 N° Inv. 14.762 dimensiones totales 42-45 cm. x 45-47; las borlas medían un máximo de 14 cm. y

<sup>73</sup> Una excepción, sin embargo, la constituye un sombrero ilustrado en Rowe (1984 Fig. 127) que estaría acolchado con otra tela.

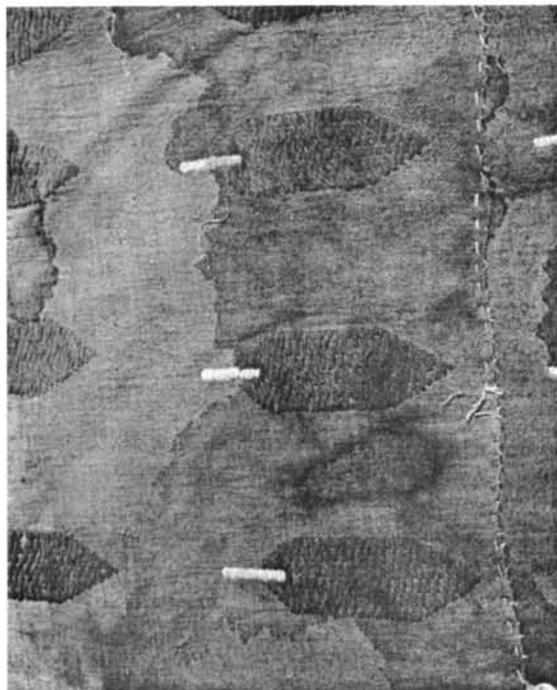


Figura 16: Detalle del manto chimú-inca decorado con representaciones de plumas. Algodón y lana. Museo de América (Inv. 14.675).

rior y las tramas predominantemente de algodón pero también hay hilos de lana, en ambos casos dobles "Z2S" o simples "Z". Hay que destacar, no obstante la presencia de fibra de camélido con torsión "S2Z" que hemos observado en un ejemplo anterior igualmente procedente de la costa norte. La técnica de nuevo es la de tapiz de ranuras. La pieza en estudio es de pequeño tamaño y ha sido cortada por tres de sus lados con lo que su morfología inicial es desconocida. Está decorada con dos aves de perfil que llevan un tocado plano muy simplificado, y una de ellas delineadas por tramas contrastantes insertadas con aguja, de nuevo este delineado es más grueso que en periodos anteriores. Algunos detalles en el diseño, como un tamaño ligeramente inferior de una de las figuras, la ausencia del delineado en esa misma y el hecho de que en la otra se haya realizado con dos tonos diferentes, pueden interpretarse como muestras de un menor cuidado.

Los diseños son muy similares a ejemplares Chimú-inca de plumas (Rowe, 1984 figs. 187 y 189) decorados con aves con y sin tocado.

En general, esta pieza muestra una variedad algo menos elaborada de los tejidos que estaban siendo producidos en estos siglos y que podrían haber estado destinados a otros miembros de la élite o el aparato estatal de más bajo estatus social<sup>74</sup>.

Terminaremos nuestro recorrido por el periodo tardío de la costa norte analizando uno de los ejemplares más sobresalientes de la Colección del Museo de América, un manto chimú-inca que se encontraba extraviado y que fue recientemente hallado (fig. 16)<sup>75</sup>.

Como suele ser habitual en este tipo de prendas, el cuerpo principal está formando por dos piezas unidas longitudinalmente por medio de una costura formando la tela base, de algodón

<sup>74</sup> A este respecto ver Boytner (1998) quien presenta un modelo de estratificación social en el sitio de Pacatnamú a partir del estudio de sus tejidos.

<sup>75</sup> Su N° de Inv. es el 14.675 y aunque aparentemente está completo, hay indicios razonables para pensar que su morfología no es original. No está publicado en ninguno de los trabajos sobre tejidos del Museo de América a que venimos haciendo alusión y sólo recientemente ha sido mencionado por Eciija y Verde (en prensa).

beige con tramas y urdimbres hiladas en dirección "S" y que se cruzan en un ritmo 2x1 formando un ligamento de tela llana. La técnica decorativa es la de "brocado" o tramas suplementarias, que son de lana amarilla y roja y de algodón blanco, todos ellos con hilos de una hebra en "Z". Estos elementos suplementarios forman un diseño de plumas que se alienan a lo largo de todo el cuerpo principal del manto (Fig. 19). En cada extremo se han cosido dos piezas de tapiz kelim, una con diseños de plumas y otra con figuras de olas en un estilo naturalista típico del norte. Todas ellas tienen urdimbres de algodón "S2Z" y tramas de lana amarilla y roja en la dirección contraria y algodón blanco con hilos pareados en Z en la tapicería con plumas, y "Z2S" en aquellas con olas. Estas últimas, que se sitúan a los extremos, terminan en flecos.

Estos mantos formaban parte de la indumentaria masculina durante el periodo Chimú-Inca, y posiblemente también durante el anterior y era habitual que se decoraran con este tipo de diseños de plumas, en una especie de "imitación" de aquellos que debieron fabricarse con plumas auténticas, y debieron estar reservados a los personajes de más alto rango de la sociedad<sup>76</sup>. Los incas supieron valorar este tipo de trabajos y es por ello que estos motivos se difundirán a lo largo de la costa durante el Horizonte Tardío<sup>77</sup>. En este caso, las plumas representadas son de color amarillo y de ellas hay tres tipos ligeramente distintos que se ordenaban en hileras horizontales de cada uno de ellos. La gran similitud de estas figuras con las de los ejemplos publicados, evidencia la estandarización de este tipo de piezas, que, aun variando algunos de sus motivos "secundarios" estaban compuestos por los mismos elementos.

Un rasgo destacable del ejemplar del Museo de América es su gran tamaño, que según se presenta en la actualidad, alcanza los 232 cm. de longitud y los 91,5 cm. de anchura. No obstante, la pieza muestra evidentes signos de haber sido intencionalmente cortada en varios pedazos y posteriormente recompuesta, que las dimensiones fueran aún mayores.

En definitiva, este manto muestra la importancia de esa producción estandarizada que hemos mencionado como un rasgo característico de este periodo en la textilería norteña y que pone de manifiesto el modo en que los Incas adoptaron algunos elementos de la cultura Chimú que se convirtieron en objetos de élite, al tiempo que contribuyeron a su producción masiva y especializada.

Por último, y a parte de todos estos, nos referiremos brevemente a un ejemplar del que no podemos ofrecer más que una asignación tentativa. Es el número 14560 y consiste en una banda de tejido de algodón en las urdimbres y las tramas y lana en éstas últimas, todos en hilos dobles "Z2S". La técnica es la de cara de urdimbre con una franja decorativa a base de urdimbres complementarias (Emery, 1980:150-153) formando diseños de olas geométricas entrelazadas. Esta franja se dispone a lo largo de toda la banda que mide 245.5 x 7.6 cm. con uno de los extremos cortado, ocupando un tercio de la anchura. Las tramas, que quedan totalmente ocultas por el otro elemento, son pareadas en las áreas lisas de color y se simplifican en el área decorada siguiendo un procedimiento similar al ya mencionado (Ver nota <sup>18</sup>).

<sup>76</sup> Un ejemplar muy similar está ilustrado en Rowe (1984: Plate 11).

<sup>77</sup> Ver nota <sup>35</sup>.

El color predominante es rojo oscuro en un tono más habitualmente encontrado en los tejidos de la costa sur, al igual que el tono de azul que forma parte de la decoración, junto con el amarillo y el verde. Las técnicas de predominio de urdimbre que hemos visto hasta ahora se presentaban igual en piezas del sureñas, por lo que se puede proponer una posible procedencia meridional de esta pieza. Otra banda ilustrada por O'Neale y Kroeber, (1930:54 pla. 17e) procedente también del sur, es similar en la disposición de su decoración, y está trabajada en una técnica de urdimbre, aunque en otra variedad. El periodo al que pueda pertenecer la pieza del Museo de América no está claro, ya que no guarda similitud con ningún ejemplar documentado en las colecciones revisadas, sin embargo parece tratarse de un ejemplar tardío (quizá Intermedio Tardío o época Inca), trabajado siguiendo patrones locales.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de ofrecer los datos más importantes obtenidos a partir del análisis del material seleccionado y una interpretación que nos permita comprender mejor la importancia de estos tejidos como fuente de información de sociedades andinas desaparecidas. Muchos aspectos no han podido ser desarrollados como hubiera sido nuestro deseo debido a la falta de espacio, pero a pesar de ello hemos podido constatar otros como la existencia de fuertes tradiciones regionales a lo largo de los diferentes periodos, el rol de relaciones comerciales y de una producción crecientemente organizada y estandarizada. A través del examen exhaustivo de las piezas, hemos recuperado información acerca de estilos tan poco conocidos como Recuay o de fenómenos tan interesantes como el flujo de ideas de procedencia serrana a lo largo de la costa norcentral, así como de la interpretación de estas ideas en diferentes enclaves costeros.

Un complejo panorama cultural puede ser descubierto en toda su riqueza a través del estudio de los tejidos que albergan nuestras colecciones y de su comparación con otras, devolviéndoles gran parte de su importancia como testigo del pasado y haciendo de ellos algo más que reliquias artísticas: un invaluable objeto para el estudio científico de las sociedades andinas prehispánicas.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALVA, Walter y S. MENESES DE ALVA, (1983): "Los murales de Ucupe en el Valle de Zaña, Norte del Perú", *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie*, Band 5: 335-360. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts, Bonn.
- BIRD, Junius, (1960): "Textiles" en *Andean Culture History*, W.C. Bennet y J. Bird: 245-317. American Museum of Natural History, Nueva York, .
- (1979): "Fibers and spinning procedures in the andean area" en *The Junius B. Bird Precolumbian Textile Conference*: 13-18. The Textile Museum and Dumbarton Oaks Trustees of Harvard University, Washington . D.C.
- BIRD, J. Y M. DIMIJITREVIC SKINNER, (1974): "The technical features of a Middle Horizon tapestry shirt from Peru", *Textile Museum Journal*, Vol. IV n° 1: 5-13, The Textile Museum, Washington, D.C.
- BONAVIA, Duccio, (1997): *Los camélidos sudamericanos. Una introducción a su estudio*, IFEA, Lima.
- BOYTNER, Ran, (1998): "The Pacatnamu textiles: a study of identity and function", *Ph.D. Dissertation Anthropology Department*, University of California, Los Angeles.
- (En prensa): "Follow the dyed thread: a coast-highland textile exchange system model as seen from Pacatnamu, North Coast Peru", 2000.
- BRUCE, Susan Lee, (1986a): "The Audiencia Room of the Huaca I Complex" en *The Pacatnamu Papers, Volume I*, C. B. Donnan y G. Cock (Eds.): 95-108. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- (1986b): "Textile miniature from Pacatnamu, Peru" en *The Junius B. Bird Conference on Andean textiles*, Ann Pollard Rowe (ed.): 183-204. Textile Museum, Washington.
- CERECEDA, Verónica, (1986): "The semiology of andean textiles: the talegas of Isluga" en *Anthropological history of Andean polities*, J. Murra (ed.): 149-174. Cambridge University Press and Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, París.
- CONKLIN, William, (1978): "Estructura de los tejidos Moche" en *Tecnología Andina*, R. Ravines (comp.): 299-333, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- (1983): "Pucara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition", *Ñawpa Pacha*, Vol. 21: 1-44. Berkeley.
- (1986): "The mythic geometric of the ancient southern sierra", en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed): 123-126. The Textile Museum, Washington D.C.
- COOK, Anita G., (1983): "The Emperor's new clothes: symbols of royalty, hierarchy and identity", *Journal of the Steward Anthropological Society*, Vol 24 (1 y 2): 85-120.
- ECIJA, Ana y Ana VERDE, (En Prensa): "La colección de textiles precolombinos andinos del Museo de América" Ponencia Presentada a la 1ª *Jornada Internacional sobre Tejidos Precolombinos*, Barcelona 26 de Noviembre 1999.
- D'HARCOURT, Raoul., (1962): *Textiles of ancient Peru and their techniques* University of Washington Press, Washington, D.C.
- DESROSIERS, Sophie, (1992<sup>a</sup>): "Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos", *Revista Andina*, Vol. 19 (1): 7-46.
- (1992<sup>b</sup>): "Strutture tessili" en *Musei civici di Modena. Tessuti Precolombiani*, S. Desrosiers e I. Pulini: 85-112. Franco Cosimo Panini (ed.), Módena.
- DESROSIERS, S. e I. PULINI. (1992): *Musei Civici di Modena. Tessuti precolombiani*, Marco Cosimo Panini (ed.), Módena.
- DIPUTACION DE HUELVA (Ed.), (1995): *Magia, mentiras y maravillas de las Indias*, Catálogo de la exposición homónima. Diputación de Huelva y Museo de América de Madrid, Madrid.
- DONNAN, Christopher, (1973): *Moche occupation in the Santa Valley*, University of California Publications in Anthropology, n° 8. University of California Press, Berkeley.
- (1978): *Moche art of Peru*, Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles.

— (1986): "An elaborate textile fragment from the Major Quadragle" en Volume 1, C.B. Donnan y G. Cock (eds.): 107-116.

— (1989): "En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque", en *Culturas Precolombinas: Lambayeque*, J.A. Lavalle (ed.): 105-136. Banco de Crédito del Perú, Lima.

DONNAN, C.B. y S. DONNAN, (1997): "Moche textiles from Pacatnamu" en *The Pacatnamu Papers*, Volume II: *The Moche occupation*, C.B. Donnan y G.A. Cock (eds.): 215-242. Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles.

EMERY, Irene, (1980): *The primary structures of fabrics*, The Textile Museum, Washington D.C.

FRANQUEMONT, E., C. FRANQUEMONT y B.J. ISBELL, (1992): "Awaq ñawin: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido", *Revista andina*, Vol. 19 (1):47-77. Lima.

HECKER, G. Y W. HECKER, (1990): "Bestattete und beigaben aus der nordperuanischen ruinstadu Pacatnamu", *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XXXVIII:117-260.

HYER, Sally, (Ms.): "Textiles from Pacatnamu in the Jequetepeque Valley, Peru", *Tesis de Maestría en Artes*. University of New Mexico, Albuquerque, 1981.

JIMENEZ, M<sup>a</sup> Jesús, ( Ms. 1): "Informe de las investigaciones realizadas con una selección tejidos de Pacatnamú. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Julio-Agosto 1997". Manuscrito, 1998.

— (Ms. 2): "Informe de las labores de investigación llevadas a cabo con una selección de piezas de la colección Textil del Museo de América de Madrid", Informe presentado al Museo de América de Madrid, 1998.

— (Ms.3): "Los tejidos de Cabur: Informe de los trabajos de conservación y análisis. Pacasmayo (Perú) Julio-Agosto 1999". Manuscrito, 2000.

— (Ms. 4): "Informe de los trabajos de análisis y conservación de los tejidos de Farfán (valle de Jequetepeque) Julio-Agosto 1999. Manuscrito 2000.

— (En prensa): "Los tejidos Moche de Dos Cabezas (Valle de Jequetepeque): Hacia una definición del estilo textil mochica" Ponencia Presentada a la *1ª Jornada Internacional sobre Tejidos Precolombinos*, Barcelona 26 de Noviembre 1999.

KAULICKE, Peter, (1997): *Contextos funerarios de Ancón. Esbozo de una síntesis analítica*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

KEATINGE, Richard, (1978): "The Pacatnamu textiles", *Archaeology*, Vol. 31(2): 30-41.

KROEBER, Alfred, (1925): "The Uhle pottery collections from Supe", *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, Vol. 21 (6) :235-264, Berkeley.

LAPINER, Alan, (1976): *Pre-Columbian art of South America*, Harry N. Abrahams INC, Publishers, Nueva York..

LAURENCICH-MINELLI, Laura, (1984): *Antichi tessuti peruviani. Techniche, disegni e simboli*, Catalogo della Mostra Museo Poldi. Ed. Electa, Milán.

MACKEY Carol y Ulana KLYMYSHYN, (1985): "Chimu and Chimu-Inca textiles from Manchan" en *National Geographic Research Reports*, Vol. 21:273-278.

MACKEY, Carol y Melissa VOGEL, (En prensa): "La luna sobre los Andes: una revisión del Animal Lunar" Ponencia Presentada al *II Coloquio sobre la Cultura Moche*, Trujillo, 2-6 Agosto 1999.

MEANS, Philipp Ainsworth, (1930): *Peruvian textiles. Examples of the Pre-Incaic period*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

— (1932): *A study of peruvian textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, Museum of Fine Arts, Boston.

MEFFORD, Jill, (Ms.): "Imperial styles in the provinces: Chimu-derived textiles from Manchan, Casma Valley", Paper presented to the Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, 1984.

MENZEL, Dorothy, (1964): "Style and time in Middle Horizon", *Nawpa Pacha*, Vol. 4: 1-107. Berkeley.

- (1977): *The archaeology of ancient Peru and the work of Max Uhle*, R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.
- OLSEN BRUHNS, Karen, (1973): "The Moon Animal in Northern Peru art and culture", *Ñawpa*
- O'NEALE, Lila M., (1947): "A note on certain mochica (early chimu) textiles", *American Antiquity*, Vol. XII (4): 239-246.
- O'NEALE, Lila M. y A. KROEBER, (1930): "Textile periods in ancient Peru", en *University of California Publication in American Archaeology and Ethnology*, Vol. 28, 1930-1931: 25-56. Berkeley.
- PAUL, Anne, (1979): *Paracas textiles. Selected from the museum's collections*, Gotebörg.
- PILLSBURY, Joanne, (1993): "Sculpted friezes of the Empire of Chimor", Ph. D. Dissertation, Columbia University.
- PORTER, Nancy, (1992): "A Recuay style painted textile", *Textile Museum Journal*, Vol. 31: 71-81. The Textile Museum Washington D.C.
- PROULXS, Donald A., (1968): "An archaeological survey of the Nepeña Valley, Peru" Department of Anthropology, University of Massachusetts, Research Reports, (2). Amherst.
- (1982): "Territoriality in the Early Intermediate Period: The case of Moche and Recuay", *Ñawpa Pacha*, Vol. 20: 83-96. Berkeley.
- PRUMERS, Heiko, (1995): "Un tejido Moche excepcional de la tumba del Señor de Sipán, Lambayeque, Perú, *Beitage zur allgemeinen und vergle ichenden archaeologische*, Band 15: 338-369.
- PULINI, Ilaria, (1990): "Tipi tessili della Costa Centrale peruviana fra Orizzonte Medio e Periodo Intermedio Recente" en *Musei Civici di Modena. Tessuti Precolombini*, S. Desrosiers e I. Pulini: 61-84. Franco Cosimo Panini, (Ed). Módena.
- RAMOS, Luis y Concepción BLASCO, (1980): *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América de Madrid*, Publicaciones del Ministerio de Cultura, Madrid.
- REINDEL, Markus, (1985): "Textiles Prehispánicos del Museo de América, Madrid (Vorspanische textilien aus dem Museo de América, Madrid). *Tesis de Maestría en Artes*, Facultad de Filosofía, Universidad de Bonn.
- ROWE, Ann Pollard, (1972): "Interlocking warp and weft in the Nasca 2 style", *Textile Museum Journal*, Vol. III (3):67-78. Washington D.C.
- (1979): "Seriation of an Ica-Style garment type" en *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, A.P. Rowe, E. Benson y A.L. Schaffer (eds.): 185-218. The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- (1980): "Textiles from the burial platform of Las Avispas at Chan-chan", *Ñawpa Pacha*, Vol. 18: 81-150. Berkeley.
- (1984): *Costumes and featherwork of the Lords of Chimor*, The Textile Museum, Washington D.C.
- (1986): "Textiles from the Nasca Valley at the time of the fall of the Huari Empire" en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A. Rowe (ed.):151-182, The Textile Museum, Washington D.C.
- SAWYER, Alan, (1962): "Tiahuanaco tapestry design", *Textile Museum Journal*, Vol. I (2):27-39. The Textile Museum, Washington D.C.
- SCHAEDEL, Richard, (1948): "Stone sculpture in the Callejón de Huaylas", en *A reappraisal of peruvian archaeology*, W.C. Bennet (ed.) Memoirs of the Society for American Archaeology, N° 4. The Society for American Archaeology y The Institute of Andean Research, Menasha, Wisconsin.
- SCHMIDT, Max, (1929): *Kunst und Kultur von Peru*, Impropylaen-Verlagzuberlin, Berlín.
- SHIMADA, Melody e I. SHIMADA, (1985): "Prehistoric llama breeding and herding on the North Coast of Peru", *American Antiquity*, Vol. 50(1):3-26.
- (1987): "Comment on the functions and husbandry of alpaca", *American Antiquity*, Vol. 52(4):836-839.

- SHIMADA, Izumi, (1991): "Cultural continuities and discontinuities on the northern North Coast of Peru, Middle-Late Horizons" en *The Northern kingship, dynasties and statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins (eds.): 297-390. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- SILVERMAN, Gail, (1994): *El tejido andino: un libro de sabiduría*, Fondo Editorial del Banco Central de la Reserva del Perú, Lima.
- SOLANILLA, Vitoria, (1999): *Tèxtils precolombins de colleccions públiques catalanes*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- STONE-MILLER, Rebecca, (1986): "Color patterning and the Huari artists: the 'Lima tapestry' revisited" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 137-151, The Textile Museum, Washington D.C.
- (1992): "Camelids and chaos in Huari and Tiahuanaco textiles" en *The ancient americas. Art from sacred landscapes*, R. Townsend (gral. ed.):335-346. The Art Institute of Chicago, Chicago.
- (1994): "Creative abstractions: Middle Horizon Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston" en *To Weave for the Sun: An introduction to the fiber arts of the Ancient Andes* R. Stone-Miller (ed.):35-42. Thames and Hudson, Londres.
- STONE-MILLER, Rebecca (ed.), (1994b): *To weave for the Sun. An introduction to the fiber arts of the ancient Andes*, Thames and Hudson, Londres.
- TOPIC, John, (1990): "Craft production in the Kingdom of Chimor" en *The Northern dynasties, kingship and statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins (eds.). Pp: 145-176, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- TOPIC, Theresa *et. Al*, (1987): "Comment on the breeding and herding llamas and alpacas on the North Coast of Peru", *American Antiquity*, Vol. 52(4):832-835.
- TSUNOYAMA, Y., (1964): "The development of weaving in the ancient andean world" en I. Seiichi: *The costume and textile ornament of pre-inca cultures: 37-60*, Tokyo.
- VEGA, Pilar, (1930): *Adquisiciones en 1930. Tejidos peruanos procedentes de la colección de los Sres. Schmidt y Pizarro de Lima*, Museo Arqueológico de Madrid.
- VREELAND, James, (1986): "Cotton spinning and processing on the peruvian North Coast" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 363-383. The Textile Museum, Washington D.C.
- WHEELER, Jane, (1996): "El estudio de restos momificados de alpacas y llamas precolombinas", *Zoarqueología de camélidos*, Vol. 2, pp: 75-84, Buenos Aires.
- WHEELER, Jane *et. al.*, (1995): "Llamas and alpacas: pre-conquest breeds and post-conquest", *Journal of archaeological science*, Vol. 22, pp: 822-840.
- YOUNG-SANCHEZ, Margaret, (1994): "Textile traditions of the Late Intermediate Period" en *To weave for the Sun: an Introduction of the Andean Fiber Arts*, R. Stone-Miller (ed.): 43-50. Thames and Hudson, Londres.
- ZORN, Elayne, (1986): "Textiles in herder's ritual bundles of Macusany, Peru" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 289-307. The Textile Museum, Washington D.C..