

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



EL ARTE DEL TAPIZ ANDINO COLONIAL.
TÉCNICA, ICONOGRAFÍA, USOS Y TEJEDORES

Tesis para optar el grado de Doctora en Historia
con mención en Estudios Andinos que presenta

MÓNICA SOLÓRZANO GONZALES

Dirigido por

SCARLET REBECA O'PHELAN GODOY

San Miguel, 2019



A la memoria de mi padre Juan Enrique Solórzano Panduro

RESUMEN

El tapiz andino colonial, el textil más complejo confeccionado durante los tres siglos de dominación hispana del territorio peruano, surgió de la fusión de dos tradiciones textiles milenarias. De un lado, la andina, que alcanzó un notable desarrollo tecnológico dominando procedimientos tanto para la preparación de la materia prima, el teñido, las distintas técnicas del entrecruzamiento de hilos, así como de la iconografía. De otro lado, se halla la práctica textil occidental, que alcanzó su apogeo con los tapices flamencos elaborados desde fines de la Edad Media. El tapiz andino, que mantuvo características del tejido de cumbi (tejido fino de los incas), no solo se convirtió en elemento de apoyo para el discurso evangelizador de las órdenes religiosas, durante el período colonial temprano, y posteriormente en objeto de lujo y ostentación para las élites, también fue un vehículo transmisor de múltiples significados que cambiarían al ritmo del progreso de las sociedades y de sus necesidades.

Esta investigación se concentró en el conjunto de tapices del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), que se complementa con piezas de otros museos del país y del extranjero. Se trata de estupendos ejemplares, la mayor parte nunca antes estudiados, como el tapiz con tocapus y cruz cristiana del MNAAHP. Este trabajo aporta al debate sobre el tejido colonial andino, tema que no ha recibido suficiente atención de los investigadores locales.

Palabras clave: textiles andinos, arte colonial, tejido colonial, mundo andino

ABSTRACT

The Andean colonial tapestry, the textile most complex made during three centuries of Spanish domination, was the result of two ancient textile traditions. On the one hand, the Andean that reached with a highly developed technique for the elaboration of fibers, dying, and weaving. On the other hand, the European textile technology had a high development with Flemish tapestries, elaborated since the end of the Middle Age.

The Andean tapestry kept some of the features of the cumbi (fine Inca textiles), and became an element to be used as a resource for Indian Christianization by the religious orders, during the early period of colonial times; later the tapestry became a luxury good for the elite groups.

The research is focused on the collection of the National Museum of Anthropology, Archaeology and History of Peru, and some tapestries from others locals and foreign museums. They are extraordinary pieces, some of which have never been analyzed before, like the tocapus tapestry with the Christian Cross. This study contributes to the discussion about the colonial Andean textiles, which it have not received much attention from national scholars.

Key words: Andean textiles, colonial art, colonial textiles, Andean world.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a un conjunto de personas que contribuyeron con el desarrollo del trabajo que presento. Manifiesto mi gratitud sincera, en primer lugar, a la doctora Scarlett O'Phelan Godoy, quien me impulsó a emprender los estudios de doctorado. Ella supo encauzar el trabajo de investigación y tuvo la frase precisa para superar algún traspíe, así como las limitaciones metodológicas que tuve.

En segundo lugar, agradezco al equipo de investigadores de primer nivel del Programa de Estudios Andinos, que formó parte de los seminarios llevados a cabo tanto en Pisac, Cusco como en Lima y me mostró los modelos a seguir. De manera especial, mi reconocimiento a Marco Curátola y Ana María Presta.

Imposible habría sido iniciar el trabajo sin el apoyo del personal del área de textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAH), donde laboré varios años, tiempo en el que pude ganarme la amistad y confianza de Carmen Thays y María Ysabel Medina, colega y partícipe de varios proyectos. De manera especial agradezco a Teresa Carrasco C., quien autorizó la investigación preliminar el año 2013 mientras dirigía la institución. Del mismo modo, extendiendo mi gratitud a Ana María Gálvez, directora del Museo Histórico Regional de Cusco, por todas las atenciones y facilidades brindadas; así como a Estela Miranda, directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana y a Rosemary Zenker, su conservadora de textiles; y a Gerardo Moreno, especialista en registro de bienes histórico-artísticos del Ministerio de Cultura.

Asimismo, le doy gracias a quienes leyeron y comentaron mis propuestas y avances: Mary Frame, Maya Standfield-Mazzi, Bat-ami Artzi y Nanda Leonardini Herane.

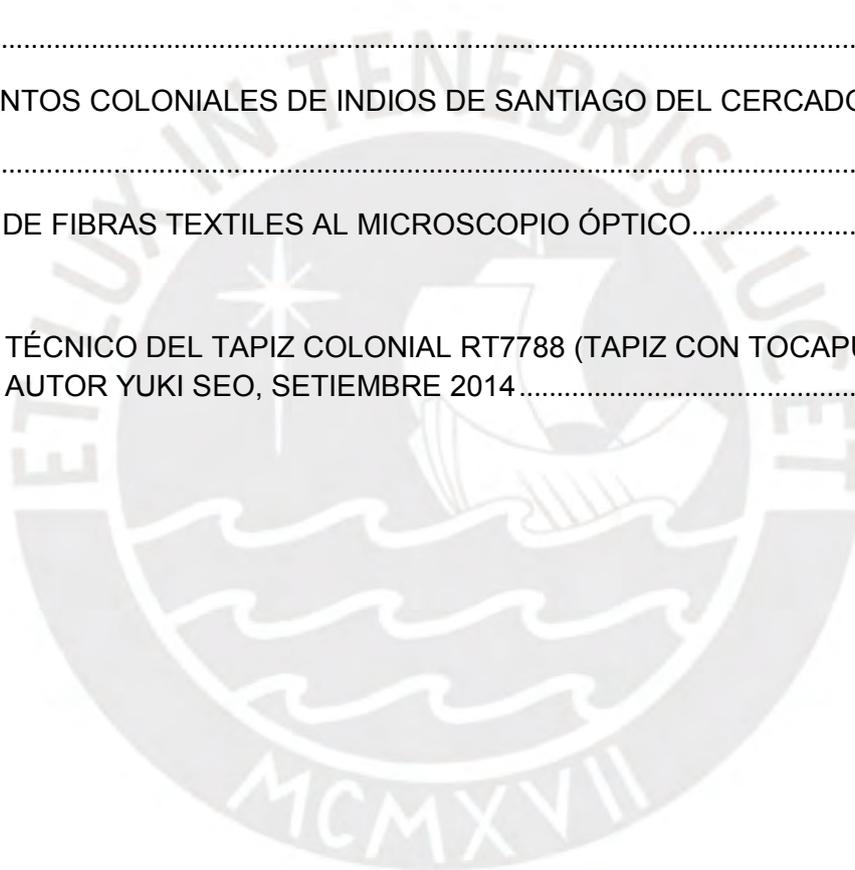
Igualmente, mi reconocimiento a Yuki Seo, conservadora y restauradora; a Diana Aguirre, responsable de las transcripciones de los documentos de archivo; y a Mario Azaña, quien realizó los análisis de laboratorio.

Finalmente, agradezco profundamente a mi familia por su comprensión y constante aliento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
PRIMER CAPÍTULO	
EL TAPIZ CON TOCAPUS Y CRUZ CRISTIANA DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ: USO LITÚRGICO DE UN TEJIDO ANDINO TRANSICIONAL	18
1.1. La iconografía híbrida y la interpretación de los principales motivos decorativos del tapiz.....	20
1.2. La manufactura andina tradicional y su relación con el tejido fino de los incas ..	28
1.3. Usos y funciones del tapiz.....	33
1.4. Posibles propietarios del tapiz con tocapus y cruz religiosa entre las principales órdenes religiosas.....	42
SEGUNDO CAPÍTULO.....	
EL TAPIZ ANDINO DEL SIGLO XVII Y EL SISTEMA OCCIDENTAL DE REPRESENTACIÓN DE LAS FORMAS	45
2.1. Iconografía occidental en tapices andinos del siglo XVII	47
2.1.1. El denominado tapiz de Túpac Amaru II	56
2.1.2. Iconografía europea y contenidos religiosos simbólicos	59
2.2. Características técnicas, permanencias y cambios	67
2.3. Usos y funciones de los tapices andinos del siglo XVII.....	71
TERCER CAPÍTULO	
EL TAPIZ ANDINO Y LA NOBLEZA INCA DEL SIGLO XVIII	73
3.1. Tapices con iconografía incaica	73
3.1.1. Motivos geométricos y lenguaje gráfico inca	79
3.1.2. Tapiz heráldico con formas figurativas	86
3.2. El tapiz y el arte de la nobleza Inca.....	90
3.3. El Movimiento Nacional Inca y las probanzas de nobleza	94
CUARTO CAPÍTULO.....	96
LOS TEJEDORES DE TAPICES COLONIALES: CUMBICAMAYOCS DE LA SIERRA SUR.....	96
4.1. Tejido de cumbi y cumbicamayocs en la provincia de Chucuito (Puno) hacia fines del siglo xvi.....	98
4.1.1. Aspectos técnicos de la “ropa de la tierra” exigida como tributo	101

4.2. Cumbicamayocs y cumbis del pueblo collagua a fines del siglo XVI	103
4.1.2. Breve historia de un cumbicamayoc collagua.....	105
4.3. Obrajes y unidades domésticas de producción de tejidos	112
4.4. Tejedores y tejidos en las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa.....	113
CONCLUSIONES.....	123
GLOSARIO.....	128
BIBLIOGRAFÍA.....	129
ANEXOS.....	137
ANEXO 1	138
TESTAMENTOS COLONIALES DE INDIOS DE SANTIAGO DEL CERCAO, LIMA	138
ANEXO 2	154
ANÁLISIS DE FIBRAS TEXTILES AL MICROSCOPIO ÓPTICO.....	154
ANEXO 3	
INFORME TÉCNICO DEL TAPIZ COLONIAL RT7788 (TAPIZ CON TOCAPUS DEL MNAHP) AUTOR YUKI SEO, SETIEMBRE 2014.....	162



ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Tapiz con tocapus, cód. 7788	19
Figura 2. Campo central (zona A). Detalle del tapiz con tocapus del MNAAHP	21
Figura 3. Esquema del campo central con sectores A1 y A2	22
Figura 4. Motivo abstracto del campo central (zona A). Detalle del tapiz de tocapus del MNAAHP.	22
Figura 5. Calaveras en la base de la cruz. Detalle del tapiz de tocapus del MNAAHP	23
Figura 6. Tocado con personaje ornitomorfo. Detalle del campo central (zona A) del tapiz con tocapus del MNAAHP	24
Figura 7. Mariposas en campo central (zona A). Detalle del tapiz con tocapus del MNAAHP	24
Figura 8. Uncu inca con diseño de damero y mariposas y detalles ampliados	25
Figura 9. Uncu con diseño en damero y mariposas y detalle ampliado.	26
Figura 10. Detalle de vasija con escena textil. Horizonte tardío – Inca (1470-1533).	31
Figura 11. Fraile Merzenario Morua. Dibujo a la tinta.	31
Figura 12. Hiram Bingham y su equipo junto a tejedores.	32
Figura 13. Cruz de madera con tocapu.	37
Figura 14. Uncu santo, anverso y reverso.	37
Figura 15. La creación de Eva. Sierra sur, fines del s. XVI inicios del XVII.	39
Figura 16. El pecado original. Sierra sur, fines del s. XVI inicios del XVII.	40
Figura 17. El rey David. Sierra sur, fines del s. XVI inicios del XVII.	41
Figura 18. Nicolas de Lyre, Postilles sur l’Ancien Testament, fol 35: la creation.	42
Figura 19. Tapiz con calaveras y estigmas de Cristo.	44
Figura 20. Tapiz andino cód. 25828. C. s. XVII. 179 x 159 cm.	51
Figura 21. Motivos fitomorfos. Detalle del tapiz cód. 25828 del MNAAHP.	52
Figura 22. Alcachofas. Detalle del tapiz cód. 25828 del MNAAHP	52
Figura 23. Granada. Detalle del tapiz cód. 25828 del MNAAHP	52
Figura 24. Tapiz andino cód. 07.846. 189 x 167.5 cm.	53
Figura 25. Tapiz andino cód. 97.283.	54
Figura 26. Tapiz andino cód. 46.133.1.	55
Figura 27. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II	58
Figura 28. Tapiz atribuido a Túpac Amaru II.	59
Figura 29. Águila bicéfala.	60
Figura 30. Águila bicéfala. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II	61
Figura 31. Águila bicéfala. Detalle de tapiz cód. 25828 del MNAAHP	61
Figura 32. Detalle de campo central de tapiz cód. 46.133.1	62
Figura 33. Ave. Detalle de tapiz cód. 25828 del MNAAHP.	63
Figura 34. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II	65
Figura 35. Aves. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II	65
Figura 36. Detalle de tapiz cód. 25828 del MNAAHP	66
Figura 37. Combinación fantástica de plantas y animales. Detalle de tapiz. Siglo XVIII, Sierra sur.	67
<i>Figura 38.</i> Tapiz Siglo XVIII. Fibra de camélido. 230 x 169 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.	75

<i>Figura 39.</i> Tapiz siglo XVIII. 187 x 315 cm.	77
<i>Figura 40.</i> Tapiz. Cusco. S. XVIII.	78
<i>Figura 41.</i> Rombo concéntrico. Detalle tapiz del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.	79
<i>Figura 42.</i> Rombos escalonados concéntricos. Detalle tapiz del Museo Nacional de la Cultura Peruana.	79
<i>Figura 43.</i> Rombo concéntrico. Detalle tapiz, Cusco, s. XVIII. Colección Liébana.	79
<i>Figura 44.</i> Unku inca estandarizado con banda de rombos en la cintura y detalle ampliado.	80
<i>Figura 45.</i> Uncu imperial con tocapu y detalles. Tomada de Rowe 1999, p. 637.	80
<i>Figura 46.</i> Chullpas de territorio Carangas, Oruro, Bolivia y rombos.	81
<i>Figura 47.</i> Vasija “aribaloide” con diseño geométrico y un “amaru” (serpiente) al centro. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.	82
<i>Figura 48.</i> Uncu inca estandarizado y detalle ampliado.	82
<i>Figura 49.</i> Uncu estandarizado con triángulos isósceles en hileras horizontales.	82
<i>Figura 50.</i> Tocupus de diamante vinculado con la estructura sociopolítica del Tahuantinsuyo.	83
<i>Figura 51.</i> Detalle de Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta.	84
<i>Figura 52.</i> Señora Emérita Escobar mostrando faja sara en proceso. San Ignacio de Loyola, La Libertad.	85
<i>Figura 53.</i> Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII.	88
<i>Figura 54.</i> Escudo de armas. Detalle Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII	89
<i>Figura 55.</i> Detalle de banda. Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII	89
<i>Figura 56.</i> Retrato de don Marcos Chiguanthopa. Anónimo. Cusco.	90
<i>Figura 57.</i> Doña Manuela Tupa Amaru. Anónimo. Museo de Arte de Lima	92
<i>Figura 58.</i> Inca en vestimenta imperial. Modelado en pasta y tela encolada. S. XVIII. Cusco.	93
<i>Figura 59.</i> Mujer cusqueña en vestido típico y sirviente jorobado con tocado inca y orejeras.	93
<i>Figura 60.</i> Mujer inca noble viste anaco y lliclla.	103
<i>Figura 61.</i> Guerrero inca viste uncu y demás accesorios propios de su rango.	103
<i>Figura 62.</i> Tapiz-alfombra. Iglesia Canocota, valle del Colca. Siglo XVIII.	111
<i>Figura 63.</i> Los dominicos coléricos y soberbiosos obligan a las indias a tejer ropa.	116
<i>Figura 64.</i> El padre de doctrina amenaza a la tejedora andina que trabaja por orden suyo.	116
<i>Figura 65.</i> Última página de Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Piru (1590)	118
<i>Figura 66.</i> Región de los lupaca visitada por Garci Diez de San Miguel, 1567	121
<i>Figura 67.</i> Pueblos del valle del Colca Tomada de Robinson, 2003, pág. XXXIX	122
<i>Figura 68.</i> Chucuito y Collaguas, provincias del Sur del Virreinato peruano.	122
<i>Figura 69.</i> Microfotografías de fibra de hilo de trama de color amarillo (ocre) del tapiz del MCP.	155
<i>Figura 70.</i> Microfotografía de fibra de urdimbre de color marron natural del tapiz del MCP.	157
<i>Figura 71.</i> Microfotografía de fibra de urdimbre de color marron natural del tapiz del MCP.	158

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Comparación entre los tipos de tejido abasca y cumbi	17
Tabla 2 Información técnica básica	28
Tabla 3 Características técnicas de los tapices del siglo XVII	70
Tabla 4 Tasa de tributo en la provincia de Chucuito entre 1553 y 1569	99
Tabla 5 Prendas de vestir de la tasa de tributo del pueblo lupaca según Garci Die	102
Tabla 6 Productos en que se tributaba entre 1571-1575	104
Tabla 7 División del pueblo collagua y primeras encomiendas asignadas	106



INTRODUCCIÓN

El participar en varios proyectos de registro y catalogación, así como de conservación y restauración en el área de textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), ha sido esencial para saber de la existencia de la colección de tapices coloniales que este museo atesora. Entre las más de 40 000 piezas que allí se guardan, tal conjunto pasó desapercibido tanto para los investigadores de la institución como para los estudiosos independientes. La atención de la comunidad académica especializada ha sido atraída en mayor medida por los fastuosos mantos, uncus, esclavinas y ñañacas de las culturas Paracas y Nasca, entre otras.

Ha sido posible ampliar el conjunto con otros tapices ubicados en museos y colecciones privadas de Lima y Cusco. A pesar de que solo se examinó a profundidad un grupo de ellos, los análisis y conclusiones han tenido en cuenta a los que se hallan fuera del país en exhibiciones y en depósitos de varios de los museos más importantes del mundo, pues el grupo más grande se encuentra fuera del Perú. Asimismo, se ha considerado aquellos que aparecen en las principales publicaciones.

El tapiz andino es un tejido híbrido que conserva rasgos de las tradiciones textiles andina e hispana, y que mantuvo características y funciones análogas al tejido de cumbi, acaso el objeto máspreciado de los incas. Es también el textil más complejo, fino y valioso, que fue elaborado desde el período colonial temprano a instancias de la comunidad hispana para cumplir distintas funciones. Se trata de una pieza que puede tener formato cuadrado o rectangular, y fue empleada principalmente para cubrir paredes y suelos. Buscaba emular a los tapices flamencos que durante los siglos xv y xvi alcanzaron su esplendor en Europa. Surgió de la convergencia de la milenaria tradición textil prehispánica, uno de los mayores logros tecnológicos de la cultura andina, y de la tradición textil occidental, que llegó a producir tapices extremadamente finos que solo la alta aristocracia y las casas reales podían poseer, como la colección de tapices de la casa Habsburgo, la más grande del siglo xvi (Checa, 2010: 26, 58), actualmente, parte de los tesoros de la Corona de España.

Teniendo en cuenta la carencia de datos, como la cronología o la procedencia, y ante la escasa información consignada en las fichas técnicas de las piezas que se hallan en los museos nacionales, el objetivo principal al inicio de este estudio fue conocer las características físicas, así como los materiales, las técnicas, el estado de conservación y la iconografía de estas. Tales datos serían útiles para identificar la procedencia, las funciones y los usos, así como contribuirían a identificar a los primeros dueños y a los tejedores de tales ejemplares.

Ciertos resultados preliminares llevaron al planteamiento de las siguientes interrogantes: ¿qué sucedió con la tradición textil inca luego de la Conquista? y ¿qué rasgos del tejido fino de los incas se mantuvieron en el tiempo colonial? Encontrar algunas respuestas convincentes se convirtió en el objetivo central de la investigación.

En Perú no se han producido estudios completos sobre el tema, probablemente, debido a que los tapices no están exhibidos públicamente, sino que se encuentran en los depósitos de las instituciones que los custodian, es decir, son de difícil acceso para los investigadores. La información que guardan contribuye al conocimiento de la dinámica de cambios experimentada por la tecnología textil andina durante la Colonia. Por otra parte, las publicaciones dedicadas al tejido colonial se han concentrado principalmente en los obrajes (productores de tejidos sencillos de carácter doméstico), sector importante del sistema de la economía colonial, por lo cual no se ha prestado la debida atención al objeto textil y a sus significados para las sociedades coloniales.

El acercamiento a los tapices ha seguido un enfoque propio de la historia del arte, que se caracteriza por concentrarse en la obra misma, sin dejar de explorar el objeto como soporte documental y como fuente de información, lo cual ha sido posible también gracias a los aportes de disciplinas, como la historia y la conservación y restauración, entre otras.

Los antecedentes de este estudio se hallan en fuentes primarias, denominadas crónicas, donde se comenta tanto del tejido andino precolonial como colonial. Del siglo XVI destacan P. Cieza de León y Polo de Ondegardo. El trabajo de este último fue un precedente muy útil para los jesuitas J. de Acosta y para B. Cobo, autores de *Historia natural y moral de las indias* (1590) e *Historia del Nuevo Mundo* (1653). De principios del siglo XVII datan las obras de G. Poma de Ayala y de M. de Murúa, las cuales resaltan por las ilustraciones. Describen la actividad textil como principal y básica del quehacer cotidiano cuyo aprendizaje era parte de la formación inicial de los niños, y de adultos: todos conocían bien sobre ello (Acosta, 2008 [1590]: 217). «Todos sabían tejer y hacer ropas, así como labrar la tierra, construir casa y hacer calzado, herramientas y otros» (Polo, 1916 [1571]: 129; Garcilaso, 2009 [1609, 1617]: 251). Expresan sorpresa por la calidad y cantidad de los tejidos encontrados, y resaltan la gran importancia que estos tenían en tiempo de los incas, época en que constituían uno de los principales tributos exigidos a la población. Al respecto, Garcilaso de la Vega afirma que «Era el segundo tributo, después del labrado de las tierras del sol y del Inca» (2009 [1609,1617]: 244). Los especialistas también comentan las distintas calidades del tejido, el colorido, la iconografía, los tipos de prendas, el proceso del tejido, los materiales, etc.

Algunas observaciones en cuanto a insumos de las fibras textiles, el colorido y la calidad se encuentran en la siguiente cita:

Más abundancia de ropa tuvieron estos indios del Perú que los de las otras regiones deste Nuevo Mundo; porque allende del algodón, que es general en todas las tierras calientes dél, y de que también abunda este reino, por los muchos valles templados que en él hay fertilísimos desta planta, gozaban los peruanos de gran copia de lana de sus *llamas* y *vicuñas*, de que labraba la mayor parte de las telas y paños de se vestían. Así la ropa de lana como de algodón hacen muy pintada de colores finos y labores curiosas; y tienen para teñirla tan perfectos colores de azul, amarillo, negro, y otros muchos, y sobre todos de carmesí o grana, que hacen conocida ventaja a los de muchas partes del mundo y pueden competir con los mejores que en él se hallan [...] (Cobo, 1956 [1653]: 258).

J. Murra, basándose en tales fuentes, ha destacado la importancia del textil en la organización económica del estado inca, explicando que desempeñaba un papel especial más allá del ámbito utilitario u ornamental, y señala que «ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de tejidos, quemados, sacrificados o intercambiados» (2007: 107). Del mismo modo F. Stastny afirma que los pueblos del antiguo Perú, antes que arquitectos, escultores, ceramistas u orfebres, fueron principalmente tejedores (1981: 211).

Los datos que las crónicas proporcionan sobre el tejido colonial son breves, pero suficientes para deducir que los tejedores fueron impulsados a realizar piezas conforme al gusto y a las necesidades de los nuevos señores en talleres especializados (Guamán Poma de Ayala, 1615: 658; Cobo, 1956 [1653]: 259). Al respecto, las historiadoras Gisbert, Arze y Cajías, en un estudio pionero titulado *Arte textil y mundo andino*, afirman que «toda la tecnología textil fue derivada en la colonia hacia la hechura de pabellones, o tapices de pared, llamados también reposteros» (1992: 301). A partir de un grupo aproximado de veinte tapices y/o alfombras, que procederían de Cusco y del altiplano, las autoras proponen un esquema de la evolución iconográfica desde tapices con tocapus hasta los historiados con escenas bíblicas.

Otro estudio con aportes relevantes es el de I. Iriarte (1992) quien se concentra en tres tapices del siglo XVII con escenas bíblicas que provendrían de Cusco. El presente estudio no habría sido posible sin estas primeras referencias al arte del tapiz colonial, cuando Juan Carlos Estenssoro proporcionó este artículo en una clase de la maestría en Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú el año 2007, hecho que motivó mi interés en el tema. P. Gjurinovic (1999) es autor de un estudio básicamente iconográfico de aproximadamente treinta piezas que formaban el mayor conjunto de tapices conocidos hasta ese entonces en nuestro medio, sin embargo, adolece de datos sobre la ubicación de las piezas. Las publicaciones aparecidas en los Estados Unidos contribuyen sustancialmente al concentrarse en el análisis minucioso del objeto. Susan

Niles (1992) en el artículo *Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles* se detiene en la colección del Museum of Fine Arts de Boston.

Por otro lado, el 2004, Elena Phipps presentó el primer estudio completo sobre tapices virreinales en el artículo *Cumbi to tapestry: collection, innovation, and transformation of the colonial Andean tapestry tradition*, para el cual dedicó diez años y logró identificar más de trescientos tapices, la base de su investigación, que se ubican en Europa, Sudamérica y en Norteamérica. Según la autora, el “*corpus* más importante del mundo” se halla en Estados Unidos, repartido en Museum of Fine Arts de Boston, Brooklin Museum y en Textile Museum de Washington D. C. Analiza la iconografía, las técnicas del tejido y el rol desempeñado como documentos móviles de prestigio y posición social (2004: 79). En cuanto a las funciones y los usos dados al vestido cabe resaltar el trabajo de S. O’Phelan (1995), quien analizó el papel que cumplieron los textiles de la tierra en el contexto de la gran rebelión de los Andes, cuando Túpac Amaru II demuestra conocer las ventajas de establecer redes de solidaridad a partir de la distribución de textiles. En *El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material*, esta investigadora explica los cambios en la indumentaria, primero hispana y después andina tradicional, usada por Túpac Amaru II en los distintos momentos de la rebelión y cómo ese vestuario es portador de un mensaje dirigido a los distintos públicos en el desarrollo de los acontecimientos de la rebelión iniciada en 1780 (O’Phelan, 2002-2003: 125-127).

La metodología empleada para el presente trabajo partió del estudio de la naturaleza de los materiales que conforman el bien. Al analizar la fibra textil, en algunos casos hubo que realizar exámenes microscópicos para identificar el tipo de fibra (Anexo 2). Se observó las características del hilado, la técnica de ligamento y el acabado. Se examinó también el diseño, así como los principales motivos y formas que ornamentan el tapiz. El registro del estado de conservación aportó indicios sobre el uso y la función dada al objeto. Además, se revisaron fuentes documentales primarias, como crónicas y visitas y la sección Testamentos de indios del Archivo General de la Nación (Anexo 1).

El contenido de esta investigación está estructurado en cuatro capítulos: los tres primeros son dedicados a tapices producidos en cada siglo del período colonial, el último trata sobre los tejedores de “tejidos finos” del período colonial temprano. El capítulo uno se concentra en, probablemente, el tapiz más antiguo que existe en Lima elaborado con fibras y técnicas andinas tradicionales con un diseño que refleja el sincretismo religioso: hay formas andinas que aparecen junto a una cruz cristiana. Los resultados encontrados revelaron la continuidad de la tradición textil andina. Varias características de la manufactura son parte del patrón de estandarización del tejido impuesto por el Estado

inca para elaborar los uncus destinados a las élites. Ello revela que el tejido de cumbi trascendió los convulsos momentos de la Conquista, y pervivió en formato y función distintas.

En el capítulo segundo se estudian tapices del siglo XVII con una iconografía predominantemente europea, los cuales se caracterizan por una ornamentación en la que elementos vegetales y formas figurativas desplazan a los tocapus de tapices de la época anterior. También se examina la manufactura, rastreando los rasgos del tejido fino precolonial. Se explica que los tapices tuvieron una función predominante doméstica, y también se convirtieron en objeto de lujo y ostentación.

El capítulo tercero trata de un conjunto de tapices que data del siglo XVIII, formado por seis ejemplares elaborados con fibras finas, colores variados y motivos incaicos. Mientras que cinco presentan formas geométricas, el sexto es figurativo; casi todos se encuentran en Lima y pocos han sido analizados con anterioridad. Fueron empleados como alfombras, pero debido a que han sido elaborados con la técnica de ligamento tapiz, se considera que la denominación más adecuada es tapiz-alfombra. Además, estos cumplieron un rol como elementos de identidad étnica en un período complejo de la historia colonial.

En el último capítulo se aborda lo relacionado con los tejedores de los tapices, a partir de fuentes de primera mano, como las visitas de la Sierra sur de los siglos XVI y XVII a las provincias coloniales de Chucuito en el Altiplano y la de Collaguas en Arequipa. A partir de esos casos se plantea que los tejedores de cumbi, quienes continuaron realizando los tejidos finos en esas zonas, elaboraron también piezas de uso hispano, como los citados tapices.

Asimismo, es conveniente esclarecer, ciertos términos que serán empleados frecuentemente a lo largo del texto. Los vocablos cumbi y abasca¹, refieren a las distintas calidades del tejido andino, y su ortografía corresponde a formas castellanizadas aceptadas y utilizadas en el mundo académico, aunque la escritura correcta en quechua es *compi* y *ahuasca*, según el *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada quichua, y en la lengua española* —documento publicado en Lima en 1586 y promovido por el Tercer Concilio Limense en el contexto de la Reforma Católica para ser empleado en la evangelización. Según el vocabulario citado, el primer término significa «ropa preciada» (Cerrón-Palomino y otros, 2014: 69), a lo cual habría que agregar: tejida con fibras finas teñidas en variados colores en una técnica de ligamento compleja que produce una tela densa y resistente que permite también

¹ La ortografía de los términos difiere en las crónicas, donde se escriben también “combi” y “auasca”.

diseños policromos idénticos en ambas caras del tejido. La abasca es un tejido sencillo elaborado con fibras de menor calidad sin teñir con una ornamentación también muy simple. Estos y otros tipos y calidades del tejido que se hacían durante el tiempo precolonial son descritos por el jesuita B. Cobo de la siguiente manera:

Cinco diferencias hacían antiguamente de ropa y tejidos de lana [fibra de camélido]: una basta y grosera, que llaman abasca; otra muy muy fina y preciosa, llamada cumbi; la tercera era de plumas de colores entretajadas y asentadas sobre cumbi; la cuarta como tela de plata y oro bordada de chaquirá; la quinta una tela muy basta y gruesa que servía de alfombra, tapete y frezada. **La ropa de abasca** tejían de la lana más basta de las llamas o carneros de la tierra, y della se vestían la gente plebeya. Labrabanla casi toda de color de la misma lana, si bien tenían algodón; **la de cumbi**, de la lana más fina y escogida, y los más delicados y preciosos cumbis, de lana de corderos que es sutilísima. Labraban algunos tan delgados y lustrosos como gorbarán (especie de alepín), y dábanles los mismos colores que al algodón. Destas ropas se vestían los reyes, grandes señores y toda la nobleza del reino, y no la podía usar el común del pueblo [...] (p. 259).

Gisbert, Arze y Cajías (1992), recogiendo la información de los cronistas, señalan que posiblemente el tejido de abasca se hacía en las unidades domésticas para el uso cotidiano en telares horizontales y con urdimbres vista. En cambio, la técnica de ligamento tapiz estaría relacionada con el cumbi. Asimismo, J. Rowe (1999 [1978]) señala que el Inca vestía los uncus de cumbi de mejor calidad que eran elaborados en la técnica tapiz bajo estricta supervisión del Estado y siguiendo estándares de confección y diseño. Sin embargo, S. Desrosiers señala que el cumbi no se debe relacionar solamente con la técnica tapiz y recuerda que su principal característica es la reversibilidad del tejido —cuyos diseños son idénticos tanto en el anverso como en el reverso de la tela— y también advierte que tal técnica se empleó para elaborar prendas que podrían ser consideradas del tipo corriente, del tipo abasca (Desrosiers, 1986: 228, 229). A continuación, en la Tabla 1 se comparan las dos principales calidades del tejido a partir de cuadro elaborado por Gisbert, Arze y Cajías (1992: 18).

Tabla 1
Comparación entre los tipos de tejido abasca y cumbi

	Abasca	Cumbi
Calidad	Tejido burdo, tosco	Tejido fino de labores perfectas
Función	Uso doméstico, cotidiano	Uso ritual, real
Herramientas	Telar horizontal	Telar vertical y horizontal
Técnica	Tejido cara de urdimbre, tapiz y otros	Tapiz
Ornamentación y color	Sencilla de colores naturales y fibras sin teñir	Compleja en ambas caras de la tela, policromático con fibras teñidas

Nota. Adaptado de Arze y Cajías (1992: 18)

El término *tapiz*, merece tratarse con mayor profundidad. La acepción menos conocida de la palabra refiere a una técnica de entrecruzamiento de hilos que produce una tela densa y resistente (muy apreciada por los incas y empleada mayormente para las prendas reservadas al vestido del líder Inca). Se caracteriza porque los hilos de la trama son ajustados de manera tal que cubren por completo los hilos de la urdimbre; las tramas definen los motivos decorativos y el colorido de la pieza. Debido a la particularidad del tejido, ambas caras (anverso y reverso) resultan idénticas. Esta técnica será conocida en los Andes desde el Horizonte Temprano, pero más desarrollada desde los Huari-Tiahuanaco (Gisbert, Arze y Cajías, 1992: 37).

Como se verá en el Capítulo I, donde se explican las características principales de la técnica, la palabra aparece en la literatura especializada del tejido andino tanto en español como en inglés (*tapestry*). La definición más difundida, contemplada en el 23.ª edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, la define como «Paño grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento». En cambio, en ámbitos específicos se define de la siguiente manera:

Paño grande de función ornamental, generalmente previsto para ser colgado de una pared o revestir un espacio. (...) son piezas de gran tamaño, figurados y de gran suntuosidad, que fueron muy apreciados por la aristocracia europea durante la Edad Moderna, funcionando como pinturas murales móviles que, al mismo tiempo, cumplen también una función práctica gracias a sus propiedades para aislar las estancias de corrientes de aire y humedades (Toajas, 2009: 338)².

En los Andes, el uso del término hispano relacionado con el tejido fino andino se remonta a los primeros años de la conquista del Tahuantinsuyo. Fueron los primeros colonizadores quienes al encuentro probable de tejidos de cumbi advirtieron las semejanzas con la tapicería flamenca, por entonces en auge. Los cronistas de entonces y los que les siguieron se encargaron de perennizar el uso del término, a falta de una mayor comprensión tanto de las técnicas textiles como de la terminología textil en las lenguas locales.

² La técnica de la tapicería europea y su desarrollo se explica en Maltese, 2006, pp. 382-392.

PRIMER CAPÍTULO

EL TAPIZ CON TOCAPUS Y CRUZ CRISTIANA DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ: USO LITÚRGICO DE UN TEJIDO ANDINO TRANSICIONAL³

En noviembre del 2013, cuando se inició la búsqueda de piezas para la presente investigación, se halló un extraordinario tapiz hasta entonces desconocido entre los estudiosos. La desazón inicial experimentada ante el reducido número de la colección de tapices coloniales fue desapareciendo con cada centímetro desplegado de la pieza que sorprendía por su apariencia inca, su tamaño, la fineza del tejido, el color y la cruz cristiana en el centro.⁴

El estudio de la iconografía, de los materiales y de la manufactura da cuenta de una continuidad de la tradición textil andina. En otras palabras, varias características estructurales son parte del patrón de estandarización del tejido impuesto por el Estado inca para elaborar los uncus destinados a la élite (Figura 1).

El tapiz que está signado con el código de registro textil N. ° 7788, se ubica en el depósito del área de textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) y es, posiblemente, el único en su tipo del grupo de tapices conocidos en Perú. No se sabe cómo llegó, pero se considera que tal vez fue decomisado o que perteneció al grupo de piezas que Julio C. Tello entregó al museo que dirigió desde su fundación⁵. Lo cierto es que para la década de los ochenta ya se encontraba en el departamento de textiles, según consta en la ficha técnica.

Ante la falta de información sobre los propietarios, la antigüedad y el lugar de procedencia del tapiz, fue necesario establecer una cronología aproximada, identificar el lugar donde fue elaborado, determinar quiénes fueron los propietarios originales y las posibles funciones.

Como se ha anotado, se parte del análisis del objeto textil, observando las características del hilado en ambos elementos estructurales (trama y urdimbre), la torsión de los hilos, la cantidad de hilos por centímetro, el tipo de ligamento, entre otros. Estos datos se comparan con los de los uncus imperiales para establecer analogías y

³ Un avance del presente capítulo se publicó en Solórzano, M. (2016). El tapiz andino de transición. Estudio iconográfico y técnico. *Escritura y Pensamiento*, XIX (39), pp. 327-353.

⁴ La experiencia fue compartida por las conservadoras del museo M. Medina y M. de la Cruz. Posteriormente, junto con otros investigadores nos encargamos de darla a conocer en los seminarios del doctorado del Programa de Estudios Andinos de la PUCP en Lima y Pisac, Cusco, durante los años 2014 y 2015 y en el 56. ° Congreso Internacional de Americanistas llevado a cabo en Salamanca, España, el año 2018.

⁵ El personal del museo realiza la organización del material de archivo que probablemente permita conocer la procedencia del bien.

cambios. También se analiza la iconografía y los significados de los principales motivos ornamentales, que contribuye a determinar su procedencia y su función. Además, importante data aporta el estado de conservación, pues los tipos de deterioro muestran indicios del uso.



Figura 1. Tapiz con tocapus, cód. R.T. 7788
Fotografía de Mónica Solórzano (Lima)

1.1. La iconografía híbrida y la interpretación de los principales motivos decorativos del tapiz

El diseño del textil está organizado en dos áreas enmarcadas por gruesas líneas de color rojo carmín⁶: el campo central (A), que resalta por estar cubierto de tocapus de colores intensos y contrastantes, es el fondo de una gran cruz de base escalonada ubicada al centro; mientras que la zona (B) la conforman las bandas laterales que funcionan de marco con una línea en zigzag continua que recorre sus cuatro lados. La zona A (Figura 2), a su vez está dividida en dos por un diseño también cuadrangular de formas estilizadas (Figura 4) que se repite formando columnas en ambos lados y en la parte superior, enmarcando la cruz. El sector A1, cercano a la cruz, presenta tocapus grandes, que miden en promedio 22 x 20 centímetros, los cuales forman dos columnas en cada lado de la cruz. Estas últimas presentan dos conjuntos de motivos, que en algunos casos aparecen en el mismo recuadro, agrupados en cinco e insertos en el interior: uno de ellos conformado por figuras ornitomorfas de cabeza alargada y alas desplegadas; el otro, por mariposas estilizadas con alas desplegadas y pequeños puntos como manchas. Un tercer motivo es una especie de tridente que aparece alguna vez al centro de los recuadros. Dos columnas más de tocapus, de menor tamaño, se hallan junto al mástil de la cruz. Al centro del paño, ocupando todo el sector A1, resalta una gran cruz de tipo latina en color amarillo ocre con tres pequeños rombos blancos ubicados en el centro de la unión de ambos segmentos de la cruz y en los lados del transepto. La base es escalonada y en su interior se hallan dos cráneos sobre fondos rectangulares de color oscuro. Aunque no se trata de las típicas calaveras circulares, no hay duda de tal identificación, pues se reconocen los orificios de los ojos, la nariz, la boca, así como los dientes (Figura 5). Una línea de color rosado pálido bordea todo el cuerpo de la cruz.

El sector A2 del campo central está formado por el tocapu más recurrente pues se pueden contar 242 de ellos en esta zona, mide aproximadamente 11 x 10 centímetros. Además, presenta una sola mariposa en el interior y forman tres columnas en los tres lados del tapiz en donde los cuatro colores señalados se alternan formando un damero. La primera columna alterna tocapus blancos de mariposas rojas con tocapus negros de

⁶ El rojo carmín es producido por el insecto *Dactilopius coccus* (cochinilla, *macnu* en quechua) que se alimenta del cactus del género *Opuntia* entre ellos el *Nopalea coccinellifera*. El estudio de Noemí Rosario (1999) demostró que en los Andes se empleó la cochinilla para teñir fibras textiles desde los Huari y que durante el Periodo Intermedio tardío se generaliza su uso especialmente en los textiles Chancay e Inca, ante la desaparición de otros materiales tintóreos rojos. La autora llegó a esa conclusión a través del análisis de fibras de 42 tejidos pertenecientes a culturas del periodo Intermedio temprano hasta el periodo colonial temprano aplicando la Prueba de Cromatografía Líquida de Alta Resolución (CLAR).

mariposas amarillas, en la segunda columna se alternan los recuadros rojos de mariposas amarillas con tocapus amarillos de mariposas negras. En la tercera columna, la más cercana al centro, el color de las mariposas sigue un patrón distinto con mariposas de colores amarillo y rojo carmin sobre un fondo negro con variantes y mariposas de color rojo y negro sobre blanco también con variantes, que solo en algunos casos presentan manchas en las alas. Las líneas de color rojo que miden cinco centímetros, aproximadamente, delimitan el sector B donde, sobre el fondo de color amarillo, resalta la gran línea quebrada en blanco y negro/oscurο con 87 mariposas en negro y rojo dispuestas entre las ondas.



Figura 2. Campo central (zona A). Detalle del tapiz con tocapus del MNAHP

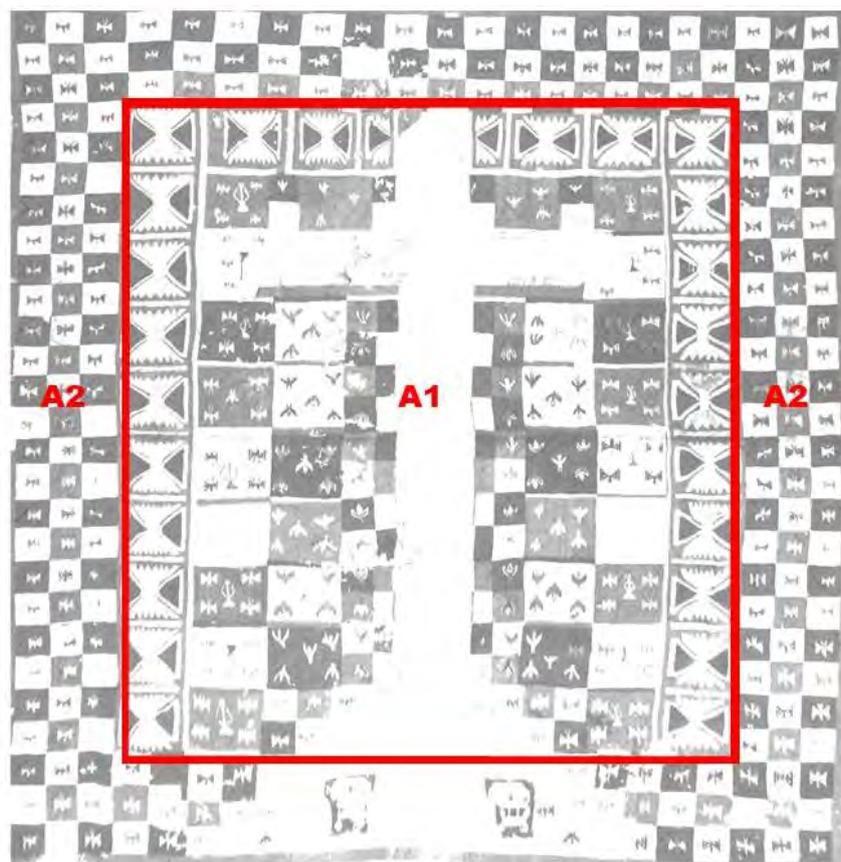


Figura 3. Esquema del campo central con sectores A1 y A2

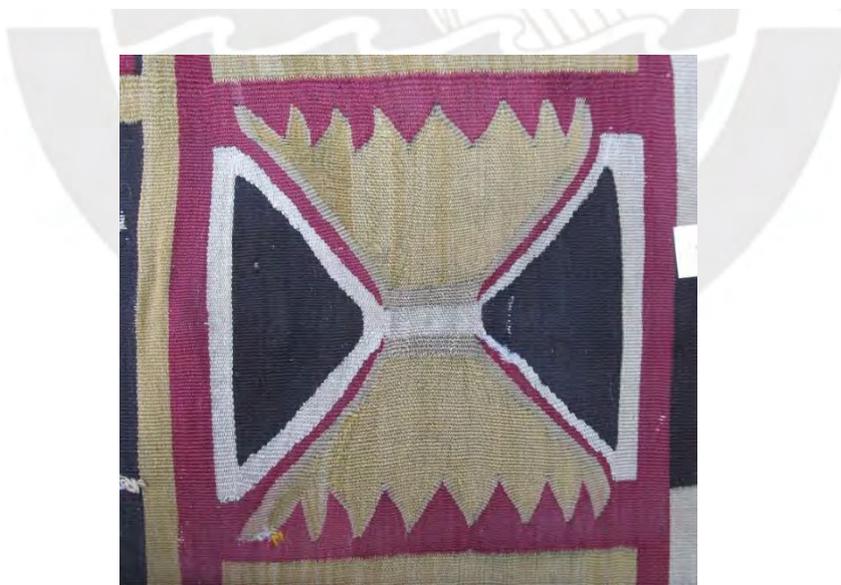


Figura 4. Motivo abstracto del campo central (zona A). Detalle del tapiz de tocapus del MNAHP. Fotografía de Mónica Solórzano



Figura 5. Calaveras en la base de la cruz. Detalle del tapiz de tocapus del MNAAHP

Durante la época de los incas, las formas cuadrangulares denominadas tocapus eran símbolo de la élite y su uso en textiles, cerámica, decoración mural y queros era controlado por el Estado. El diccionario de González Holguín define tocapus como «vestimentas con hermosos bordados o paños con bordados entretejidos» (González Holguín, 1608 [1989]: 344). C. Arellano los define como «rectángulos [o cuadrados] provistos de figuras geométricas que se resaltan por medio de colores contrastantes y que se hallan también en diversas vasijas y especialmente en vasos de cerámica, metal o madera, denominados qero [...]» (Arellano., 1999: 253)⁷. Otros autores los identifican como signos o códigos gráficos ordenados y plasmados en los objetos con una intención comunicativa (Cummins, 2014; Frame, 2014; Ziolkowski, 2009; Ziolkowski, Arabas y Szeminski, 2008). Aunque aparecen en objetos diversos, son el elemento principal en la ornamentación de los uncus ('camisetas' en las crónicas y más recientemente también se denominan 'túnicas'), en tejido de cumbi, reservados al Inca, a las ceremonias religiosas y a los sectores privilegiados y elaborados de acuerdo sistema textil estandarizado impuesto por el Estado. Los colores organizados en pares (amarillo/rojo y blanco/negro) alternados e integrados formando un damero como en el caso del tapiz,

⁷ La autora también señala la posible etimología del término, que derivaría de la sílaba *tok* y la palabra *apu* por lo que podría ser traducida como «aquello que destaca al *apu*, o aquello con que sale el *apu*» (Arellano, 1999: 253).

aparecen, también, por lo menos, en dos ejemplos de uncus incas identificados y analizados por Mary Frame (2014).



Figura 7. Mariposas en campo central (zona A). Detalle del tapiz con tocapus del MNAAHP



Figura 6. Tocapu con personaje ornitomorfo. Detalle del campo central (zona A) del tapiz con tocapus del MNAAHP

La mariposa, junto con el tocapu, es el motivo más frecuente y aparece hasta cuatrocientas veces en el tejido. En los tocapus pequeños, las mariposas se hallan insertas por unidad al interior de los recuadros; en el tocapu grande, aparecen agrupadas, y se hallan dispersas entre las ondas de la línea en zigzag que circunda el tapiz. Su representación es estilizada, con las alas desplegadas formadas por dos triángulos que se unen a un cuerpo alargado del cual se desprenden cuatro filamentos a modo de antenas en dirección hacia la zona superior del tapiz generalmente.

El motivo conformado por el tocapu con mariposa aparece por lo menos en dos uncus incas que se encuentran en el Field Museum de Chicago (Figura 8) y en una colección privada Figura 9. Las prendas presentan la zona inferior en recuadros blanco/negro (a modo de un tablero de ajedrez), mientras que la zona superior escalonada es de color rojo. Se cree que estos uncus podrían haber sido usados por guerreros. Al respecto, J. Rowe, siguiendo a Miguel de Estete en *Noticia del Perú*, sugiere que «eran usadas como uniformes o libreas por la escolta de Atahualpa en Cajamarca en 1532» (Rowe, 1999: 614). Este diseño corresponde al primer patrón de túnicas estandarizadas estudiadas por John Rowe y Ann P. Rowe. Como se puede observar en las imágenes, el diseño de las mariposas es muy parecido al del tapiz que

es objeto del presente estudio, principalmente, en el ejemplo del Field Museum de Chicago. También se ha señalado que, en tiempos precoloniales, las mariposas podrían haberse vinculado con los mensajes de muerte o con el alma del difunto (García, 2009: 12). Tal hipótesis puede ser acertada, más aún, si se tiene en cuenta que en hoy en día las mariposas suelen vincularse con presagios de muerte en distintas regiones de los Andes. En otros objetos (textiles y cerámica) del período inca, tal vez ofrendas, aparecen también mariposas como en la chuspa inca del Ethnologisches Museum de Berlin (Inventario N. ° VA 53036) o el plato de cerámica encontrado en Machu Picchu durante la exploración de Hiram Bingham (Aguilar Callo, 2011: 51).



Figura 8. Uncu inca con diseño de damero y mariposas y detalles ampliados
Fotografía del catálogo en línea del Field Museum, Chicago



Figura 9. Uncu con diseño en damero y mariposas y detalle ampliado. Inca (¿Bolivia?). Inicios s. XVI. Isla del Sol, Lago Titicaca. Colección privada. Tomada de J. Rowe, 1999, p. 581.

En la zona A1, el motivo ornitomorfo (Figura 6), que presenta una cabeza alargada con un gran ojo, alas desplegadas y extremidades inferiores, es más complejo de identificar. Aunque no se cuenta con mayores datos que sustenten la idea, se cree que podría relacionarse con la transformación en ave u otro animal que ciertos sacerdotes decían lograr con la ayuda de alucinógenos, como se ha sugerido en Chavín (Burger y Salazar-Burguer, 1994).

La línea en zigzag de la zona B es un elemento frecuente en la iconografía andina desde tiempos ancestrales y es un motivo persistente en casi todos los uncus elaborados de acuerdo al patrón estándar impuesto por el sistema inca (Figura 47, 48, 49). Aparece inscrita en recuadros, en bandas o bordada en el orillo inferior de la prenda. Tal línea también es frecuente en la cerámica imperial inca, unas veces asociado al concepto de serpiente “amaru”, como en una vasija “aribaloide” del MNAHP (Figura 46), (Matos, 1999: 136). Para la investigadora M. Frame, dicha línea es un patrón gráfico o familia de tocapu que presenta variantes y pertenece a la familia de triángulos isósceles dispuestos en hileras horizontales (2014). Según la autora se trata de un motivo presente en tejidos de varias comunidades en la actualidad y se interpreta de manera diversa. Cerca de la ciudad de Cusco suele ser llamado “puntas” y es relacionado con la cumbre de un cerro, con una península o con todas las cosas que tienen forma puntiaguda. En la comunidad Q’ero, es afín a dientes y en otros pueblos de la misma región se interpreta como río zigzagueante o sendero zigzagueante (Frame, 2014: 255).

Al centro del tapiz se ubica el motivo principal de la composición y el único proveniente del lenguaje visual occidental. Se trata de la cruz del calvario, el símbolo cristiano católico más importante que representa la Pasión y Muerte de Jesucristo en el monte Gólgota o de la “calavera”⁸. Este tema ha sido representado en el arte desde la Edad Media en relieves de iglesias románicas y góticas, y luego pasaría a otros soportes para volverse frecuente durante el Renacimiento y en épocas posteriores. Suele ser representado con una calavera ubicada al pie de la cruz que alude al monte Gólgota⁹. Tanto la forma del crucero, así como los peldaños de la cruz aluden al monte escenario del sacrificio de Jesús; sin embargo, llama la atención la presencia de dos calaveras, cuando lo frecuente en el tema iconográfico cristiano es la presencia de solo una de ellas. El caso citado por la antropóloga V. Gavilán, quien estudió a grupos aimaras del norte de Chile, tal vez contribuye a comprender lo sucedido. La autora narra el caso de un comunero que al encontrar en un libro de catecismo referencias al hombre, lo considera un error y corrige agregando “y mujeres” (Gavilán Vega, 1996: 104). Se puede interpretar que el uso del término *hombres* para expresar humanidad no es aceptado por el hombre andino por considerarlo incompleto. Tal vez sucedió lo mismo con el tejedor autor del tapiz que es objeto de este estudio. Considerando lo escrito por Gavilán, es posible suponer que el tejedor incluyó una segunda calavera que representara al género femenino. Así, ambas representaciones harían referencia a toda la humanidad¹⁰.

Entonces, la iconografía del tapiz representaría la muerte y resurrección con formas tanto cristiano/católicas como andinas. Mientras que la cruz del calvario es el símbolo cristiano, las mariposas y el motivo antropomorfo (hombre-ave) podrían ser los símbolos andinos de tales conceptos durante inicios del período colonial. Sin embargo, llama la atención que aparezcan los motivos propios del lenguaje visual andino fusionados con el símbolo cristiano-católico de la cruz para transmitir el dogma de la muerte y resurrección de Jesucristo. Como se sabe, las imágenes vinculadas a creencias y ritos ancestrales fueron prohibidas en los Andes en distintos momentos. ¿Porque se recurre entonces a símbolos que aluden a la cultura y religiones que la Iglesia católica estaba buscando erradicar? Se evaluarán posibles respuestas más adelante.

⁸ *Gólgota* es una palabra aramea que significa ‘calavera’. ‘Calvario’ es la forma latina de esa palabra.

⁹ En el British Museum de Londres se conserva un dibujo realizado por Miguel Ángel, escultor y pintor del Renacimiento italiano, de un Cristo en la cruz donde aparece un cráneo ubicado en la zona inferior.

¹⁰ Fue la historiadora del arte Bat-Ami Artzi quien me hizo tal observación y me proporcionó la citada fuente, por lo cual le agradezco.

1.2. La manufactura andina tradicional y su relación con el tejido fino de los incas

No solo el uso de una iconografía de origen precolonial validaría una procedencia temprana para el tapiz del MNAHP, sino también los detalles técnicos confirmarían tal hipótesis. La Tabla 2 contiene un resumen del análisis técnico¹¹:

Tabla 2

Información técnica básica

Denominación	Tapiz colonial con tocapus
Ubicación	Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú-Lima
Código	RT7788
Procedencia	Desconocida
Dimensiones	Trama 376/383 cm, urdimbre 300/311 cm
Materiales, torsión y densidad	Urdimbre Algodón. Hilos de tres cabos. 0.6-0.8 mm de diámetro. Torsión Z retorsión S, 55-65°, 7-9 hilos por cm Trama Fibra de camélido. Hilos de dos cabos de 0.2-0.4 mm de diámetro. Torsión Z retorsión S, 10-20°, 28-60 hilos por cm.
Colores	Urdimbre Blanco (natural) Trama Blanco (natural), negro/marrón oscuro (natural), rojo (teñido), amarillo/ocre (teñido)
Técnica de manufactura	Tapiz ranurado, dovetail y excéntrico
Estado de conservación	Regular-malo

Hay varias coincidencias entre el tapiz colonial con tocapus y los uncus de cumbi de los incas. Como se sabe, estas túnicas eran fabricadas por especialistas de acuerdo a patrones controlados por el Estado, su uso como indumentaria se reservaba a hombres de la élite y al gobernante inca, quien se encargaba de distribuirlos; se empleaban también para los oficios religiosos (Rowe, 1999). Algunos ejemplos han sido tratados desde el punto de vista de su manufactura (Rowe A., 1995-1996: 7), gracias a ello se pudo deducir que el tejido que es analizado en esta tesis comparte con aquellos uncus no solo el uso de las fibras textiles más finas, como el algodón y el camélido teñido, preparadas en torsiones y densidad análogas, sino también la técnica de entrecruzamiento de hilos conocida como tapiz, entre otros aspectos que trataremos más adelante. Esta técnica se caracteriza por emplear tramas parciales o discontinuas

¹¹ En Anexos se incluye el informe técnico completo realizado por la conservadora de textiles Yuki Seo.

(las tramas no se desplazan en toda la extensión del tejido) que forman los diseños y cubren completamente a la urdimbre¹². Los hilos van fuertemente ajustados unos a otros, de manera que resulta un tejido denso y resistente (Ramos y Blasco, 1977; Emery, 1966; D'Harcourt, 1974). Mientras más finos sean los hilos de trama y más ajustados se encuentren, la pieza será de mejor calidad, de hecho, la calidad de la tela se puede medir por la cantidad de hilos por cm². Así, se explica por qué el tejido de cumbi se hizo principalmente con este tipo de ligamento. Se trata de una técnica desarrollada ampliamente en el Antiguo Perú desde el Intermedio Temprano (Paracas y Nazca) y se conservan impresionantes ejemplos de uncus huari, así como incas.

El tapiz del MNAAHP ha sido realizado en una sola pieza, como varios de los uncus estandarizados, lo cual lleva a pensar que ello garantiza una mayor duración, pues se ha podido determinar que el deterioro se inicia en las uniones de los paños que forman una prenda. Los materiales (algodón y fibra de camélido) son los mismos de los uncus y la preparación de los hilos también es semejante. Las urdimbres son de algodón blanco natural de tres cabos y las tramas son de camélido de dos cabos. La torsión en ambos elementos estructurales del tejido es la misma que en las prendas imperiales: hilado en Z y retorsión (o plegado) en S. La densidad de hilos varía entre 7-9 urdimbres y entre 28-60 tramas por cm, como buena parte de los uncus inca vistos por los especialistas señalados. Es decir, la densidad de hilos presente en el tapiz del MNAAHP está en el rango de los uncus del sistema textil de los incas. Aunque, existen algunos uncus extremadamente finos, como el de la colección Dumbarton Oaks, que llegan a tener entre 15-19 urdimbres por 98-108 tramas por cm. Los colores blanco (natural), marrón oscuro-negro (natural) rojo (teñido con cochinilla) y amarillo-ocre (teñido) del tapiz son también frecuentes en los tejidos incas; la combinación del rojo y amarillo es la más común (Rowe A. P., 1995-1996: p. 9), aunque el negro y blanco fueron frecuentes (Roussakis y Salazar, 1999: 269).

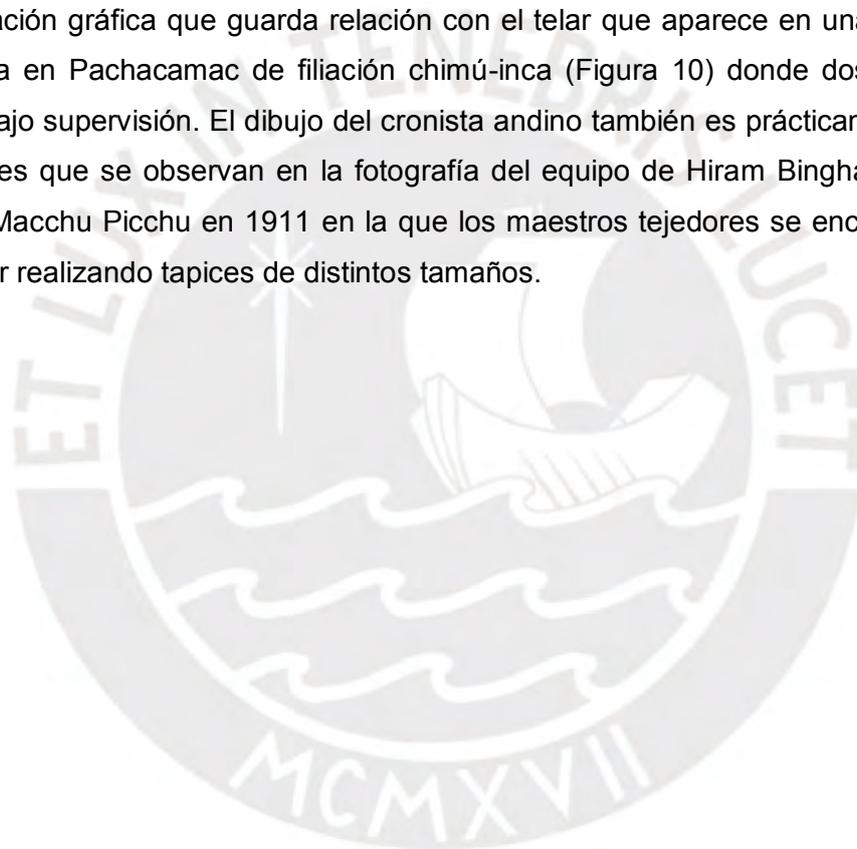
Otra semejanza es la urdimbre que corre en sentido horizontal a la disposición de la pieza, que indica que el tejedor o los tejedores trabajaron viendo el diseño en sentido lateral, característica presente también en las piezas incas. Por las dimensiones del tejido, el tipo de telar empleado fue el vertical, el mismo que se usó para tejer los uncus. B. Cobo describe este tipo de telares y compara la calidad del tejido de su tiempo con los de tiempos incas de la siguiente manera:

Los telares en que tejían estos cumbis, particularmente las piezas grandes para tapicería, eran diferentes de los comunes; hacíanlos de cuatro palos en forma de bastidores, y

¹² Predominan en la pieza las variantes tapiz ranurado (ojal) y dovetail (unión de trama en la urdimbre) y el tapiz excéntrico. La técnica tapiz se ubica dentro de la clasificación de urdimbres y tramas entrelazadas como una variante de *welt-faced plain weave* (tejido plano cara de trama) (Emery, 1966: 78).

poníanlos levantados en alto arrimados a una pared, y allí iban los cumbicamayocs con muchos hilos y espacio haciendo sus labores, las cuales salían muy perfectas y acabadas, igualmente a dos haces; y el día de hoy suelen hacer reposteros de los mismos con los escudos de armas que les mandan; si bien el cumbi que ahora labran no llega con mucho a la fineza del antiguo (Cobo, 1956 [1653]: 259).

Lo anotado por Cobo es relevante no solo porque describe el telar vertical, sino también porque comenta que los cumbicamayocs tejían hacia mediados del s. XVII tapices al gusto occidental, a los que Cobo llama también cumbi. De igual manera, Guamán Poma señala en varias secciones de su manuscrito piezas de tipo hispano elaboradas junto con las andinas tradicionales, que se van incorporando al repertorio textil en algunos casos a instancias de los sacerdotes de doctrina¹³ como se verá más adelante (Capítulo 4). Aunque Cobo describe el telar vertical, Guamán Poma ofrece una representación gráfica que guarda relación con el telar que aparece en una cerámica encontrada en Pachacamac de filiación chimú-inca (Figura 10) donde dos tejedores trabajan bajo supervisión. El dibujo del cronista andino también es prácticamente igual a los telares que se observan en la fotografía del equipo de Hiram Bingham tomada cerca de Macchu Picchu en 1911 en la que los maestros tejedores se encuentran en plena labor realizando tapices de distintos tamaños.



¹³ «Frayle dominico: Los dichos rrebrendos frayles son tan brabos y soberbiosos, de poco temor de Dios y de la justicia, el qual en la dotrina castiga cruelmente y se haze justicia. Todo su oficio es ajuntar las donzellas y solteras y biudas para hilar y texer ropa de auasca [*tejido corriente*], cunbe [*fino*] y costales, pauellones, sobrecamas, nanacas [?] y otros muchos daños en las dichas dotrinas de Xauxa, de los Yauyos, de Guamanga, Parinacocha» (Guamán Poma, 2016 [1615]: 646 [660]).



Figura 10. Detalle de vasija con escena textil. Horizonte tardío – Inca (1470-1533). Estilo Chimú-Inca. Encontrada por A. Jiménez Borja. Calle Norte-Sur, Pachacamac. Tomada de Vanstan, 1973, p. 234.



Figura 11. Fraile Merzenario Morua. Dibujo a la tinta. Tomada de Guamán Poma de Ayala, 2016 [1615], p. 647 [661].



Figura 12. Hiram Bingham y su equipo junto a tejedores. Cusco, 1911. Tomada de Niles, 1992, p. 63.

Pero, no solo los materiales, la técnica, el telar y los colores son semejantes tanto en tejidos incas como en el tapiz de tocapus de esta investigación, lo es también el acabado. No existen hilos sueltos o terminaciones que no hayan quedado firmes y ocultas en la estructura del tejido. También es reversible, es decir, ambas caras del tejido se encuentran bien acabadas para ser utilizadas indistintamente. El hilado es muy delgado y parejo, salvo en algunas pocas secciones se ha identificado un grosor distinto del hilo de trama. Todo lo expuesto demuestra que los tejedores tuvieron conocimiento del sistema estandarizado impuesto por los incas para la elaboración de tejidos finos, o fueron formados en esa tradición textil.

Ciertos cambios con respecto al tejido andino ancestral se observan en la pieza colonial que se estudia. Con seguridad, dos o más tejedores trabajaron de manera simultánea, ello se deduce de los catorce tramos de labor que se ha podido identificar y en detalles, como la variedad de la densidad de hilos por cm. Asimismo, distintos niveles de destreza se pueden encontrar en la ejecución de los diseños. Todo ello conlleva a argüir que este ejemplar fue elaborado por un grupo de tejedores dirigidos por un maestro, tal vez un cumbicamayoc con otros tejedores menos hábiles. Varios son los ejemplos de tapices coloniales que muestran distintos tramos de labor y cambios en los diseños, detalles que indicarían la intervención de más de un tejedor trabajando de manera simultánea en la misma pieza (Niles, 1992). Se ha sugerido que «los patrones

de trabajo de los tapices coinciden con la interpretación de que fueron hechos por familias o pequeños grupos de trabajadores siguiendo las demandas de un recolector de impuestos, encomendero o propietario de hacienda, o para la venta» (Niles, 1992: 64).

Las diferencias con respecto a los tejidos incas se concentran en la falta de destreza de algunos de los tejedores observable en sectores como uniones de trama, que revelan descuido, detalle pocas veces visto en los uncus imperiales. La falta de una supervisión especializada sumada a la presión del nuevo comitente español son las causas probables del decaimiento de la calidad.

El estado de conservación que presenta el tapiz es de regular a malo debido a lagunas y faltantes de medianas y pequeñas proporciones (en los bordes principalmente), deshilachados, roturas y manchas. Estos deterioros han sido causados por tensión, manipulación y desgaste de fibras. Hasta el momento que observamos por última vez la pieza (noviembre de 2016) no había recibido ninguna intervención de restauración en el taller de conservación y restauración del museo. Ello ha permitido conocer cómo los usuarios del objeto prolongaron su uso. Varias zonas maltratadas han sido entretejidas (zurcidas) y parchadas en distintos momentos empleando materiales diversos como hilos de algodón, lana y otros en remiendos de distintas calidades.

1.3. Usos y funciones del tapiz

Al parecer el tapiz fue empleado en el ceremonial católico en distintos momentos del calendario religioso, tal vez en la Semana Santa y en las misas fúnebres, quizá como paño de púlpito o de altar, o también pudo ser usado como pieza de altar colgada en un retablo; es decir, como una herramienta o instrumento para la evangelización —tanto la pintura, la escultura y el arte en general fue parte de la estrategia de comunicación visual de la Contrarreforma.

Como se sabe, el virreinato peruano no estuvo al margen de la política religiosa de los siglos XVI y XVII, instaurada para enfrentar a las críticas de las Iglesias protestantes. Así, para adecuarse a las recomendaciones del Concilio de Trento (1545-1563), que exhortaba el uso de imágenes en la conversión de los herejes¹⁴, se realizó el Segundo

¹⁴ Así se observa en el siguiente fragmento de la sesión 25 del Concilio de Trento: «El santo concilio ordena a todos los obispos y a aquellos que ostentan el título de maestros y que están a cargo del cuidado de las almas, que de acuerdo con los usos de la Iglesia Católica y Apostólica, que se remontan a los primeros tiempos de la religión cristiana, y según la enseñanza unánime de los Santos Padres y de los decretos de los sacros concilios, que ante todo instruyan diligentemente a los fieles en las materias relativas a la intercesión e invocación de los santos, la veneración de las reliquias, y **el uso legítimo de las imágenes** [...] Más aún, que las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios, y los otros santos deben colocarse y retenerse especialmente

Concilio Limense (1567), en cuyas disposiciones se insiste también en el ornato de las iglesias y en el uso de las imágenes. Por eso, las distintas órdenes religiosas afincadas tanto en la Ciudad de los Reyes, como en el interior del país, fueron refaccionando sus casas y templos. Franciscanos, dominicos, jesuitas, entre otros, contaron con los mejores materiales y objetos de arte para engalanar sus iglesias: maderas nobles, como cedro de Nicaragua para artonados y retablos; cerámica de revestimiento de Sevilla para zócalos y paredes y pinturas de los mejores talleres europeos, como Sevilla y Flandes. Cabe resaltar que los pintores de oficio activos en Lima eran escasos durante el período colonial temprano. Recién en el último cuarto del siglo XVI llegó el primer pintor con formación, el jesuita italiano Bernardo Bitti (Solórzano, 2012), quien es considerado el «padre de la pintura peruana virreinal» (Stastny, 2013). A falta de pintores de oficio con renombre, se contaba en cambio con muy buenos tejedores formados en la antigua tradición textil andina, a quienes seguramente se recurrió para la elaboración del material de apoyo en la tarea evangelizadora. Las imágenes tejidas se emplearían no solo para decorar los ambientes, sino que funcionarían también como vehículo de transmisión de contenidos religiosos católicos.

Los estudios de la historiadora Maya Stanfield-Mazzi coinciden con el planteamiento del uso de paños elaborados con las técnicas andinas ancestrales para el ritual religioso cristiano. Ella basándose en el análisis de documentación de archivo procedente de la sierra sur, afirma que abundan los frontales de altar elaborados con materiales y técnicas, seguramente, muy semejantes a los descritos en este estudio. Un ejemplo de relevancia es el frontal del altar principal de la iglesia de San Pedro de Juli, cuyo panel central presentaba una cruz al centro y bordes ajedrezados con recuadros en rojo y

en las iglesias, y que se les debe rendir honor y veneración, no porque se crea que contienen en sí mismas virtud o divinidad se les debe venerar, o pedirles favores, o poner en ellas la fe, como lo hacían antiguamente los gentiles, que ponían su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se les rinde se refiere a los prototipos que las imágenes representan [...] Así lo han decidido los decretos de los concilios, especialmente el Segundo Concilio de Nicea, en contra de los que se oponen a las imágenes.

Mas aun, deben los obispos enseñar que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, contenidas en pinturas y otras representaciones, la gente se instruye y se forma en los artículos de la fe, que se deben tener siempre en mente y sobre los que se debe reflexionar constantemente; y también, que se saca gran provecho de las imágenes santas, no sólo porque recuerdan a la gente los beneficios y gracias que Cristo les ha concedido, sino porque también a través de los santos se ponen ante los ojos de los fieles los milagros de Dios y ejemplos saludables, de manera que puedan dar gracias a Dios por estas cosas, enmendar sus vidas a imitación de los santos, y llenarse del amor Dios [...] Y si a veces pasa, cuando se trata de ayudar a los analfabetos, que las historias y narraciones de la Sagrada Escritura se representan y exhiben, se debe instruir a la gente que no por eso se representa en pintura a la divinidad como si se la pudiera contemplar con ojos corporales o expresar en colores y figuras [...]». *Concilio de Trento. Sesión XXV. La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes.* (Las negritas son mías).

amarillo, según el inventario de objetos de la iglesia del año 1560 (Stanfield-Mazzi, 2013: 44).

Uno de los aspectos más interesantes del paño, que es objeto de esta investigación, es que muestra el uso de elementos simbólicos de dos tradiciones culturales para transmitir un contenido cristiano-católico. El símbolo más importante de la fe cristiano-católica es representado acompañado de “símbolos” de la cultura andina. Cabe preguntarse ¿por qué el uso de la iconografía andina fusionada con la de la Iglesia católica? Recordemos que los símbolos vinculados con las creencias andinas ancestrales estuvieron prohibidos en distintos momentos. A raíz del movimiento mesiánico Taki Onqoy (década 1560), que anunciaba la destrucción del mundo hispano-occidental por una alianza de los dioses andinos y que promovía un retorno a la práctica de los antiguos ritos religiosos¹⁵, se estableció una serie de medidas, en forma de reglas básicas para los visitantes con el fin de controlar y evitar la representación de imágenes relacionadas con las antiguas creencias:

Item, porque de la costumbre enjerida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y **animales** a quienes solían mochar, en sus tianas, **vasos**, báculos, paredes y edificios, **mantas, camisetas**¹⁶, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, provereis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante, labre ni pinte las tales figuras, so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieran en sus casas y edificios, y en demás instrumentos que buenamente y sin daño se pudieran quitar y señalareis que pongan cruces y otras insignias de xtianos en sus casas y edificios (Romero, 1924: 171).

También Cristóbal de Albornoz, quien fuera el más tenaz perseguidor en la lucha contra el “paganismo”, aconsejaba destruir tanto queros como “los tejidos con un **diseño de cuadros** o pintados con imaginería de culebras”. Para Albornoz, estos objetos se relacionaban con la idolatría y «conjuraban recuerdos del pasado» (Cummins, 2004: 223). En una ordenanza de 1574 dirigida a la zona de Chuquisaca, el virrey Toledo de manera específica prohibió:

No se labren **figuras en la ropa** ni en los vasos, ni en las casas [...] por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales y para el dicho efecto los pintan e labran en los mates que hacen para beber y de plata, y en las puertas de sus casas y los **tejen en los frontales, dorseles** [sic] **de los altares** e los pintan en las paredes de las Iglesias¹⁷.

¹⁵ Taki Onqoy quiere decir "Mal del Canto (o de la Danza)", ha sido estudiado por distintos autores entre ellos Luis Millones en varias publicaciones y Marco Curatola en "Mal de canto" y "Mal del maíz": etiología de un movimiento milenarista (1990) y Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Inkarrí (1977), entre otros.

¹⁶ Todas las negritas son nuestras.

¹⁷ Ordenanza de Toledo para Chuquisaca, Archivo Nacional de Sucre-Bolivia, 1574, ANB E.C 1765 N.º 131. Citado en Gisbert, Arze y Cajías (1992: 10).

Como consecuencia de tales disposiciones, los andinos optaron por adecuarse a las formas de representación aceptadas y disfrazaron/ocultaron sus símbolos propios. Entonces, el tapiz de tocapus del MNAAHP pudo ser tejido antes de las disposiciones toledanas. Según T. Cummins, «Para los artistas nativos, el pretexto de la extirpación de idolatrías llevó a la desaparición de ciertos aspectos de su arte durante el último tercio del siglo XVI [...] la presentación de estas imágenes y la manera como expresaban un significado tenían que cambiar si aparecían públicamente, para que estuvieran de acuerdo con el gusto español en vez de contradecirlo» (2004: 227).

Si el tapiz fue elaborado antes de las ordenanzas del virrey Toledo, ¿por qué luego no fue destruido? Cabe considerar que, con las campañas de extirpación de las idolatrías, que se dieron con mayor intensidad en el siglo XVII, se produjo la destrucción masiva de millares de objetos considerados sagrados para la cultura andina. Sin embargo, la razón podría ser la indulgencia de la Iglesia local, pues los objetos híbridos con contenidos andinos e hispanos fueron permitidos en ciertas situaciones. Las formas andinas tradicionales se permitían siempre y cuando no se vincularan con sus antiguas creencias y, probablemente, el tapiz estudiado no fue destruido debido a que fue empleado en el contexto del culto cristiano.

La flexibilidad de la Iglesia en el Perú, que permitió iconografías híbridas, tiene antecedentes en la Iglesia europea, que luego del Concilio de Trento “estuvo lejos de mostrarse tiránica” y más bien fue “indulgente con la leyenda”, al permitir temas extraídos de narraciones apócrifas de los evangelios sagrados (Mâle, 2001: 487). El extendido uso que tuvo el tapiz analizado en esta tesis, evidenciado en su desgaste, demuestra también que las disposiciones para el control de las formas andinas de representación no fueron tan estrictas en todas las regiones del Perú.

Cabe indicar también que existen otros objetos religiosos híbridos en los que se funden elementos de ambas culturas, como la cruz con tocapu del Staatliche Museen de Berlin, cuya cronología es discutida (Figura 13). Para algunos, data de los siglos XVII-XVIII, sin embargo, el destacado estudioso M. Ziolkowski afirma que podría ser del período colonial temprano (Kurella y Castro, 2013: 226). Se trata de una cruz latina de madera completamente decorada con motivos geométricos conocidos como tocapu. También el uncu santo del Museo Nacional de Etnografía y Folklores de La Paz, una pequeña túnica para vestir la imagen del niño Jesús, tejida en tapiz con borde inferior de tocapus y campo central con formas geométricas, aves, símbolo mariano en el centro y también mariposas (Figura 14). Data de fines del s. XVI e inicios del s. XVII (Phipps, 2013: 42).



Figura 13. Cruz de madera con tocapu. Tomada de Kurella y Castro, 2013, p. 209



Figura 14. Uncu santo, anverso y reverso. Fines del s. XVI e inicios del s. XVII. Museo Nacional de Etnografía y Folklores de La Paz. Tomada de Phipps, 2013, p. 42.

El tejido descrito en este apartado no es el único con tema religioso. Existen otros tres tapices andinos coloniales que representan escenas del Antiguo Testamento Figuras 15, 16 y 17. Se trata de *La creación de Eva* (Círculo de Armas, Buenos Aires), *El pecado original* (Colección privada, Buenos Aires) y *El rey David* (Colección privada, La Paz), al parecer todos pertenecen a la misma época y al mismo taller (Iriarte, 1992). Todos han sido tejidos en la técnica de tapiz entrelazado simple con urdimbres de algodón y tramas de camélido hiladas en Z y plegadas en S. Han sido datados entre fines del siglo XVI y principios del s. XVII, debido tanto a la iconografía como a los detalles técnicos y proceden probablemente de Cusco. Son tan complejos y tan finos que se ha sugerido que solo tejedores entrenados en la antigua tradición inca, o algunos de sus descendientes, pudieron haber sido los autores (Iriarte, 2004, pp. 283,284). Coincido con la investigadora Iriarte, quien cree que fueron realizados a pedido de un comitente religioso, el cual, posiblemente, ideó la iconografía de los tapices, que habrían sido

colgados en una iglesia o casa religiosa para que sirvieran de apoyo en el discurso evangelizador.

La Creación, en *Postilles sur les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, obra de Nicolas de Lyre (127?-1349?) franciscano, exégeta y teólogo puede contribuir con la identificación de las fuentes de inspiración de los autores de la composición de los tapices con escenas bíblicas. El manuscrito que data de fines de la Edad Media contiene pequeñas pinturas en los inicios de ciertos sectores con detalles y soluciones plásticas típicas de esa época. Es notable la composición y la disposición de los personajes rodeados por animales, todo lo que guarda estrecha relación con la composición de los personajes del tapiz *La creación de Eva* (donde Adán yace en el suelo recostado sobre su brazo izquierdo y desde su espalda se proyecta el cuerpo desnudo de Eva quien extiende su mano hacia la de Dios Padre). El tejedor del tapiz andino, siguiendo un modelo seguramente muy semejante a la viñeta iluminada, rodea a los personajes con animales cuadrúpedos de distinta especie, como elefante, camello, y reptiles, así como con flores y plantas que completan la escena de la creación bíblica de las especies y el paraíso. La autoría de la viñeta iluminada recae sobre el Maestro de la Polícrática de Carlos V, quien fue un iluminador (ilustrador) activo en París, entre 1366 y 1403, lleva el nombre de la copia de dedicación de la obra traducida de *Polícrática* de Jean de Salisbury por Denis Foullechat, realizada en 1372 (Calames, 2007). La cronología de la imagen, que data de fines de la Edad Media, contribuye a entender la concepción del espacio y el tratamiento de las figuras de los tres tapices todavía lejos del lenguaje plástico renacentista.



Figura 15. La creación de Eva. Sierra sur, fines del s. XVI inicios del XVII. Técnica tapiz, urdimbre de algodón y tramas de camélido. 264 x 251 cm. Círculo de Armas, Buenos Aires. Tomada de Phipps, E., Hecht, J. y Esteras, C., 2004, p. 283



Figura 16. El pecado original. Sierra sur, fines del s. XVI inicios del XVII. Técnica tapiz, urdimbre de algodón y tramas de camélido. Tomada de Phipps, E., Hecht, J. y Esteras, C., 2004, p. 72



Figura 17. El rey David. Sierra sur, fines del s. XVI inicios del XVII. Técnica tapiz, urdimbre de algodón y tramas de camélido. 109 x 254 cm. Colección privada. Tomada de Phipps, E., Hecht, J. y Esteras, C., 2004, p. 285

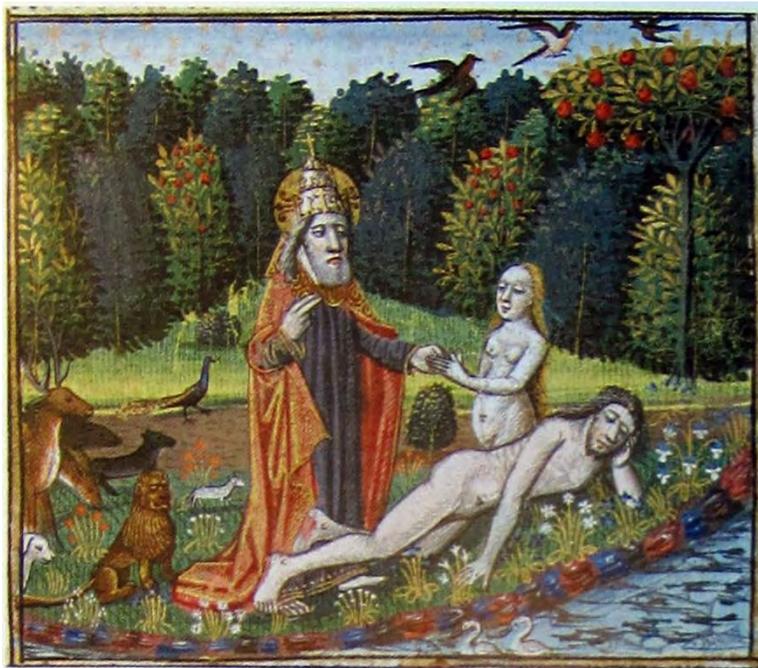


Figura 18. Nicolas de Lyre, *Postilles sur l'Ancien Testament*, fol 35: la creation. Tomada de Tesniere y Delcourt, 2004, p. 38.

1.4. Posibles propietarios del tapiz con *tocapus* y cruz religiosa entre las principales órdenes religiosas

Existe evidencia sobre distintas órdenes religiosas vinculadas a la confección de algún tipo de tapicería. Guamán Poma, por ejemplo, comentó sobre el mercedario M. Murúa, quien hacía tejer en su doctrina:

Este dicho Morúa fue comendador del pueblo de Yanaca de la prouincia de los Aymarays, el qual destruyó grandemente a los yndios con el mal y daño y trauajos de ajuntar las solteras, hilar, texer y hazer cunbi [tejido fino] y de auasca [corriente], **pauellón** y sobrecama, uascas [soga] y frezadas y costales y de tiñir lana, amasejos de chicha y penas que le pone a los yndios de los pueblos y a los forasteros y al común de los yndios, yndias solteras, muchachos y muchachas (Guamán Poma, 2016 [1615]: 648 [662]).

Existen referencias de que en la zona Lupaca de Chucuito, la orden de Santo Domingo controló durante parte del siglo XVI la producción de tapices (Gisbert, Arze y Cajías, 1992: 29) y que los religiosos de la Compañía de Jesús que asumieron las doctrinas dejadas por los dominicos en el altiplano, establecieron talleres de tapices en Chile bajo la dirección de tejedores flamencos; sin embargo, nosotros no encontramos el sustento documental que corrobore tal información.

Los propietarios originales del tapiz estudiado en esta tesis pudieron ser franciscanos por la especial relación de la Orden con la devoción a la Santa Cruz, que tiene su origen en la predilección del santo fundador por la oración y la meditación frente

al crucifijo¹⁸. San Francisco aconsejaba a los primeros frailes relegar los libros eclesiásticos para usar “el libro de la Cruz de Cristo” y orar delante del Crucifijo, observándolo fijamente en sus distintos aspectos. La difusión del culto a la cruz no solo fue especialmente predicada por los frailes franciscanos, sino que también fue representada en infinidad de motivos iconográficos (Sanchez, 2010). Se sabe también que el Vía Crucis, parte del ritual de la Semana Santa, fue difundido por la Orden, aunque antiguamente se pensaba que había sido instaurada por los franciscanos para honrar especialmente la pasión del Salvador (Barbier de Montault, 1898: 138,139).

Existen tres tapices vinculados con certeza a esta orden religiosa. Estos presentan cráneos con tibias cruzadas y las cinco llagas de Cristo, así como el emblemático diseño identificado con los estigmas del santo fundador. Proceden de la Sierra sur (uno de Cusco y dos de Arequipa), datan de fines del s. XVI e inicios del XVII, y fueron ejecutados en fibras locales por tejedores andinos que siguieron, probablemente, un mismo modelo (Phipps, Hecht y Esteras, 2004: 230). Además, se ha sugerido que pudieron ser empleados como ornamento de los altares en servicios fúnebres o durante las celebraciones de la Semana Santa. Estos ejemplos destacan no solo por la destreza de los andinos en la ejecución de diseños foráneos, sino también por el colorido que se ha mantenido a pesar de los años.

Varios detalles llevan a pensar que el tapiz del MNAAHP procede también de algún lugar de la sierra sur. Saber en cuál de las iglesias se encontraba y cuál de los retablos decoraba es sumamente complicado; sin embargo, es posible plantear que proviene de alguna localidad de esta zona con mayoritaria población indígena. El clima también pudo haber favorecido a su conservación, así como se conservaron los tejidos citados con colores aún brillantes. Dado que los incas controlaron mejor el sistema del tejido en esa zona, es posible suponer que la tradición perduró allí por más tiempo.

Para concluir este acápite, conviene sintetizar algunos de los principales argumentos que se han vertido párrafos arriba. Primero, el estudio técnico e iconográfico del tapiz con tocapus del MNAAHP permite afirmar que tanto las técnicas textiles incaicas, así como sus símbolos continuaron vigentes mucho después de la conquista: el uso de las fibras locales, la tecnología ancestral y la iconografía, revelan pues una continuidad de la tradición textil andina. Segundo, el tapiz resultado de la tradición textil andina frente a la influencia hispana se convirtió en la pieza textil más valiosa y compleja, y llegó a cumplir distintos roles en las sociedades del período colonial temprano.

¹⁸ El siguiente párrafo explica uno de los episodios más importantes en la conversión del santo: “El joven Francisco se encontraba orando ante el Crucificado de San Damiano, cuando escucha la voz de Dios que le ordena «Francisco vete para mi casa que, como ves, se viene del todo al suelo». Settis, S. (1979), citado por Fraga Sampedro, M. (2003). Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz. *Quintana*, 2.

Tercero, de lo evidenciado se propone una posible cronología temprana para el tapiz en cuestión, que puede datar del último cuarto del siglo XVI o de inicios del siglo XVII. El predominio de características del tejido andino ancestral revela que tal vez fue tejido por cumbicamayocs, quienes continuaron con su labor décadas después de la conquista, o por tejedores entrenados en la antigua tradición textil. La calidad de la manufactura del tejido analizado no es la misma que la de los uncus incas imperiales. Hay cierto decaimiento de la misma, seguramente, debido a la intervención de varios tejedores con distintos niveles de dominio técnico y experiencia o, probablemente, por la falta de una supervisión especializada. Sin embargo, puede considerarse entre los objetos textiles más finos, complejos y valiosos del período colonial temprano.

Finalmente, se considera que el uso litúrgico fue una de las principales funciones que tuvo y, por ello, probablemente, las mayores órdenes religiosas, como franciscanos, mercedarios, dominicos y jesuitas, fueron los comitentes y propietarios originales. Debido a la escasez de pintores de renombre, es posible que la Iglesia recurriera a tejedores para la elaboración de *paños* de pared con temática religiosa. Así, el tapiz andino se convirtió en vehículo de apoyo para la transmisión del credo católico.



Figura 19. Tapiz con calaveras y estigmas de Cristo. Sierra sur, fines del s. XVI e inicios del XVII. Colección de Bently Dillard. Tomada de Phipps, 2004 p. 231.

SEGUNDO CAPÍTULO

EL TAPIZ ANDINO DEL SIGLO XVII Y EL SISTEMA OCCIDENTAL DE REPRESENTACIÓN DE LAS FORMAS

El tapiz andino del siglo XVII, así como gran parte del arte peruano colonial de ese siglo, recibió poderosa influencia del lenguaje iconográfico occidental. El grupo de textiles aquí descrito se caracteriza por presentar motivos recogidos del repertorio iconográfico hispano, donde los tocapus y los diseños geométricos de la iconografía inca, vistos en tapices de épocas anteriores, son subordinados por motivos fitomorfos y zoomorfos. Se analizan seis tapices ubicados en colecciones y museos del Perú y del extranjero¹⁹. Como en el capítulo anterior, la base la constituye el grupo ubicado en el país y se complementa con los ejemplos que se hallan en el extranjero. Se analiza detenidamente tanto la iconografía como los detalles técnicos de la fabricación para identificar finalmente los usos y las funciones.

Las posibles fuentes de inspiración de los tapices andinos coloniales pueden provenir de tapices y alfombras de distintas regiones europeas. De un lado esta Flandes, donde se llegó a fabricar la mejor tapicería europea. Las casas reales europeas mostraron especial admiración por ellos, y solían adquirirlos y exhibirlos para manifestar su riqueza. Como se ha señalado en la sección precedente, la casa de los Austria logró formar la colección más importante durante el siglo XVI y con las exposiciones, tanto públicas como íntimas, demuestran que conocían bien el valor no solo «suntuario y de manifestación exterior de riqueza del arte del tapiz, sino también de su sentido político, propagandístico y conmemorativo» (Checa, 2010: 206).

En el Viejo Mundo, el uso del tapiz se extendió desde tiempos medievales, cuando para protección del frío se empleaban para cubrir no solo pisos y paredes, sino también camas y asientos. Además, su flexibilidad permitía trasladarlos con facilidad e instalarlos para brindar confort incluso en tiendas de campaña. En las iglesias y catedrales eran utilizados para aislar el ábside y el coro o para adornar muros. También desde muy antiguo, durante las fiestas civiles, intervenían en entradas solemnes como parte de arquitecturas efímeras adornando muros o balcones (Cortes & Sánchez G., 2014: 31). La cuna del tapiz occidental estaría en Babilonia desde donde habría pasado a Pérgamo en el Asia Menor, posteriormente llegaría a Alejandría y desde Roma su uso se extendería por todo el imperio. En la Europa alta medieval destacan talleres instalados

¹⁹ De este grupo se pudo analizar directamente solo dos casos: uno se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; el otro, en el Museo Histórico Regional de Cusco.

a lo largo del río Rin y en París. En los siglos XIV y XV la industria licera se desarrolla sobre todo en varios lugares de Francia y Bélgica con numerosos talleres entre los que destacan Arras, Tournai, Lille o Bruselas. Los temas son religiosos con escenas de vida de Cristo y de la Virgen, los personajes del Antiguo Testamento, como Abraham y David, Esther y Judith. Generalmente, los tapices se elaboraban para una función decorativa, pero también los encargaban con diseños de tipo propagandístico. En los tres primeros cuartos del siglo XV la tapicería es un eco de la pintura de la época. El diseño con programas iconográficos complejos, cubre todo el espacio sin emplear orlas (Cortes y Sánchez G., 2014: 32).

Los talleres de Bruselas alcanzan la preponderancia en la manufactura durante el último cuarto del siglo XV y durante todo el Renacimiento, impulsados por la casa real de Austria en la persona específica de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1500-1558). La afición de este monarca por los tapices provenía no solo por haber nacido en la zona, sino que era un gusto heredado de sus padres y de sus abuelos, los reyes de España. Otros monarcas como Enrique VIII de Inglaterra y Francisco I de Francia también fueron clientes de los talleres bruselenses. El diseño de los tapices caracterizado por los temas entrelazados sin efectos espaciales, paulatinamente, fue cediendo ante la influencia de la pintura renacentista cuyos maestros, entre ellos el italiano Rafael de Sanzio, elaboraron composiciones denominadas *cartones* específicamente para tapices. Así el nuevo lenguaje de la pintura, que buscaba imitar la realidad a través de novedosos recursos plásticos, fue plasmado en los tapices que adquieren también orlas más grandes con elementos ornamentales como grutescos, genios desnudos, figuras alegóricas, medallones, banderolas, cuernos de la abundancia, entre otros. Hasta mediados del siglo XVII, los talleres bruselenses que continúan produciendo a pesar de la crisis, siguiendo los estilos pictóricos en boga, adoptan diseños monumentales de gráciles escorzos y múltiples variaciones de color propios del barroco a través de los cartones de Rubens. El decaimiento de la industria licera flamenca permitirá el surgimiento de talleres en Francia y en España durante el siglo XVIII (Cortes & Sánchez G., 2014: 32, 34, 36, 38).

En la actualidad, el género permanece vivo en España, probablemente, debido a la Real Fábrica de Tapices de España, creada en 1720, por impulso de la corona real y bajo la dirección de maestros flamencos, continúa hoy fabricando tapices y abasteciendo a distintas casas europeas. Jacobo Vandergoten se encargó de la dirección que luego asumieron sus hijos hasta consolidar el funcionamiento de la fábrica más importante de la industria tapicera española (Anes y Sama, 2008). Las extensas colecciones de tapices del Patrimonio Nacional Español que proceden tanto de Flandes

como de España y de otros centros tapiceros europeos se exhiben no solo en los museos e iglesias, sino que también mantienen su original uso como ornamento de palacios y estancias habitadas por la monarquía reinante, instituciones públicas, así como se despliegan también en ocasiones festivas y actos protocolares. En Toledo, una de las celebraciones religiosas donde aún se puede observar la costumbre de engalanar los muros exteriores con tapices es la del Corpus Christi de la catedral de dicha ciudad, oportunidad para observar “una de las colecciones más amplia, diversa y rica del mundo cristiano” (Cortes & Sánchez G., 2014: 15).

Debido al uso que tuvo el estrado (tarima de madera cubierta con alfombras y tapetes), costumbre de origen musulmana extendida en Lima en el entorno doméstico femenino²⁰, creemos que la influencia de las alfombras hispano-musulmanas también debe considerarse. Estas se tejían en Al-Andaluz, ciudades fundadas por los árabes durante la ocupación de la península ibérica, se convirtieron en una pujante industria desde el siglo XV hasta el XVIII. Chinchilla, Alcaraz, Liétor y Letur, pueblos del Reino de Murcia, fueron los principales centros de producción, especialmente Alcaraz, que alcanzó mayor prestigio y cuya producción fue intensa durante los siglos XV y XVI (Sánchez Ferrer, 2013). Por otro lado, están también las alfombras turcas que habrían llegado al Nuevo Mundo como parte del mobiliario de los primeros conquistadores e inmigrantes hispanos. Estas eran más populares que los tapices desde épocas medievales. Aun en distinta técnica, los formatos y los diseños tanto de los “paños de Flandes” como de las alfombras hispano-árabes, turcas y persas fueron posiblemente las fuentes de inspiración de los tapices andinos coloniales.

2.1. Iconografía occidental en tapices andinos del siglo XVII

El tapiz con registro textil N. ° 25828, que forma parte de la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (Figura 20), es, probablemente, el más conocido en el medio local, debido a que se exhibió en las salas del antiguo museo de Historia de Pueblo Libre que fue anexado al actual MNAAHP. Mide 179 centímetros de largo (urdimbre) por 159 de ancho (trama); está elaborado en la

²⁰ La cuadra de estrado fue uno de los espacios más significativos en el entorno doméstico femenino de los sectores más altos de la sociedad limeña del siglo XVIII. Según el análisis del inventario de bienes *post mortem* de Rosa Juliana Sánchez de Tagle, primera marquesa de Torre Tagle de la historiadora del arte G. Germaná, se sabe que la vivienda contaba con la cuadra de estrado amoblada con “tres tarimas de madera cubiertas con un petate y una alfombra, con doce cojines de terciopelo carmesí, y rodeadas por un espaldar de damasco verde”. La autora agrega que el uso del estrado proveniente de la tradición de origen musulmán y adoptada en la colonia desde los primeros años, se mantiene hasta bien entrado el siglo XVIII. Según la autora las mujeres se sentaban sobre cojines a pasar el rato durante el día realizando actividades diversas como charlar, coser, recibir a las invitadas e incluso comer. Véase Germaná, G. (2008).

técnica tapiz (uniones: entrelazado, *dovetail*, ranurado), con 7-8 hilos de urdimbre y 22-29 hilos de trama por centímetro, hiladas en Z y retorcidas en S, en fibras de ovino²¹. Está formado por un solo paño de tela, aunque se observan cuatro tramos de labor. Como prácticamente todos los tapices de esa colección, adolece de la información sobre el contexto de origen.

Además, el tapiz en cuestión, presenta ornamentación recargada, con elementos que cubren prácticamente todo el espacio; resaltan motivos vegetales, animales y otros; en blanco, violeta, ocre, azul y marrón sobre un fondo en rojo y rosado. Dos rectángulos inscritos, decorados con un motivo ondeado en blanco y negro, organizan el diseño y dividen el espacio en bordes y campo central. El primero presenta el fruto de la granada, alternando colores entre flores, ramas y hojas, y es delimitado por una suerte de blanda de encaje, en forma de festón, que circunda los cuatro orillos. En el campo central, dividido a su vez en dos zonas, se observan alcachofas y aves en posiciones alternadas, que ocupan los cuatro extremos. Al centro resalta un motivo serpentino de color blanco parecido al encaje; también aves, un perro y águilas bicéfalas se ubican en cada extremo.

Aunque el estado de conservación del tejido es estable, pues se encuentra adherido a una tela moderna de soporte, resultado de una adecuada intervención de conservación y restauración. Sin embargo, presenta distintos tipos de deterioros, como zonas faltantes, fibras desintegradas por abrasión, manchas irreversibles y pérdida de la intensidad de los colores.

Existen varios otros tapices que muestran tanto el diseño como elementos semejantes organizados del mismo modo que el tapiz en cuestión, lo que lleva a suponer que podría tratarse del estilo más frecuente de ornamentación durante el siglo XVII. Uno de estos, es un tapiz perteneciente a una colección privada de Lima, el cual es posible analizar iconográficamente a pesar de que se trata de solo un fragmento. Mide 44 centímetros de alto por 142 de ancho, está tejido en la técnica tapiz, posiblemente, con hilos de camélido y al parecer en un solo paño de tela²². Presenta un diseño organizado en dos sectores, ambos con una gran cantidad de motivos: una banda exterior con granadas, alcachofas, flores, ramas, hojas y aves sobre un fondo ocre y marrón, y un elemento ondeado en el borde que se parece a blondas de encaje. En el campo central también hay alcachofas que alternan posiciones y combinaciones de colores

²¹ Las fibras de este tejido no pudieron ser analizadas al microscopio debido a que no contamos con la autorización del jefe de área, pues el tapiz se encuentra consolidado sobre una tela moderna, resultado de un proceso de conservación, y se consideró inapropiado el retiro de muestra alguna.

²² Debido a que el tejido se halla montado en bastidor, resultado de un proceso de conservación, no pudimos realizar un análisis detallado de la técnica y de los materiales.

acompañadas de aves y de un animal cuadrúpedo, sobre un fondo rojo delimitado por un elemento ondeado de color blanco. Al centro se observa un motivo ondeado salpicado de círculos pequeños en color ocre y blanco. En esta zona resalta un singular detalle: se observa una abertura vertical que podría indicar que el tejido se usó como prenda de vestir.

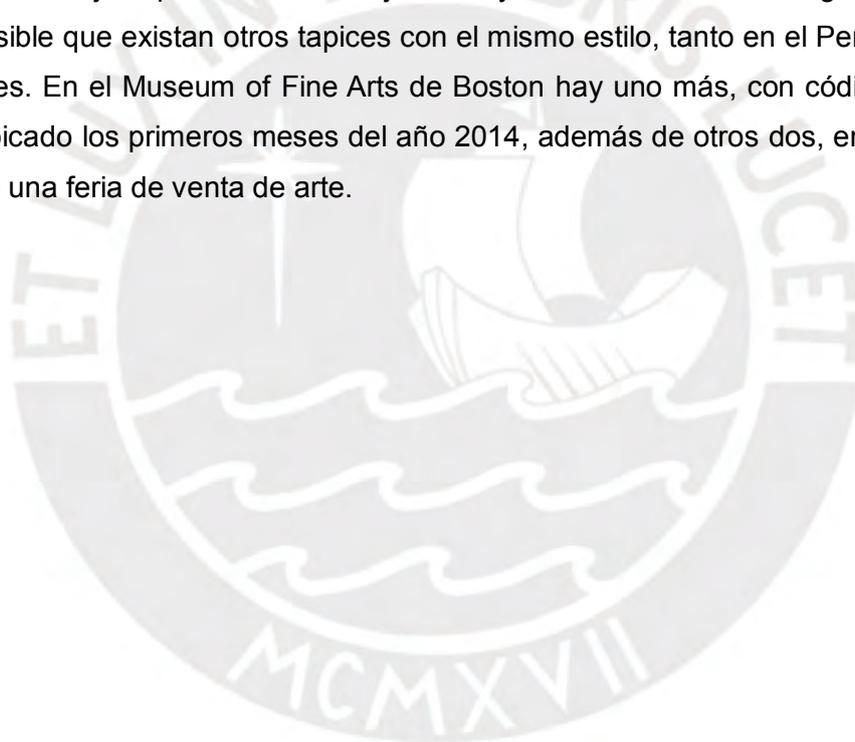
Dos tapices que se hallan en el Museum of Fine Arts de Boston también corresponden a este estilo y han sido datados del siglo XVII (Niles, 1992). El signado con código 07.846 (Figura 24), mide 189.5 por 167.5 centímetros, está tejido en la técnica tapiz (entrelazado, *dovetail* y tramas excéntricas) con 8-9 hilos de urdimbre por 37-38 hilos de trama por centímetro, ambos elementos estructurales presentan torsión en Z y retorsión en S. Se empleó fibras de ovino para las tramas mientras que en las urdimbres se empleó ovino y algodón (Niles, 1992: 201). El diseño general de la pieza con un sinnúmero de motivos que cubren los espacios, es similar a lo ya descrito. El motivo derivado del encaje que orna y delimita los sectores resalta también y de manera recurrente. Esta vez, las composiciones floridas con granadas, que se han dispuesto en las cuatro esquinas del campo central, están acompañadas de otros dos conjuntos con granadas, una gran cantidad de aves pequeñas de distintas especies (entre ellas el colibrí), hojas y flores, así como de perros y águilas bicéfalas, que flanquean el motivo del centro en forma de medallón con diseños fitomorfos; predomina el uso de los colores rojo, ocre y blanco sobre un fondo violeta. En el borde sobresale una composición de flores, que podría ser una estilización de la alcachofa, y alterna la combinación de colores sobre un fondo rojo intenso. Cabe resaltar un detalle al centro: una abertura de fábrica cosida a mano que podría indicar el uso del tapiz como prenda de vestir.

El segundo tapiz del museo aludido, signado con el código 97.283 (Figura 25), mide 224.3 por 199 centímetros, está tejido en la técnica tapiz (entrelazado, *dovetail*), con 8-9 hilos de urdimbre por 26-27 hilos de trama por centímetro, ambos elementos estructurales presentan torsión en Z y retorsión en S. Se empleó fibras de ovino para las tramas mientras que en las urdimbres se empleó ovino y algodón (Niles, 1992). También muestra una ornamentación dentro del mismo patrón de diseño descrito, con los mismos motivos decorativos (alcachofas, flores, aves) y semejante paleta de colores; sin embargo, presenta una variante en la organización que se caracteriza por el uso de varios recuadros inscritos que producen hasta cinco sectores con colores y elementos distintos en cada uno de ellos. En el campo central resaltan las flores conectadas en colores azul, rojo, amarillo y ocre sobre el rojo intenso del fondo. El motivo de sirena es el principal en el siguiente sector pues aparece repetido catorce veces, acompañado de motivos vegetales en los mismos colores ya anotados sobre un fondo violeta. El tercer sector se halla cubierto de composiciones de flores grandes con roleos o volutas y aves,

esta vez sobre un fondo rojo intenso. Las alcachofas aparecen en el siguiente sector y en los bordes decorados con motivo de encajes festoneados.

Un ejemplo más se halla en el Brooklyn Museum de New York (Figura 26). Registrado con el código 46.133.1, mide 197.5 por 172.1 centímetros y está tejido en la técnica tapiz con hilos de fibra de camélido (Brooklyn Museum, s. f.). Nuevamente, los recuadros inscritos conforman cinco sectores con distinta organización de motivos en cada uno de ellos. Resaltan las flores y alcachofas en variedad de colores en fondos violeta, blanco y rojo. El campo central en fondo rojo es dominado por el motivo sirena con tocado y elementos fitomorfos²³. A sus pies se ubican aves multicolores, ramas y un can. Hacia arriba resalta un extraño ser con cuatro patas y cuello largo, el cual parece ser un perro estilizado. Otro motivo singular es el conformado por las flores antropomorfas en rojo, azul y ocre sobre fondo blanco. Según datos del museo donde se encuentra el tejido, procedería de Cajamarca y dataría de inicios del siglo XVIII.

Es posible que existan otros tapices con el mismo estilo, tanto en el Perú como en otros países. En el Museum of Fine Arts de Boston hay uno más, con código 10.157, que fue ubicado los primeros meses del año 2014, además de otros dos, en el sitio de internet de una feria de venta de arte.



²³ Un detalle ampliado del motivo sirena de este tapiz se observa en Figura 32.



Figura 20. Tapiz andino cód. 25828. C. s. XVII. 179 x 159 cm. Colección MNAHP. Fotografía de Ministerio de Cultura



Figura 21. Motivos fitomorfos. Detalle del tapiz cód. 25828 del MNAAHP. Fotografía de Mónica Solórzano



Figura 22. Alcachofas. Detalle del tapiz cód. 25828 del MNAAHP. Fotografía de Mónica Solórzano



Figura 23. Granada. Detalle del tapiz cód. 25828 del MNAAHP. Fotografía de Mónica Solórzano

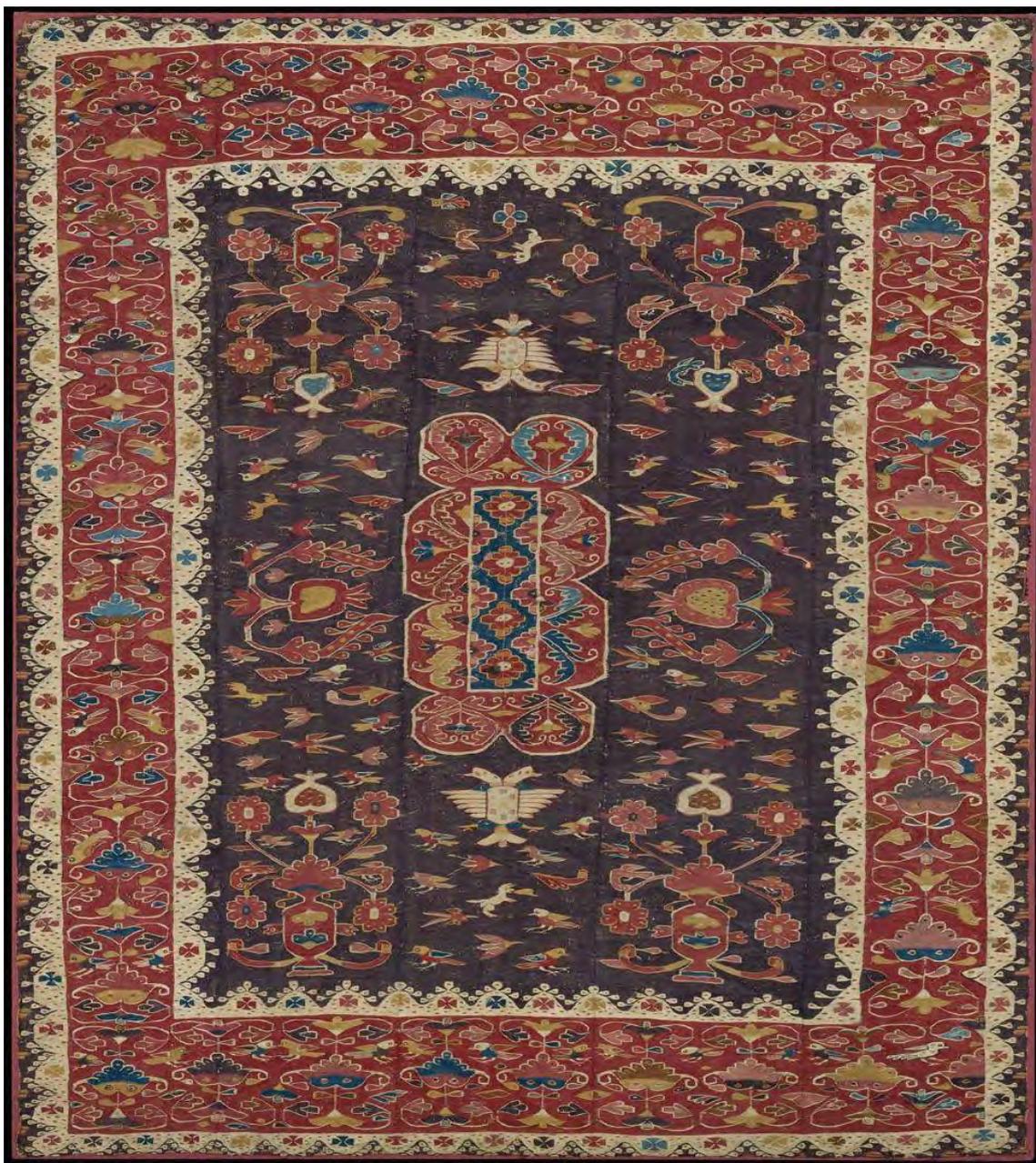


Figura 24. Tapiz andino cód. 07.846. 189 x 167.5 cm. Fotografía del catálogo en línea del Museum of Fine Arts, Boston



Figura 25. Tapiz andino cód. 97.283. Fotografía del catálogo en línea Museum of Fine Arts, Boston



Figura 26. Tapiz andino cód. 46.133.1. Fotografía del catálogo en línea del Brooklyn Museum, New York

2.1.1. El denominado tapiz de Túpac Amaru II

El supuesto tapiz alfombra de Túpac Amaru II (Figura 27) data posiblemente del siglo XVIII, sin embargo, la composición y los principales motivos guardan relación con el estilo descrito en los párrafos que anteceden. Este es uno de los dos que José A. Del Busto diera a conocer en el libro *José Gabriel Tupac Amaru antes de su rebelión*. En 1980, cuando el historiador visitó Cusco, año en que se cumplían los dos siglos de la gran rebelión de los Andes, tuvo conocimiento de su existencia en Surimana por versión de los mismos pobladores. Por ese entonces, ambos tapices se encontraban en el depósito de la iglesia que se hallaba “junto al templo y frente a la plaza” (Busto Duthurburu, 2018: 13). El más grande que media aproximadamente seis metros de largo, es descrito de la siguiente manera:

[...] mide seis pasos de largo por cuatro y medio de ancho, es toda de lana de alpaca y luce llena de símbolos andinos. Sus motivos son geometrizarantes, dividiéndose en fitomorfos: ramas, hojas, flores; y zoomorfos: imperiales águilas bicéfalas, así como palomas y cuculíes que en el Ande son aves matrimoniales, amén de otros pájaros exóticos. Un amarillo con sabor a oro viejo y el colorado que linda en rojo sangre son los matices predominantes; los demás colores, siempre en proporción menor, lucen disminuidos. (Busto Duthurburu, 2018: 90)

La fotografía del libro del autor muestra una composición semejante a los ejemplos descritos en este capítulo. La misma organización del espacio en base a recuadros inscritos, abundancia de motivos vegetales y animales entre los que resaltan aves pequeñas que comen uvas y águilas bicéfalas en el campo central esta vez en azul sobre rojo, ramas y flores en amarillo y crema. Los surimaneños la llamaban “alfombra de los pájaros” y su ubicación actual es desconocida²⁴.

El segundo tapiz dado a conocer por Del Busto era denominado por los lugareños “alfombra de los negritos”, el cual es descrito por el historiador de la siguiente manera:

[...] es más pequeña, tiene forma cuadrada y mide tres y medio pasos por lado. Es muy rica en aves, empezando por las emblemáticas águilas bicéfalas, a las que siguen alargadas parihuanas, loros trepadores y azules cuculíes. Dos gallos de pelea, enfrentados pico a pico, configuran una escena de excepción. Los cuadrúpedos están únicamente representados por el puma o por el zorro, pues no es fácil la identificación. Las figuras fitomorfas _entre pájaros de la comarca_ son variadas plantas, cromáticos florones y búcaros artísticos cargados de más amorcillos alados y un par de personajes de traje tabaco oscuro y sombreros más oscuros todavía adornados con una pluma verde. Sin embargo, los que verdaderamente destacan son dos esclavos negros con *uncu* azul celeste, pantaloncillo verde, zapatos color café y sombrero de esterilla (Busto Duthurburu, 2018: 90).

Dicho tapiz se ubica actualmente en el Museo Histórico Regional de Cusco donde forma parte de la colección por lo menos desde julio del año 2004, fecha en que fue

²⁴ Varias fotografías de este tapiz se encuentran en Barrionuevo, A. (2015).

registrado con el código 017-232. Ahí fue posible observarlo detenidamente durante junio del 2015, gracias al apoyo de la directora Ana María Galvez y de su equipo.

Entre las características del tapiz se considera: mide 424 por 367 centímetros, está tejido en técnica tapiz (entrelazado y *dovetail*) y es de un solo paño. Presenta una densidad de 17 a 18 hilos de trama por centímetro y de 3.5 a 4 hilos de urdimbre por centímetro preparados con torsión en Z y retorsión en S. El material de las tramas es fibra de camélido. La disposición de la urdimbre es vertical en el sentido del diseño. Los bordes son cubiertos por hilos de trama. La ornamentación se organiza en cuatro recuadros inscritos en los que alternan los colores del fondo en rojo y ocre, cada uno de dichos sectores presenta distinta organización de los motivos donde predominan no solo flores, águilas bicéfalas y aves, entre las que destacan parejas de loros afrontados; sino también querubines estilizados, jarrones con flores y figuras humanas en colores rojo, crema, ocre, blanco natural, morado, verde, verde-turquesa, marrón oscuro y azul. En una de las bandas cortas, cercana al campo central, se ubican flanqueando un jarrón con flores, dos pares de personajes, uno de piel blanca y otro de piel oscura, que cosechan el fruto de una planta de tallo alto. Debido a ello, los surimaneños la denominaron “alfombra de los negritos”. En el borde resalta una línea quebrada en zigzag en rojo y blanco natural, posible alusión a la iconografía inca. Este motivo geométrico y el de los personajes campesinos son muy escasos en los tapices del siglo XVII. En cuanto a la interpretación de los motivos, se coincide con la apreciación de E. Phipps, quien señala que la iconografía aludiría a la prosperidad y abundancia, al parecer la ornamentación propia de los tapices-alfombra de bodas.

El estado de conservación es entre regular a malo, pues faltan varios sectores, tanto en el campo central como en los orillos, lo cual se debe a distintos factores, como la desintegración de fibras por abrasión y la presencia de humedad, así como un almacenaje inadecuado. También se observó manchas de distinta índole en ciertos sectores. Si se compara el deterioro que muestra actualmente la pieza con el de la fotografía del año 1980, se verá que no se han dado cambios. Entonces, el proceso de deterioro se detuvo, seguramente, por el cuidado que la pieza recibió en el museo. El análisis tanto de la fuente bibliográfica, de las características del tejido, así como de los signos de deterioro que presenta da cuenta de que la pieza fue empleada como alfombra.

Como se ha visto, no existe en el tapiz motivo iconográfico alguno que justifique una relación con la familia Condorcanqui. El águila bicéfala del supuesto escudo de armas de los Túpac Amaru, que aparece en los tapices dados a conocer por Del Busto, se había convertido por ese entonces en un motivo ornamental recurrente en una variedad de objetos y sería arbitrario relacionarlo con el linaje inca. Tampoco aparecen

las serpientes, el arco iris, ni la borla roja (mascapaicha) ni algún otro motivo incorporado en las armas de los linajes incas, como se observa por ejemplo en los retratos de Manuela Tupa Amaro o de Marcos Chiguanthopa (Figuras 57 y 56, respectivamente).

Así pues, la relación de los tejidos con Túpac Amaru II resulta controversial, aunque, puede tener asidero. La denominación “Alfombra de Túpac Amaru”, que consigna la ficha de catalogación del museo, probablemente recoge la versión de los surimaneños, según refiere el historiador citado, quien también relata que ambos tejidos habrían sido encargados por el mismo José Gabriel Condorcanqui como obsequio de bodas para su novia Micaela Bastidas. El matrimonio se realizó el 25 de mayo de 1760 en la iglesia de Surimana pueblo donde la pareja residió la primera etapa de vida conyugal en una casa que, aunque era la mejor del lugar, como correspondía al cacique de la zona, no contaba con espacios amplios en los que se desplegaran alfombras tan grandes. Cabe resaltar que según la opinión de la especialista en el tema Scarlett O’Phelan —autora de *La gran rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari* (1995)—, tal adjudicación no puede ser válida y cuestiona la tesis de que los tapices pertenecieron al cacique, pues luego de su muerte, todos sus bienes fueron destruidos y no cabe la posibilidad de que subsistieran a la campaña de desprestigio y extinción de la memoria del rebelde, llevada a cabo por las autoridades.

Aunque no se conozcan evidencias que confirmen la versión de los pobladores de Surimana, esta no debe ser descartada, pues tal vez ellos guardaron y transmitieron, de generación en generación, la noticia de la existencia de los tapices en la iglesia. Es probable que tales tapices permanecieron ahí todo el tiempo, aislados de los acontecimientos pudieron pasar desapercibidos de las autoridades. De ser así, estas piezas contribuirían a demostrar el lujo y la vida acomodada que llevaba José Gabriel, acorde con su linaje y con la educación recibida, mucho antes de sus inquietudes rebeldes y de sus reclamos ante la tiranía del corregidor.



Figura 27. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II



Figura 28. Tapiz atribuido a Túpac Amaru II. 424 x 367 cm. Museo Histórico Regional de Cusco

2.1.2. Iconografía europea y contenidos religiosos simbólicos

Los principales motivos que aparecen con frecuencia en el grupo de tapices analizado son europeos, fueron trasladados al Nuevo Mundo con la Conquista y constituyen símbolos empleados por la Iglesia católica para transmitir determinados contenidos. Como se sabe, desde épocas paleocristianas la Iglesia ha recurrido a un amplio repertorio de símbolos e imágenes para difundir las santas escrituras, los

principales dogmas de fe y los valores cristiano-católicos (Monreal y Tejada, 2000). Tanto la arquitectura de los templos, con plantas en forma de cruz, como el interior de tales recintos, decorado con pinturas, esculturas y ornamentos de toda índole cargados de contenidos religiosos simbólicos, conformaban el marco idóneo para el desarrollo de las ceremonias litúrgicas.

Debido a que el motivo del *águila bicéfala*, aparece en una ubicación preferencial al centro en varios de los tapices y además de ser uno de los favoritos del repertorio iconográfico andino colonial, merece ser analizado con detenimiento. Símbolo del sacro imperio romano, distintivo oficial de los Austrias españoles desde que se adoptara el título de imperio romano, fue incorporado al escudo imperial en tiempos de Carlos V y difundido en lugar preferente en las obras relacionadas con el emperador, como



Figura 29. Águila bicéfala. Detalle de tapiz cód. 07.846.

decoración arquitectónica, rejerías, grabados, joyas y tapices²⁵, aun después de 1556 cuando fue eliminado del escudo real con la incorporación de Felipe II al trono (Heredia M., 1996). La persistente presencia que tuvo el símbolo imperial con posterioridad se debió a razones de índole religiosa y política. Se ha señalado que en tiempos que coinciden con los últimos años del reinado de Felipe IV y sobre todo durante el de Carlos II (1665-1700), la representación del motivo en objetos religiosos buscaba transmitir la idea de que «el rey era el Emperador Cristiano quien, continuando la tradición de Carlomagno y sus sucesores, defiende y difunde el dogma de la Eucaristía por todo el orbe, apoyado en su poder terreno y en su piedad» (Heredia M., 1996: 191). Así, se buscaba resaltar a la casa de Austria como defensora terrenal de la Eucaristía y de la fe. El motivo alcanzó a ser difundido tanto dentro de la península ibérica como fuera de esta hasta el siglo XIX en objetos religiosos como relicarios, sacras, atriles, joyas, llaves, etc. «Aunque, en muchos casos con el transcurrir del tiempo, perdió su primitivo significado simbólico y sufrió notables variaciones» (Heredia M., 1996: 193). En los Andes, el motivo pudo haber migrado al tapiz colonial desde la misma tapicería europea o desde los ornamentos del ritual religioso católico. En las figuras 29, 30 y 31 se

²⁵ Un tapiz con las armas del Emperador Carlos V, fechado entre c. 1540 - c. 1555 del taller de Willem de Pannemaker de Bruselas, se halla en el Rijksmuseum (Museo Nacional) de Amsterdam. Las águilas bicéfalas con las alas desplegadas sosteniendo el blasón imperial dominan el campo central mientras el fondo es cubierto con abundantes plantas y flores. Véase en *Rijksmuseum* <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.21203>>

observan versiones del motivo recogidas de los distintos tapices aquí mostrados. En el tapiz de Túpac Amaru II aparece hasta ocho veces en una combinación de colores rojo, verde-turquesa y blanco sobre fondo de color crema, mientras que en el tapiz código 25828 del MNAHP como en el de código 07.846 del Museum of Fine Arts el motivo se repite solo dos veces, uno en cada sección lateral del campo central.



Figura 30. Águila bicéfala. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II



Figura 31. Águila bicéfala. Detalle de tapiz cód. 25828 del MNAHP

Otra de las criaturas fantásticas que resalta en dos tapices de este grupo es la *sirena*, símbolo del demonio y atributo del agua, de la lujuria y de la adulación en la iconografía cristiana (Barbier de Montault, 1898: 134). En su forma de sirena-pep es representada en el arte cristiano desde la Edad Media y cobró auge durante el Renacimiento (Réau, 2008: 149, 150). También en el mundo andino católico tal ser ha sido vinculado frecuentemente con las tentaciones de la vida terrenal o el pecado carnal. Desde la segunda mitad del s. XVII y principalmente durante el XVIII, esta ha sido

representada principalmente como parte del ornamento que cubre pórticos y fachadas de las iglesias de la Sierra sur y en las que se ubican en torno al lago Titicaca, debido a su vinculación con Quesintuu y Umantuu mujeres-pezu del mito del dios prehispánico Tunupa (Gisbert, 1980: 46-51). En menor medida, la sirena aparece en los textiles y en los vasos ceremoniales. La Figura 32 muestra un detalle del campo central del tapiz del Brooklyn Museum (Figura 25) donde el motivo se halla al centro con los brazos en alto sosteniendo una rama florida; la cabeza de forma triangular luce un gran tocado, el torso desnudo y la cola de pez se funde en volutas y faldellines de colores. En el tapiz con código 97.283 del Museum of Fine Arts de Boston (Figura 25) las sirenas con el cabello suelto están representadas catorce veces una junta a la otra en un recuadro que bordea el campo central.



Figura 32. Detalle de campo central de tapiz cód. 46.133.1, Fotografía del Brooklyn Museum, New York.

En cuanto a los animales, destacan varias especies de aves que, en la simbología cristiana, significan «compañía y ayuda a la virtud y a la elevación espiritual» (Monreal y Tejada, 2000: 526) y también expresan adviento, ascensión, cielo, libertad y vida contemplativa (Roig, 1958). Todos los tapices de este acápite presentan aves polícromas, algunas con las alas desplegadas en actitud de vuelo y otras que sobrevolando flores probablemente son colibríes. Resalta el tapiz código 07.846.189 del Museum of Fine Arts de Boston (Figura 24) que presenta más de 40



Figura 33. Ave. Detalle de tapiz cód. 25828 del MNAAHP.

aves solo en las bandas y 40 más en el campo central. Semejante es el tapiz denominado de Túpac Amaru II, donde gran cantidad de ellas se encuentran en los distintos sectores del diseño. Resaltan cinco parejas de loros afrontados, este tipo de aves típicas de las zonas tropicales del continente aparecen con frecuencia también en la pintura cusqueña tanto del siglo XVII como del XVIII.

Cuatro de los tapices vistos hasta aquí presentan un cuadrúpedo, que podría ser un perro. Según los diccionarios de símbolos, este animal representa la pereza, envidia, avaricia, así como la fidelidad y también es atributo de la humildad, de la caza y de varios santos como santo Domingo de Guzmán (Barbier de Montault, 1898: 130; Réau, 2008: 129). Aparece frecuentemente en la iconografía relacionada con el santo fundador de la orden dominica, pues según su biografía, su madre habría soñado que un perro salía de su vientre con una antorcha encendida sostenida en la boca. Luego de una peregrinación al monasterio de Santo Domingo de Silos, ella comprendería que su hijo guiaría a la humanidad hacia la luz de Jesucristo. En el Brooklin Museum existe un tapiz andino (código 40.134) datado hacia fines del siglo XVI en cuyo campo central se halla un perro moteado identificado como símbolo de esa orden religiosa, interpretación que es validada por las proporciones del cuerpo, así como por las manchas. Además, es posible que el motivo haya pasado a los tapices del siglo XVII perdiendo su contenido simbólico inicial.

Entre los vegetales figuran con recurrencia especies introducidas en los Andes con la conquista, como la alcachofera o cardo, y la granada. Ramas, hojas, flores y frutos aparecen representados en sus distintos estados de crecimiento. Debido a las espinas

del tallo y de acuerdo a un relato bíblico de la creación según el cual el cardo no se dio en el jardín del Edén, sino que más bien los cardos y sus espinas aparecieron por obra de una maldición que se produjo tras la caída (Museo Histórico Dominicano, 2014), la *Cynara cardunculus* es símbolo de sufrimiento, austeridad y penitencia y se plasmó en tejidos desde el siglo xv (Barbier de Montault, 1898: 136). Actualmente, forma parte de la decoración del vestuario litúrgico de los ministros de la iglesia. Por su parte, la granada (*Punica granatum*), fruto del árbol del mismo nombre, posee variadas interpretaciones y ha sido representada desde la antigüedad clásica, debido a que se le atribuían propiedades fertilizantes. Según la tradición musulmana y las referencias coránicas, es uno de los árboles del paraíso. Lleva su nombre la capital medieval del reino Nazarí, actual ciudad del sur de España, y forma parte del escudo de España desde 1492. Tanto en la simbología judía como en la cristiana está relacionada con la fructificación y la fecundidad. Desde el cristianismo es vista en su vertiente espiritual asimilando sus muchas semillas a los innumerables efectos de las perfecciones divinas (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 538). La granada también se relaciona con la comunión de los santos o la unión por medio de la caridad, así como con la fidelidad, la misma Iglesia, el amor y los dones del espíritu santo (Roig, 1958: 182).

En los tapices andinos coloniales de este periodo resalta una iconografía europea de contenido religioso donde el motivo incaico geométrico ha sido completamente eliminado en la mayor parte de ejemplos analizados. Cabe suponer que ello responde a un proceso de asimilación de las formas de representación occidentales que ha sido propuesto por T. Cummins en su estudio sobre querens. El autor explica cómo la decoración de los querens inca cambia de formas geométricas incisas hacia el modo occidental de representación mimética de la realidad de formas figurativas y escenas narrativas. El cambio se habría dado como consecuencia de la presión de la Iglesia que escudriña y prohíbe, en las campañas para la extirpación de idolatrías de los siglos xvi y xvii, tanto los ritos como los ejemplos y símbolos de la "idolatría" (Cummins, 2004). Según el autor, las medidas tomadas por el virrey Toledo para erradicar las creencias andinas ancestrales contribuyeron para el cambio en la comprensión nativa de la imagen que se produciría entre 1570 y 1610, según se deduce del siguiente párrafo: «[...] A partir de fines del siglo xvi los artistas tuvieron que lidiar con el mandato de que las imágenes pintadas en los querens no podían ofender las creencias y los gustos de los españoles [...]» (Cummins, 2004: 226).

Así, se explica que las composiciones posteriores a los años señalados muestren un cambio sustancial con respecto a las que pertenecen a las primeras décadas de la conquista. Los ejemplos de tapices analizados hasta aquí muestran que proceso semejante pudo haber sucedido con los tapices. La ornamentación basada en

elementos de origen occidental y las formas figurativas de representación revelan la adopción del sistema occidental de representar la realidad por parte de los tejedores andinos.

Finalmente es necesario aclarar que, si bien es cierto que, el tapiz caracterizado por el predominio del motivo ornamental europeo, donde los elementos zoomorfos y fitomorfos cubren todo el espacio, no es el único estilo existente en la época, es posible considerarlo uno de los más frecuentes debido a la cantidad de ejemplos conocidos y que su elaboración no es exclusiva del siglo XVII, pues se conocen algunos que datan del siglo anterior y otros que proceden, al parecer, del siglo XVIII. Se conocen por ejemplo en museos fuera del país los tapices con emblemas heráldicos, datados desde fines del siglo XVI hasta el siglo XVIII, que no se logró ubicar en el transcurso de esta investigación en las colecciones locales.



Figura 34. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II. Fotografía de M. Solórzano



Figura 35. Aves. Detalle de Tapiz de Túpac Amaru II. Fotografía de M. Solórzano

Una característica particular del arte del tapiz andino colonial que debería profundizarse en otro estudio es el cambio de ciertos motivos. Un detalle ubicado en la zona superior sobre la sirena del tapiz del Brooklyn Museum (Figura 32) muestra un extraño animal con cuello extremadamente largo. Otro detalle del tapiz del MNAHP

(Figura 36) muestra un ser probablemente resultado de la fusión del cuadrúpedo y el ave, con extremidades en forma de ramas. Otro ejemplo más se tiene en la Figura 37 donde existe un despliegue aún más rico de seres fantásticos, como cuadrúpedos con alas y hasta una criatura de cuerpo serpentino con cabeza de ave. Se desconocen las razones de estos cambios, tal vez se debe a una falta de supervisión especializada o quizás a una relativa libertad del tejedor que altera el modelo de manera arbitraria.

Aunque aún no se conoce la existencia de un contrato para la elaboración de tapices que dé cuenta sobre los modelos a los cuales recurre el tejedor, es posible suponer que tuviera uno al cual se ciñó de manera relativa. El estudio de G. Ramos (2010), basado en contratos para elaborar prendas de vestir, ha dado a conocer que estas se hicieron siguiendo un modelo previo proporcionado por el comitente, lo cual igualmente pudo suceder con los tapices.

Como se puede notar, el tejedor andino no siempre trasladaba fielmente los diseños desde el modelo, sino que se tomaba ciertas libertades en la composición, cambiando determinados elementos de acuerdo a criterios desconocidos hasta el momento, llegando incluso a crear nuevos motivos. Es posible que esos cambios sean resultado de una reinterpretación y posiblemente de un acomodo del motivo, como afirma Cummins, para transmitir sus propios contenidos. Al respecto, también cabe resaltar lo propuesto por T. Gisbert, quien afirma que «La inserción del elemento indígena, que arrastra tras sí sus mitos religiosos, determina la modificación, aunque en pequeña escala, de la temática cristiana y tiende a la creación de una iconografía local» (1980: 13).



Figura 36. Detalle de tapiz cód. 25828 del MNAAHP.
Fotografía de M. Solórzano



Figura 37. Combinación fantástica de plantas y animales. Detalle de tapiz. Siglo XVIII, Sierra sur. Tomada de Stastny, 1981, p. 213.

2.2. Características técnicas, permanencias y cambios

A pesar de que los motivos que ornamentan los tapices son principalmente europeos, la tecnología empleada en la elaboración es en esencia la andina tradicional. Como se puede observar en la Tabla 3, que permite un análisis comparativo, la técnica de ligamento tapiz fue empleada en todos los ejemplos analizados con las variantes entrelazado y dovetail, derivadas del tipo de unión de tramas. Esta técnica, descrita ya en el primer capítulo, que permite que el diseño resulte idéntico en ambas caras del tejido, se conoció y practicó en los Andes mucho antes de la expansión Inca en toda la zona. En cuanto a la hilatura se observó en los ejemplos analizados que también se continuó con la práctica andina tradicional con hilos de urdimbre de dos cabos sin teñir en torsión Z y retorsión S, mientras que los de trama son de tres cabos torcidos y retorcidos en los mismos sentidos²⁶. Todos han sido elaborados de un solo paño, por lo que no presentan uniones de ningún tipo, es decir, la pieza salió del telar prácticamente lista.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, tales características fueron parte del

²⁶ En cuanto a la identificación de los detalles técnicos de la hilatura, cabe considerar que solo contamos con la información de los tapices analizados personalmente en el Perú. Sin embargo, parece que no existen diferencias considerables en los otros ejemplos.

sistema estandarizado para la confección de los uncus considerados tejidos de cumbi de los incas. Todos estos detalles revelan que los tejedores andinos continuaron practicando la tecnología andina ancestral en la elaboración de los tapices. Asimismo, debido a que los tejidos presentan los cuatro orillos acabados en telar es posible suponer que la herramienta principal del proceso del tejido fue el telar vertical, empleado desde antaño para la elaboración de los tejidos finos de los incas. Aunque no se haya encontrado mayor evidencia que lo demuestre, la fotografía de los tejedores de tapices tomada por el equipo de H. Bingham en Cusco (Figura 12) contribuye a sustentar tal hipótesis.

De otro lado, cabe considerar también que no solo existen semejanzas con el tejido andino prehispánico, sino también diferencias. En cuanto a las últimas, la más resaltante es el uso de la fibra de ovino, que es empleada en más de la mitad de piezas referidas en la Tabla 3, si se considera como válida la información proporcionada por los museos. Como se sabe, el ganado ovino que poseía la fibra textil más apreciada en occidente, luego de su introducción en América, tuvo una rápida expansión y su lana fue empleada mayormente en los obrajes instalados desde el período colonial temprano (Escandell-Tur, 1997). Aunque un segundo análisis mucho más completo del grupo de tejidos, podría proporcionar más elementos de análisis, aun así, es posible aseverar que la fibra de ovino es usada principalmente para las tramas del tejido, mientras que el algodón continuó empleándose para la urdimbre en la mayor parte de casos analizados.

Otra diferencia que se observa es en la densidad del tejido, que es mucho menor que la de los tejidos prehispánicos y la de los tapices citados en el primer capítulo. El tapiz del MNAHP código 25828 (Figura 20) tiene entre 7-8 urdimbres por centímetro y el rango de tramas va entre 22-29, mientras que el tapiz de Túpac Amaru II tiene 3-4 urdimbres y 16-19 tramas por centímetro. Una gran diferencia en relación al tapiz de tocapus analizado en el capítulo anterior (Figura 1) es que tiene una densidad de 28-60, es decir, más del doble de hilos de trama. Ello se debe a que los hilos son más gruesos, probablemente, preparados de ese modo para acelerar el proceso de fabricación.

Una variante más se da en la disposición de la urdimbre que es vertical. Los tapices que fueron observados directamente, y probablemente los otros también, presentan urdimbre vertical y no horizontal, como en el sistema estandarizado de los incas. Es decir, el tejedor ha tenido la posición del diseño en forma vertical tal como se observa en la foto tomada por la expedición de H. Bingham en Cusco ya aludida, lo que seguramente también agilizaba el procedimiento de elaboración. En cuanto al acabado de la pieza, también hay diferencias, como el bordado, que cubre los bordes tanto en los uncus incas, como en el tapiz descrito en el primer capítulo. No se observa ese tipo de acabado en ninguno de los casos observados en este segundo capítulo. Fue

imposible corroborar si este detalle del acabado se perdió con el uso dado a los objetos, o si nunca existió.

A pesar de los cambios técnicos observados en este período, probablemente, debido a la agilización del proceso del tejido, se cree que los tapices continuaron siendo muy apreciados. Sin duda, pueden ser considerados los objetos textiles más complejos y costosos realizados en los Andes. Sus dimensiones, su riqueza cromática, su composición, su periodo de elaboración, así como la preparación de los hilos —que se hacía de modo ancestral— son características que los hicieron objetos exquisitos de considerable valor en tiempos virreinales.



Tabla 3

Características técnicas de los tapices del siglo XVII

NOMBRE/COD.	ÉPOCA	UBICACIÓN	MATERIALES	N. ° HILOS POR CM	DIMENSIÓN	TÉCNICA
Tapiz MNAAHP Cod.25828	siglo XVII	MNAAHP	Urdimbre y trama de lana (¿ovino?)	U: 7-8 T: 22-28	U: 179 cm T: 159 cm	Tapiz entrelazado y <i>dovetail</i> con tramas excéntricas
Fragmento de tapiz	siglo XVII	Colección privada, Lima	Fibra de camélido		84 por 142 cm	Tapiz con tramas excéntricas
Tapestry-woven cover Cod. 97.283	siglo XVII o posterior	Museum of Fine Arts Boston	Urdimbre de algodón y trama de lana	U: 8.6 T: 26.7	224.3 x 199 cm	Tapiz entrelazado, <i>dovetail</i>
Tapestry-woven cover	s. XVII o posterior	Museum of Fine Arts Boston	Urdimbre: algodón, tramas de lana	U: 8.6 T: 37.8	189.5 x 167.5 cm	Tapiz entrelazado y <i>dovetail</i> con tramas excéntricas
Tapestry F 12 46.133.1	inicios siglo XVIII	Brooklyn Museum, Museum Collection Fund	Fibra de camélido		197.5 x 172.1 cm	Tapiz
Tapiz de Túpac Amaru II	siglo XVIII	Museo Histórico Regional de Cusco	Fibras de ovino y camélido	U: 3-4 T: 17-18	U: 424 cm T: 367 cm	Tapiz entrelazado y <i>dovetail</i>

2.3. Usos y funciones de los tapices andinos del siglo XVII

Los usos y las funciones que habrían tenido los tapices son variados durante el siglo XVII. Uno de los principales pudo ser cubrir los suelos, pues tanto la organización, así como la posición alternada de los motivos decorativos, dispuestos para ser observados desde distintos ángulos, así lo sugieren. Una somera pesquisa en ciertas pinturas de la época muestra la costumbre de decorar los suelos con tapices tanto en el interior de los templos como en las calles durante las procesiones celebradas en festividades de carácter religioso. Cinco lienzos de la conocida serie de Corpus Christi del Museo Arzobispal de Cusco, atribuida al pintor indígena Basilio de Santa Cruz Pumacallao y producida entre 1675-1680, muestran tapices decorando los suelos sobre los que se levantan altares en el atrio de la catedral y en las calles del recorrido procesional. La hipótesis sobre el uso como alfombra es reforzada por los deterioros por abrasión, el desgaste de fibras y las partes faltantes que presentan tanto la pieza del MNAAHP (Figura 20) como el Tapiz de Túpac Amaru II.

El uso como alfombra, que al parecer la mayor parte de piezas analizadas tuvo, revelaría un cambio con respecto al período anterior: cuando los tapices probablemente eran colgados en altares y paredes de los recintos religiosos cumpliendo el rol de elemento pedagógico en la difusión del nuevo credo católico y en la conversión de los fieles. Se cree que, durante el siglo XVII, los paños habrían pasado a cubrir los suelos al ser desplazados por la pintura al óleo y la pintura mural, que cumplían a menor costo el rol de soporte visual del discurso católico. Seguramente contribuye con ello el hecho de que para ese entonces existía ya un considerable número de pintores, tanto españoles como locales, que se desempeñaron en ese oficio y formaron gremios. En el Cusco, por ejemplo, la querrela presentada por los pintores españoles el año 1688 al corregidor de la ciudad en contra de la participación de los agremiados indios en la elaboración del arco para el Corpus Christi, revela las desavenencias al interior y marcaría una ruptura entre los pintores españoles y los pintores indígenas (Mesa y Gisbert, 1982: 137). El desarrollo que alcanzan las escuelas regionales de pintura en el siguiente siglo y la abundante producción de óleos sobre lienzo, que dan cuenta los contratos (Cornejo B., 1960) celebrados entre pintores y comitentes, terminarían por destinar al tapiz a cubrir los suelos.

Sin embargo, ese no sería el único uso dado a los tapices. Ciertos detalles en dos casos nos llevan a creer que cumplieron también las veces de indumentaria. Tanto el tapiz de la colección privada de Lima como el del Museum of Fine Arts de Boston presentan aberturas verticales al centro. El primer caso parece ser un corte posterior a la fábrica de la pieza, en cambio, el segundo muestra una abertura de fábrica, es decir,

el espacio se dejó adrede mientras la pieza era tejida; sin embargo, la unión que parece ser de la época, indica también que el uso final dado a la pieza fue otro, probablemente, el de paño de pared o de suelo. Estos detalles revelan que los usos dados a los tapices fueron probablemente diversos y en función a las necesidades de sus propietarios. A lo mejor formaron parte del mobiliario cotidiano de las familias adineradas que mantenían la costumbre hispana de cubrir paredes y suelos con tapicería. También es posible que fueran parte del mobiliario de las Iglesias y, en ocasiones festivas, pudieron ser colocados sobre las paredes o sobre los suelos. Y quizás alguno pasó a convertirse en prenda de vestir emulando al antiguo uncu inca.

Debido al elevado costo que seguramente tuvieron los tapices, pues su fabricación, que incluía preparación de hilos y su tejido con instrumentos ancestrales eran muy lento, Además, se considera que los comitentes y propietarios principales debieron ser religiosos o personajes importantes y pudientes de la sociedad colonial, quienes con la posesión y la exhibición de estos paños finos mostraban linaje, riqueza y estatus social.

Finalmente es importante reiterar que los tapices del siglo XVII, que presentan iconografía predominantemente occidental, son los más frecuentes de la época y muestran la asimilación del sistema de representación de las formas occidentales, desplazando así al tradicional sistema de representación del tiempo de los incas, basado en formas geométricas estilizadas. Asimismo, se cree que la adecuación al lenguaje iconográfico occidental, que ha sido advertida y señalada con anterioridad por T. Cummins en su estudio sobre querens, pudo suceder también en textiles y específicamente en los tapices que han sido citados y analizados en esta tesis. Cabe anotar, además, que todo el arte de este siglo, en especial la pintura, se caracteriza por la asimilación de técnicas, materiales y modelos europeos que los pintores locales reprodujeron y reelaboraron. Parte de esa asimilación de modelos e insumos europeos es el uso de nuevos materiales textiles, como la fibra de ovino, que fue empleada en las tramas de buena parte de los tapices. En cambio, la manufactura muestra una continuidad de las técnicas andinas ancestrales con el uso de la técnica de ligamento tapiz, la hilatura y el uso del telar vertical tradicional, así como el uso de fibras de camélido y las de ovino.

TERCER CAPÍTULO

EL TAPIZ ANDINO Y LA NOBLEZA INCA DEL SIGLO XVIII²⁷

El cambio dinástico de Habsburgo (Austrias) a Borbones de la corona española repercute en las colonias americanas generando en distintos ámbitos transformaciones que caracterizan el siglo XVIII. A consecuencia de la nueva configuración política del virreinato peruano sobreviene una pérdida del poder económico que, sumada a la intensificación de las exigencias tributarias impuestas por el gobierno central, ocasiona el descontento, el empobrecimiento de la población y el surgimiento de rebeliones. En el campo de las artes resalta la cristalización de lenguajes formales regionales, en las llamadas escuelas de pintura cusqueña y limeña, entre las mejor estudiadas. La primera de ellas, en mayor medida, alcanza a cubrir una demanda que traspasa sus fronteras locales, llegando hasta los extremos del virreinato y aun fuera de él. En ese contexto artístico cultural, el tapiz, como género textil, integra una corriente artística, que emplea y recupera elementos simbólicos incaicos, promovida por la élite noble, descendiente de los antiguos gobernadores del Tahuantinsuyo, que exterioriza y busca demostrar su linaje en su pretensión de adjudicarse los beneficios que la corona española ofrecía a las estirpes nobles incas.

Esta vez se han analizado seis tapices, cinco de los cuales presentan motivos geométricos, mientras que en uno predominan las formas figurativas. Mientras tres se encuentran en museos estatales y en una colección privada en Lima, dos tienen ubicación desconocida y uno se halla en el Museo Británico de Londres. Como en la mayor parte de casos ya vistos, se trata de textiles poco conocidos.

3.1. Tapices con iconografía incaica

El tapiz del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) (Figura 38), es el único del grupo en el que las formas figurativas están completamente ausentes. Sus medidas son 230 centímetros de largo por 169 de ancho. Presenta un diseño organizado en dos sectores: campo central y bordes. El primero se divide, a su vez, en cuatro secciones en las que el motivo en zigzag se repite en cada una formando bandas de pequeños rombos unidos que alternan distintas combinaciones en seis colores (verde oscuro, rojo, amarillo (ocre), morado, blanco y celeste). En el borde, el motivo principal es el rombo concéntrico dentado formado por amplias líneas rojas y blancas que se desplazan por

²⁷ Una versión preliminar de esta sección fue presentada en el evento *Arte antes de la Historia*, realizado en Lima en junio del año 2016.

toda la zona. Los rombos concéntricos resaltan sobre fondos de colores verde, rojo, celeste y ocre y presentan dos variantes. La primera variante muestra, al interior, como diseño central, un rombo; en el segundo caso, se observa al interior un diseño estrellado.

El tejido ha sido elaborado en un solo paño en la técnica tapiz con uniones en los cambios de color típicos de la técnica²⁸. El reborde es un tejido hecho por separado y que fue luego unido con aguja, y cumple la función de soporte para los flecos sueltos retorcidos agrupados por colores. La fibra empleada en ambos elementos del tejido (trama y urdimbre) es pelo de camélido²⁹. El hilado es grueso, de tres urdimbres por trece hilos de trama por centímetro. Los cuatro tramos de labor se reconocen fácilmente debido a los distintos tonos y, gracias a que el diseño no coincide en varios sectores de la pieza, se perciben como tres líneas paralelas que se prolongan a lo largo de toda la pieza.

El estado de conservación de la pieza es bueno, lo cual se debe a las distintas intervenciones a las que ha sido sometida, es decir, su proceso de deterioro se ha detenido. Ha sido lavada, y distintas zonas con faltantes han sido reintegradas con lanas industriales de distintos colores. Sin embargo, se observa el desgaste de las fibras, las roturas, las pequeñas zonas faltantes en el centro y la pérdida de prácticamente todo el reborde y de los flecos. Estos daños revelan que estuvo expuesta a deterioros por abrasión y que objetos pesados fueron colocados encima de esta.

²⁸ Los tres tipos de uniones que se conocen se observan en la pieza: entrelazado simple, uniones de tramas excéntricas y *dovetail*.

²⁹ Gracias al apoyo de los profesionales del Museo Nacional de la Cultura Peruana, quienes autorizaron el análisis microscópico de las muestras de fibras textiles, se determinó que se trataba de fibras de camélido. El análisis fue llevado a cabo por el especialista Mario Azaña, de SENATI, quien trabajó bajo la dirección del Dr. Parra en las instalaciones de esa institución. Ver Anexo 2.



Figura 38. Tapiz Siglo XVIII. Fibra de camélido. 230 x 169 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Fotografía del Ministerio de Cultura.

El segundo tapiz analizado, que se ubica en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Figura 39), mide 315 centímetros de largo por 187 de ancho. El diseño se organiza también en dos sectores: el campo central y las bandas que recorren los cuatro lados. Esta vez, el motivo principal que se ubica al centro está formado por dos rectángulos concéntricos en cuyo interior se encuentran dos rombos rojos con extraños seres de tres patas, manchas en el cuerpo y cola ramificada³⁰. Los grandes rombos dentados concéntricos circundados por líneas blancas y rojas cubren el resto de la pieza, en algunos se encuentra una flor estilizada en el interior. Los colores que se han incluido son negro, ocre, rojo, blanco y gris. Como en los anteriores casos, esta obra también ha sido elaborada en la técnica tapiz. Sin embargo, se diferencia de los anteriores por el uso de dos paños unidos, un detalle pocas veces visto en el tejido andino, pues desde tiempos prehispánicos la pieza era prácticamente terminada en el telar. Cabe resaltar que la unión es casi imperceptible: se ha tenido cuidado de hacer coincidir el diseño de los sectores. Según la ficha de catalogación del museo donde se halla, la fibra empleada es lana de ovino en una hilatura gruesa de tres por doce hilos por centímetro.

Un tercer tapiz analizado se encuentra en una colección privada de Lima (Figura 40). Sus dimensiones son 221 centímetros de largo por 151 de ancho. Se sabe que procedería de Cusco y que habría sido elaborado en el siglo XVIII (Callañaupa *et al*, 2007: 33). Iconográficamente, guarda relación con los tapices anteriormente descritos, presenta los mismos motivos de rombos dentados en las bandas laterales y longitudinales. La única variante se halla en el campo central, que posee recuadros inscritos con una ornamentación basada en flores estilizadas. Una línea en zigzag bordea el conjunto y exhibe una combinación de más colores (anaranjado, ocre, marrón claro, marrón oscuro, negro, rojo, amarillo, azul y blanco).

Dos tapices más con el mismo tipo de ornamentación aparecen en una publicación local (Gjurinovic, 1999). Ambos presentan la misma organización compositiva de rombos dentados, flores estilizadas y línea en zigzag circundando las bandas exteriores en una combinación de colores también semejante a los tapices ya descritos en esta sección.

³⁰ Probablemente se trata del mismo motivo que aparece frecuentemente en tapices del siglo XVII acompañado de flores y que va transformándose. Como se ha visto, en estos motivos se muestra la libertad de creación del tejedor y su espíritu jocoso al producir imágenes ambiguas para distraer y entretener al observador.

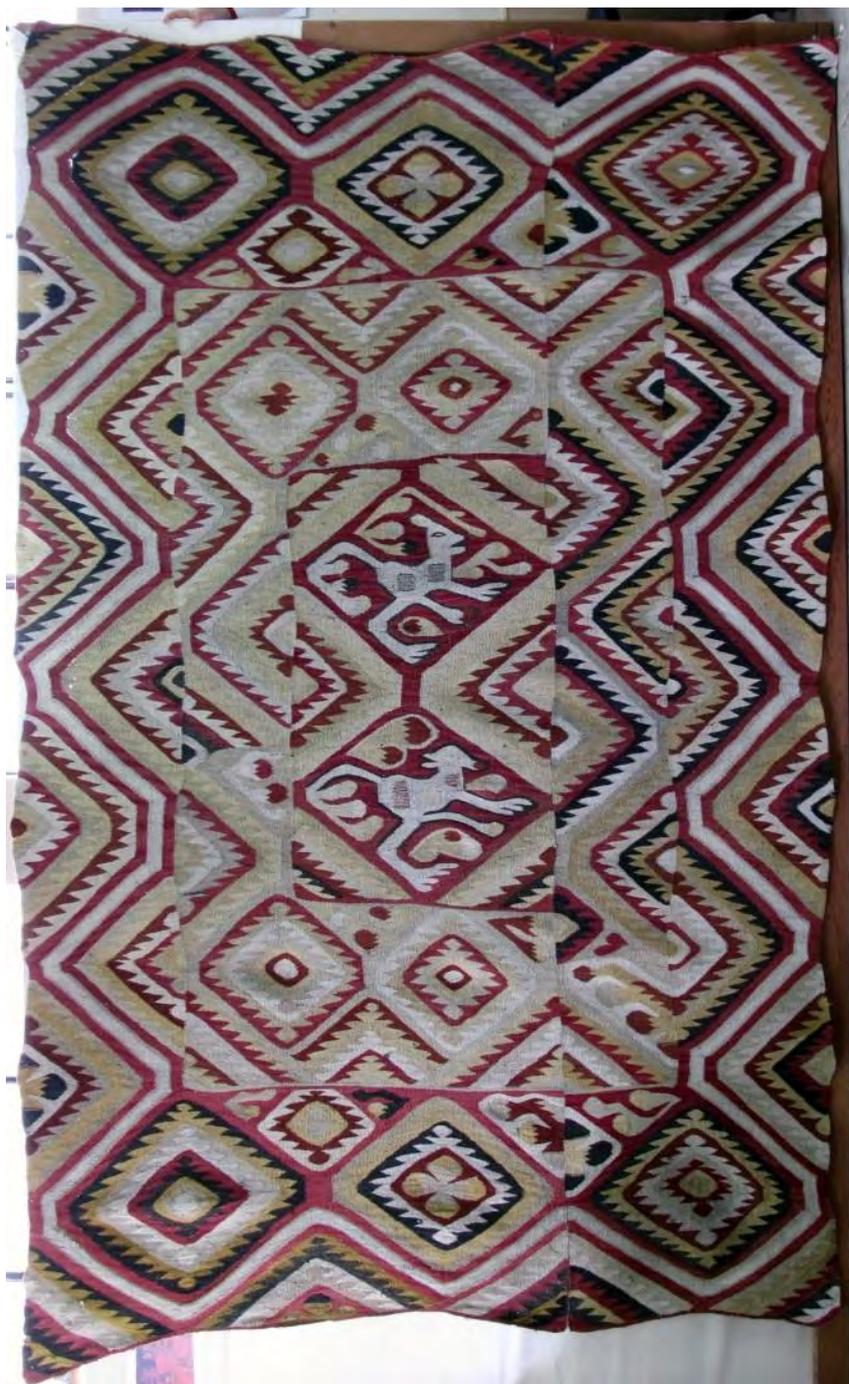


Figura 39. Tapiz siglo XVIII. 187 x 315 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía de Mónica Solórzano.



Figura 40. Tapiz. Cusco. S. XVIII. Fibra de camélido. 221 x 151 cm. Colección Liébana, Lima. Tomada de Callañaupa et al, 2003: 33.

3.1.1. Motivos geométricos y lenguaje gráfico inca

Los motivos recurrentes en todos los casos son el rombo concéntrico dentado (Figura 41, Figura 42, Figura 43) y las líneas en zigzag. Ambos pertenecen al repertorio iconográfico andino desde tiempos anteriores a los incas³¹, pero fueron asimilados por esta cultura y convertidos en símbolos que aparecen frecuentemente en textiles y en otros objetos.



Figura 41. Rombo concéntrico. Detalle tapiz del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia

El primero predomina en cada una de las cinco piezas analizadas, a pesar de no presentar un patrón en la combinación de los colores ni siquiera en el mismo tejido.



Figura 42. Rombos escalonados concéntricos. Detalle tapiz del Museo Nacional de la Cultura Peruana.



Figura 43. Rombo concéntrico. Detalle tapiz, Cusco, s. XVIII. Colección Liébana.

El rombo o diamante se halla en varios objetos incas como el uncu estandarizado estudiado por Rowe (1999)³² de la figura 44, el uncu “real” de Dumbarton Oaks (figura 45) y también es uno de los tocapus básicos propuestos por Barthel (1971)³³. El primero de ellos es el más parecido al motivo de los tapices coloniales, solo hay ligeras variantes en el sector central cuatripartito y en los laterales escalonados del uncu inca. En

³¹ Rombos y líneas en zigzag aparecen incluso en textiles procedentes de contextos arqueológicos de la confederación Qaraqara en el altiplano central y sur de Bolivia (Intermedio Tardío 800/900-1430 d. C.) estudiados por Rivera (2009-2011).

³² J. Rowe sostiene, entre otros aspectos, que las prendas habrían sido elaboradas siguiendo un patrón que era controlado por el imperio. El patrón incluía técnica de manufactura, medidas, diseño de la prenda, color y motivos ornamentales, entre los aspectos más importantes.

³³ C. Arellano, quien cita a Barthel, ha realizado el estado de la cuestión del tema de los tocapus vistos como sistema de notación (Arellano, 1999: 251-253).

cerámica es considerado un motivo clásico, según refiere R. Matos, quien además señala que serían representaciones del ushnu, el adoratorio dedicado al culto solar:

Entre los motivos clásicos del arte inca podemos mencionar los espacios ajedrezados o en damero, las grecas con rombos concéntricos, con tres, cinco y siete rombos, de los cuales el del centro es el más grande, y los helechos. Por los estudios de Manuel Chávez Ballón (comunicación personal) sabemos que esos rombos concéntricos que tienen de dos hasta cinco trazos completos pueden ser una estilización del *ushnu*, el adoratorio de corte piramidal dedicado al culto solar. Los rombos generalmente están ubicados dentro de espacios limitados por dos o tres líneas paralelas, rectas y de trazo firme (Matos, 1999: 134).

El motivo aparece también en arquitectura, como en la chullpa de la cultura caranga ubicada en la región del río Lauca en Bolivia, donde el rombo dentado concéntrico es más parecido al de los tapices analizados en esta tesis (Figura 46).

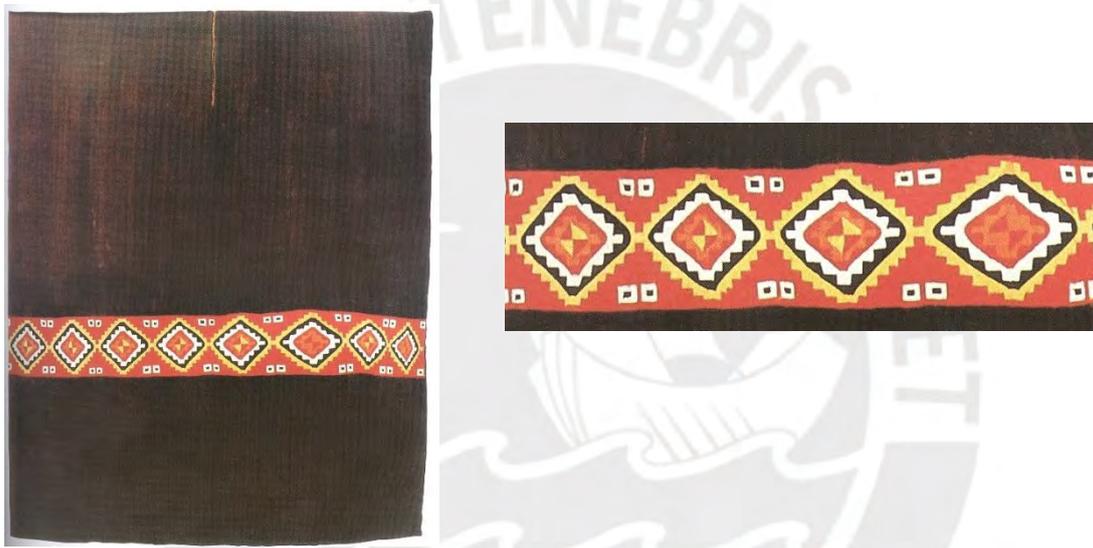


Figura 44. Unku inca estandarizado con banda de rombos en la cintura y detalle ampliado. Tomada de Rowe 1999, p. 629



Figura 45. Uncu imperial con tocapu y detalles. Tomada de Rowe 1999, p. 637.



Figura 46. Chullpas de territorio Carangas, Oruro, Bolivia y rombos. Tomada de *Notas de turismo en Bolivia*. Recuperado de: www.boliviaviajes.org/2012/06/gobierno-expone-en-cochabamba-replica.html



Rombo escalonado concéntrico en chullpa de territorio Carangas, Oruro, Bolivia. Fotografía de Collasuyo Photo Gallery.

Como se ha señalado en el primer capítulo, la línea zigzag se encuentra en prácticamente todos los uncus estandarizados del sistema textil inca estudiados por J. Rowe y A. Rowe (1978). Unas veces bordado en la orilla inferior de las prendas y otras, en bandas al centro del uncu, alternando distintas combinaciones de color. También es frecuente su aparición en la cerámica imperial inca, unas veces acompañando al rombo concéntrico; en otras, al concepto de serpiente amaru, como en una vasija “aribaloide” del MNAHP.



Figura 47. Vasija “aribaloide” con diseño geométrico y un “amaru” (serpiente) al centro. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Tomada de Matos, 1999, p. 136.



Lámina 4 / Plata 4



Figura 48. Uncu inca estandarizado y detalle ampliado. Tomada de Rowe, 1999, p. 583.



Figura 49. Uncu estandarizado con triángulos isósceles en hileras horizontales. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Ambos motivos, tanto el zigzag como el rombo, son reconocidos por la investigadora M. Frame como tocapus. A partir del registro minucioso de túnicas (uncus), la autora analiza las variaciones de los motivos: el primero pertenece a la familia de triángulos isósceles dispuestos en hileras horizontales; el segundo, a la familia del rombo escalonado. La autora argumenta que el tocapu del rombo expresaría relaciones espaciales que concuerdan con el imperio del Tahuantinsuyo. Además, sugiere que los cuatro triángulos que forman el rombo representarían a los cuatro suyos y el rombo concéntrico a la unidad de las cuatro partes en las que se dividía el imperio de los incas (Frame, 2014: 273).

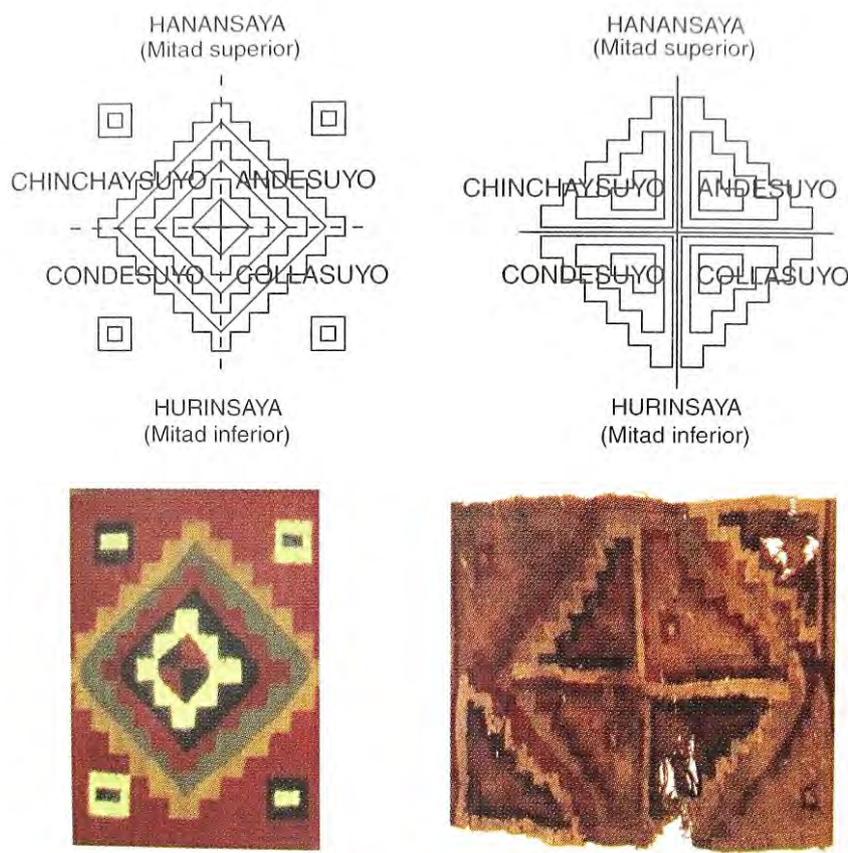


Figura 50. Tocapus de diamante vinculado con la estructura sociopolítica del Tahuantinsuyo. Tomada de Frame, 2014, p. 274.

Una alfombra más con rombos y zigzags aparece en una pintura del siglo XVII Figura 51. Ambos motivos organizados en disposición semejante a la de los tejidos analizados en esta tesis se aprecian en la alfombra ubicada a los pies de los padres de la ñusta Beatriz en la pintura que representa su matrimonio con Don Martín de Loyola. El lienzo, obra de un anónimo pintor indígena, data de fines del siglo XVII y se realizó para la iglesia

de la Compañía de Jesús de Cusco, donde aún se encuentra. Rombos concéntricos contiguos resaltan sobre un fondo rojo y una línea en zigzag bordea el paño sobre el cual se hallan los incas Inca Sayri Tupac, la coya Cusi Huarca y Túpac Amaru I, padres y tío de la novia, respectivamente (García Sáiz, 2002: 212). Otras dos pinturas, versiones del mismo tema pintadas un siglo después, presentan también el detalle de la alfombra con motivos semejantes³⁴.



Figura 51. Detalle de Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Escuela cusqueña. Iglesia de la Compañía, Cusco.

³⁴ Según la estudiosa M. García Sáiz, la versión original cusqueña fue encargada por la orden jesuita para ser colocada en la iglesia donde actualmente se encuentra.

Para esta tesis, un caso relevante que contribuye a identificar al rombo y a la línea en zigzag como motivos de origen inca, es el de las fajas sara de la comunidad de San Ignacio de Loyola del departamento de La Libertad Figura 52. Estas fueron estudiadas por L. Meisch, quien basándose en el código textil registrado y diagramado por Murúa (1590) y descifrado por S. Desrosiers (1986), que se describe en el siguiente capítulo, plantea que estas fajas revelan el único caso documentado de supervivencia de una tradición textil inca (Meisch, 2007). Esto es de interés particular para la investigación, debido a que, los motivos principales en esas fajas son los mismos que se han encontrado en los tapices



Figura 52. Señora Emérita Escobar mostrando faja sara en proceso. San Ignacio de Loyola, La Libertad.

analizados. El diseño de rombos, conocidos también como cocos, dividido en cuatro, simboliza, según la autora, una mazorca de maíz con pequeños granos en el interior, cada uno de diferente color. Los motivos en zigzag que aparecen en las fajas bordeando los cocos son conocidos en esa región como *mayo k'inku* 'río serpenteante' y simbolizan el agua que da la vida. Así, «la faja sara estaría representando un conjunto de semillas de maíz regadas por un riachuelo» (Meisch, 2007: 186, 187).

En la comunidad Q'ero de la provincia cusqueña de Paucartambo, donde se han conservado en mayor medida las costumbres andinas ancestrales, G. Silverman demostró que el diamante cuatripartito suele ser representado en las prendas tejidas que el pueblo viste (Silverman, 1994). Allí es interpretado de diversas maneras, las mujeres que ella interrogó lo denominan *Tawa pupu kashan* 'cuatro ombligos' y los hombres llaman *inti* 'sol' cuando se refiere a ideas temporales y *llaqta* o *suyu* 'pueblo o región' cuando se habla de conceptos espaciales. Gracias a las explicaciones que le brindaran los *yachachiq* 'hombres sabios o shamanes' Silverman llegó a la misma interpretación del motivo planteada por M. Frame, el rombo o diamante dividido en cuatro por una cruz sería la representación del Tahuantinsuyo (Silverman, 2012: 165-168).

Como se ha señalado, son variadas las interpretaciones que se han hecho sobre los motivos rombo y zigzag. Para R. Matos el primero sería un adoratorio al sol; para L. Meisch, mazorcas de maíz, el fruto sagrado de los incas, y según M. Frame y G. Silverman, el rombo podría simbolizar el Tahuantinsuyo. Cabe enfatizar que son motivos recurrentes en los tapices y, probablemente, en la indumentaria tradicional de la época

y que su identificación con la cultura inca es incuestionable. Así también en esta investigación se considera que ambos motivos son parte del actual repertorio iconográfico de los tejidos etnográficos no solo en San Ignacio de Loyola o en el pueblo Q'ero, sino también en otros pueblos andinos.

3.1.2. Tapiz heráldico con formas figurativas

En el British Museum de Londres se halla un tapiz que presenta una ornamentación basada en formas figurativas, iconografía distinta a lo ya descrito en esta sección (Figura 53). Fue comprado en Cusco en 1910 y donado al museo donde se encuentra actualmente. Desde entonces ha sido analizado por varios autores, entre ellos T. Cummins (2004) y E. Phipps (2004), y se ha exhibido también fuera de Inglaterra en distintas oportunidades.

El diseño se organiza en tres sectores, el escudo de armas al centro, el campo y las bandas (bordes). Esta vez, el escudo de armas es el elemento principal de la ornamentación, (Figura 54) que combina elementos de la heráldica hispana con motivos locales, presenta torres en dos de las cuatro secciones en las que se divide el blasón. El conjunto del cuadrante compuesto por un jinete con una lanza en mano y una torre con un ave de alas desplegadas en su cima podría representar al conquistador español y a la ciudad de Cusco. Como se sabe, tanto la torre como el cóndor formaban parte del emblema concedido a la capital inca en 1540, escudo que sufrió transformaciones con el paso del tiempo (Ramos Gómez, 2005). El árbol y los animales afrontados que aparecen en dos cuadrantes también pueden ser símbolos de especies locales. En la cimera, junto a la cinta roja que une el blasón con la corona, con borlas rojas en cada extremo, está la *mascapaycha*, el símbolo de la realeza inca más importante. El texto de la filacteria da cuenta de la importancia de la religión para sus propietarios: SI DIOS ES POR NOS/QUIEN SERA CONTRA NOS (Romanos 8:31). Complementan el emblema símbolos de la heráldica occidental, como banderas, instrumentos musicales, flechas y lanzas³⁵.

En un lado se observa un objeto espinoso de color rojo que podría ser una tuna (*Opuntia ficus-indica*), conocida también como chumbera o nopal, albergue predilecto del parásito conocido como cochinilla (*Dactylopius coccus*), empleado en los Andes desde tiempos preincas para el teñido de fibras textiles, señalado ya en el primer

³⁵ Los instrumentos musicales de viento pueden ser trompetas o chirimías. Al respecto, resaltamos el libro de José L. Martínez en el cual analiza la legitimidad del kuraka como autoridad durante el XVI y principios del XVII a través de objetos como trompetas, tianas (asiento), andas y plumas, atributos de la autoridad étnica (Martínez, 1995).

capítulo. Ello podría indicar la actividad relacionada con el comercio de tal insecto, pues, España se abasteció del preciado tinte gracias a las exportaciones desde América durante todo el periodo colonial. Aunque México era el principal productor, también Guatemala, Nicaragua, Honduras y Perú contribuyeron con la exportación hasta que se logró la aclimatación del insecto en las Islas Canarias durante las primeras décadas del siglo XIX (Roquero, 2006: 141,142).

El sector del campo resalta sobre fondo rojo, donde prácticamente todo el espacio se halla cubierto con gran cantidad de plantas con frutos (granadas) y flores multicolores; animales locales, como aves, vizcachas; sirenas tocando instrumentos musicales y otros elementos en una composición en la que se ha visto fertilidad y vitalidad (Phipps, 2004: 363). En una franja, en los extremos del campo, destaca un cazador con arma en mano que acecha a un ave de color azul con alas desplegadas muy semejante a la del blasón; complementan el diseño mascarones y motivos vegetales que forman volutas. En las bandas de los cuatro lados del tapiz aparece un conjunto de personajes, una pareja inca y un sirviente que porta un parasol, todos con indumentaria tradicional del tiempo de los incas. Él porta los símbolos de su alto rango, mientras ella le ofrece el quero ceremonial. Junto a ellos se ubica un gran pórtico de columnas salomónicas frecuentes en la arquitectura mestiza-barroca de la época, que ha sido identificado como una iglesia (Cummins, 2004).

Las fibras textiles son de camélido y probablemente vizcacha y seda (tramas) y algodón (urdimbres). El hilado es muy fino y la densidad de hilos por centímetro es de aproximadamente 10 urdimbres por 49 tramas por cm; es decir, se trata de un tejido denso y fino, elaborado en un solo paño, que, además, presenta reborde y flecos sueltos.

Tanto los materiales como los detalles técnicos y la iconografía del tapiz contribuyen a plantear que pudo pertenecer a una familia noble cusqueña descendiente de los antiguos gobernantes del Tahuantinsuyo. Como se verá, varios linajes incas fueron reconocidos como hijosdalgo de Castilla y gozaron de privilegios. Es posible que el tapiz haya pertenecido a una familia de estirpe noble inca. No se conocen otros tapices heráldicos con las características de este. Su excelente estado de conservación sugiere que tal vez no fue usado como alfombra, sino que fue colgado y exhibido para eventos especiales. La calidad de las fibras, su manufactura e iconografía lo hacen una pieza valiosa, por lo que su cuidado y mantenimiento también deben haber sido extremos.



Figura 53. Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII. Tramas de pelo de camélido, vizcacha y seda, urdimbres de algodón. Cód. Am1913,0311.1. Foto de Museo Británico de Londres.

MCMXVIII



Figura 54. Escudo de armas. Detalle Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII. Foto de Museo Británico de Londres.



Figura 55. Detalle de banda. Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII. Foto de Museo Británico de Londres

3.2. El tapiz y el arte de la nobleza Inca

Teniendo en cuenta el elevado costo que debieron tener los tapices, así como la iconografía, es probable que solo la élite formada por los descendientes de los antiguos gobernantes incas, reconocida como la nobleza indígena por el Estado virreinal, pudo haberlos adquirido. Como se sabe, el sistema cacical, impuesto en la colonia para mantener el vínculo entre el gobierno español con el sector indígena, basado en la jerarquía administrativa del Imperio Inca, gozó de importantes privilegios. La realeza indígena, conformada principalmente por caciques, estaba exonerada del pago de tributo y de varias otras contribuciones exigidas a los indios ordinarios. La autoridad ejercida les ofreció además oportunidades especiales para enriquecerse (J. Rowe, 2013 [1954]). Entre estos se consideran el acceso a una educación española y cristiana en los colegios especialmente creados para ellos. S. O'Phelan ha explicado los distintos mecanismos a los cuales recurrieron para asirse de los privilegios que el gobierno virreinal dispuso para ellos hasta cierto momento (O'Phelan, 2013).

Una aproximación al costo monetario de la hechura de un tapiz se halla en el Libro de fábrica de la iglesia de Yanque collaguas del valle del Colca donde se registra un *chuse de cumbe*³⁶ elaborado el año 1728 especialmente para la iglesia, que llegó a costar 91 pesos y dos reales. Por la descripción, se deduce que se trataba de un tapiz-alfombra, tal vez parecido a los que describimos en este trabajo, elaborado con «más de tres quartas de colores finos y naturales, más de azul», que medía de largo seis varas y media por cinco de ancho (543 x 417 cm aproximadamente) (Benavides, 2012: 481,482). El alto costo de la pieza exime de la propiedad de los tejidos a los sectores menos pudientes de la población.



Figura 56. Retrato de don Marcos Chiguanthopa. Anónimo. Cusco. S. XVIII. Óleo sobre lienzo. 199 x 130 cm. Museo Inka, UNSAAC, Cusco

Cabe recordar que los indígenas tributarios apenas podían cumplir con el pago de la

³⁶ Según el *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del Inca, apa o chusi* es "frazada muy gruesa" (González Holguín, 1608: 51); sin embargo, las características descritas permiten identificar el tejido como alfombra.

tasa anual del impuesto para el Estado, que oscilaba entre 8 y 9 pesos, y difícilmente podrían dedicarse a la elaboración de tejidos tan finos cuando a duras penas podían tejer su propia indumentaria. Una segunda razón, que conlleva a considerar que las élites nobles incas encargaban tales tapices, se relaciona con la iconografía. Conviene recordar que desde el tiempo de los incas y aun antes, la indumentaria revelaba el estatus social y la identidad étnica. El tejido de cumbi, por ejemplo, estaba reservado a la élite formada por el Inca, los sacerdotes y los guerreros, mientras que la mayor parte de la población usaba el tejido de abasca de fibras menos finas de colores naturales. Creemos que quienes encargaron los tapices con motivos iconográficos incaicos estaban buscando diferenciarse de las otras familias de menor rango y, principalmente, pretendían resaltar y demostrar su estirpe noble inca.³⁷

Los tapices con motivos incaicos no son ejemplos aislados en el arte del siglo XVIII. La temática alusiva a los incas también en la pintura cobra auge, en retratos de caciques y nobles, quienes son representados luciendo la indumentaria tradicional, así como los símbolos de su alto rango, junto al escudo nobiliario del respectivo linaje. En el Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad (UNSAAC) de Cusco se halla el retrato de don Marcos Chiguan Topa (Figura 56), quien fuera Coronel Inca, descendiente de Cápac Lloque Yupanqui, caballero católico, cacique principal y conde de la villa de Guallabamba y de San Jerónimo de Colquepata, según consta en la cartela al pie de su efigie. Se trata de un óleo sobre lienzo de autor anónimo pintado entre los años 1740 y 1745 en el que el cacique aparece de cuerpo completo ataviado a la usanza española del siglo anterior, cuello de valona y mangas acuchilladas, a modo de tiara lleva una borla roja, símbolo inca. Los escudos de armas en ambas esquinas superiores muestran tanto su sangre hispana como la indígena (Wuffarden, 2004: 200, 201).

La misma estructura compositiva de la pintura en cuestión presenta un retrato descubierto y dado a conocer por Francisco Stastny hace algunas décadas. Se trata de la efigie de Manuela Tupa Amaro, hija legítima del cacique Lucas Tupa Amaro, casada con el criollo Bernardo de Betancur y Arbieta (Figura 57). La obra habría sido realizada para ser presentada como parte de un expediente para reclamar ante la corona española el marquesado de Santiago de Oropesa, demostrando así la descendencia de Felipe Tupa Amaro I, el último Inca de Vilcabamba. El marquesado en cuestión fue

³⁷ Martínez, Díaz, Tocornal, ... y Narbona (2016) explican que “la posesión de [los] vasos [quero] junto con otros objetos como textiles y plumas, en la misma medida que su posesión era restrictiva a quienes habían sido favorecidos por los inkas, alcanzó el doble valor de prueba efectiva para sustentar la defensa de derechos o solicitar nuevos privilegios coloniales, así como también sirvió de argumento de legitimidad y autoridad ante las propias comunidades a las que ellos pertenecían”. P. 30.

concedido en 1558 a Sayri Tupac, hijo de Manco Inca, y posteriormente heredado por su hija Beatriz Clara Coya casada con Martín García de Loyola, sobrino nieto del fundador de la orden de la Compañía de Jesús. La figura de Manuela también cobra interés debido a una disputa que tuvo su hijo con José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. Tanto el cacique rebelde como la familia Betancur Tupa Amaru ansiaban y reclamaban aquel título de nobleza³⁸. El retrato muestra una mujer vestida con un atuendo mestizo oscuro con mangas de encaje, cubre sus hombros una *lliclla* sujeta con un *tupo* de plata, con ojotas simples en sus pies. La obra atrae aún más interés

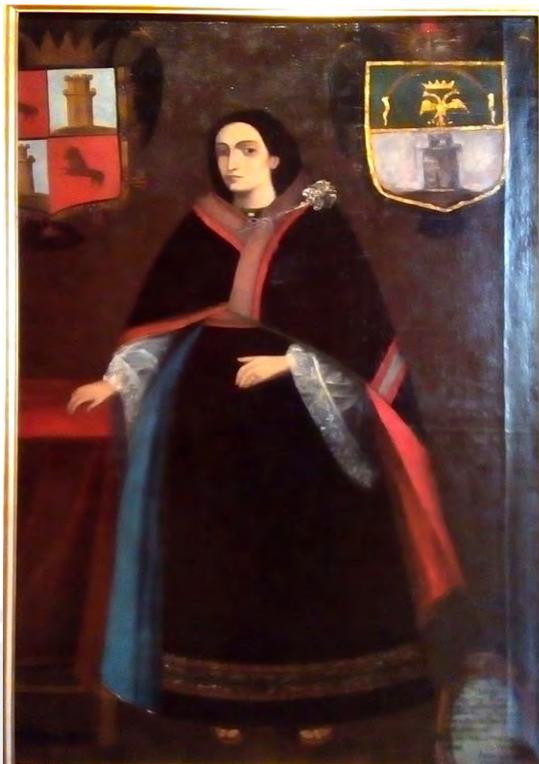


Figura 57. Doña Manuela Tupa Amaru. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1777. Museo de Arte de Lima

por haber permanecido oculta debajo de otra que representaba un *Señor de los temblores*, advocación favorita entre la población indígena y la élite de la época (Stanfield-Mazzi 2009; O'Phelan Godoy 2013).

Las representaciones alusivas a los incas no solo se observan en la pintura, en los retratos de nobles y en las series sobre los Incas, señores del imperio del Tahuantinsuyo, o en tejidos como tapices o indumentaria, sino también se encuentran en las artes populares. Pequeñas imágenes que representan al Inca en vestimenta imperial con todos los símbolos de su rango y otros personajes con atuendos andinos tradicionales y accesorios, todos elaborados en pasta y tela encolada (Figura 58, Figura 59) datan también del siglo XVIII y de inicios del XIX (Stastny, 1981, pp. 161, 162).

Como se ha visto, los tapices con motivos incaicos no son ejemplos aislados, sino que forman parte de una corriente artística con evidente connotación inca que ha sido llamada Renacimiento inca. El movimiento estaría enmarcado entre los años 1740 a 1780 según F. Stastny, quien también intuyó que el movimiento pudo ser «promovido por el espíritu reivindicatorio de los curacas» (Stastny, 2010: 91, 92). Cabe suponer que los tapices descritos pudieron haber sido elaborados en ese período de años.

³⁸ Las vicisitudes del ocultamiento de la obra, así como de su descubrimiento, son explicados en Majluf, N. (2015). Manuela Tupa Amaro, Ñusta.



Figura 58. Inca en vestimenta imperial. Modelado en pasta y tela encolada. S. XVIII. Cusco. Tomada de Stastny, 1981, p. 162.



Figura 59. Mujer cusqueña en vestido típico y sirviente jorobado con tocado inca y orejeras. Modelado en pasta y tela encolada. Ca. 1800. Cusco. Tomada de Stastny, 1981, p. 161.

3.3. El Movimiento Nacional Inca y las probanzas de nobleza

Desde el estudio de J. Rowe (1954), se ha señalado que las rebeliones surgidas en el segundo tercio del siglo habrían sido alentadas por un ambiente de reivindicación y exaltación por la cultura inca, denominado Movimiento Nacional Inca. Al respecto, la historiadora S. O'Phelan plantea que el surgimiento de la parafernalia alusiva a los señores del Tahuantinsuyo responde a una necesidad mucho más práctica que lo sugerido por Rowe. La autora señala que todo es parte de «la fiebre por las probanzas de nobleza», desatada a raíz de que se hiciera efectiva la real cédula de 1691 que estipulaba que los indios nobles que pudieran demostrar su descendencia inca, a partir de probanzas de nobleza, serían reconocidos como hijosdalgo de Castilla (O'Phelan Godoy, 2013: 55).

Lograr el reconocimiento de nobleza acarreaba una serie de privilegios que estimulaba a la descendencia inca. Así, varios linajes sometieron sus expedientes que contenían abundantes documentos, árbol genealógico, blasones familiares, pinturas de los antepasados destacados, entre otros. Las principales áreas donde se concentró la nobleza indígena fueron los cacicazgos cusqueños y altiplánicos del sur andino, los cacicazgos de la sierra central y los de la costa norte (O'Phelan Godoy, 2013: 211).

La rebelión de 1780 del cacique José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, marcaría el fin de las probanzas de nobleza: se prohibió la presentación de informaciones sobre descendencia inca. Las disposiciones emitidas por el Visitador general del Perú, Josep Antonio de Areche, comisionado para entender las causas de la conmoción, dicen «[...] prohibir a los indios el uso del traje de sus ingas en varios actos públicos, el tener pinturas de estos, o usar de armas de nobleza» (Gisbert, 1980: 138). No se especifica la prohibición del uso y elaboración de tapices, sin embargo, es posible también que estos fueran destruidos u ocultados, como el caso del retrato de Manuela Tupa Amaro, del cual hablamos líneas atrás. Si el auge de una parafernalia artística con motivos incas se debió a una reivindicación de la cultura andina ancestral identificada con la iconografía inca o si esta fue parte de una necesidad de probar un linaje noble para el aseguramiento de privilegios, es un tema que trasciende los límites de esta investigación. Sin embargo, es posible plantear que los tejidos analizados aquí no son objetos aislados, sino que formaron parte importante de un grupo diverso de objetos artísticos con temas, diseños y motivos decorativos incaicos.

Tanto la iconografía (con predominio de motivos incaicos) como las características de su manufactura (muy elaborada) y los materiales empleados (fibra de camélido y algodón, entre otras) permiten afirmar que los objetos vistos son piezas textiles muy finas y valiosas y es posible que pertenecieran a la élite formada por la nobleza inca.

Cabe considerar que el conjunto de tapices del siglo XVIII podría datar del período que va de 1740 a 1780, pues es cuando las probanzas de nobleza alcanzaron el mayor apogeo, y que fueron prohibidas luego de la rebelión de Túpac Amaru II junto con las pinturas de los antepasados incas y la indumentaria tradicional. El uso dado a la mayor parte de tal conjunto fue cubrir los suelos, pues fue desplazado por la pintura en la tarea de ornamentar las paredes y representar escenas bíblicas o símbolos religiosos como apoyo para la evangelización. A pesar del desarrollo del género pictórico, gracias al apogeo de las escuelas regionales de pintura, aún se tejían tapices de pared, como, probablemente, es el caso del tapiz del museo de Londres. Hay que tener en cuenta que los tapices que cumplen la función de ornamentar los suelos existen en los Andes, probablemente desde el siglo XVII, y en ello contribuyó la extendida costumbre hispano-árabe del uso de alfombras como parte del mobiliario doméstico. Debido a estas razones, la mayor parte de los tapices descritos han sido diseñados y elaborados para cumplir con esa función. Tanto el diseño como los detalles técnicos corresponden con el uso previsto para la decoración de los pisos. El diseño ha sido organizado alrededor de un motivo central que puede ser observado desde arriba, y los detalles laterales pueden ser apreciados desde distintos ángulos. El hilado en gruesos hilos produce un tejido también grueso, apropiado para brindar confort y a la vez resistencia. Como ya se ha visto, las huellas y el desgaste de las fibras por abrasión también indican que fueron usados para cubrir los suelos.

Finalmente, es posible proponer que la existencia de un número importante de tapices con motivos incaicos en buen estado de conservación se debe tal vez a que pasaron desapercibidos para el control estatal por su posición relegada a cubrir el pavimento. Es posible también que hayan escapado a la destrucción, debido a que su prohibición no es explícita en los documentos oficiales en los que no se consideran tapices, alfombras o chuses.

CUARTO CAPÍTULO

LOS TEJEDORES DE TAPICES COLONIALES:

CUMBICAMAYOCS DE LA SIERRA SUR

A fin de comprender mejor la dinámica de producción de los textiles descritos se plantean las siguientes preguntas finales: ¿Quiénes fueron los tejedores de los tapices coloniales? ¿Dónde y cómo vivieron? y ¿Cuáles fueron las circunstancias de su labor? A falta de una evidencia contundente, como un contrato³⁹, que dé cuenta de mayores datos al respecto, la única pista que se puede seguir es la de los documentos de la época, confrontados con los mismos objetos y con la evidencia etnográfica. Por ello, se revisó dos tipos de fuentes primarias: visitas y crónicas.

Las visitas fueron viajes de inspección llevados a cabo desde el período colonial temprano por la administración virreinal a fin de recoger diversos datos sobre demografía, autoridades, producción y para establecer la tasa de tributos. Se ha revisado el documento sobre la visita de Garci Diez de San Miguel a la provincia de Chucuito (zona colindante al lago Titicaca) el año 1567 y los que contienen las inspecciones del pueblo collagua en la región de Arequipa que datan de fines del siglo XVI e inicios del XVII⁴⁰. En cuanto a las crónicas, es determinante enfocarse específicamente en los aspectos relevantes del tejido en el antiguo Perú que registran, pero lo principal es mostrar la estrecha relación entre religiosos y la práctica textil desde los documentos de F. Guamán Poma de Ayala y M. de Murúa.

El tejido era uno de los principales tributos que exigía el Estado inca debido a sus variadas funciones (ver p. 13). La información de Betanzos, que trata sobre el envío de vestidos de parte de Atahualpa a su hermano Huáscar después de la muerte de Huayna Capac para reconocerlo como Inca y para pedirle instrucciones, amplía la idea del aprecio por el tejido fino:

[...] mandó hacer veinte vestidos muy ricos de hombre, labrados y tejidos con oro de mantillo fino, y hechos, mandó que un señor de los que con él estaban, cañare, que los llevase al Cuzco y los diese a su hermano Guascar y que le dijese que su hermano

³⁹ La búsqueda de datos referidos a la elaboración de tapices en publicaciones como la de Cornejo Bouroncle, *Derroteros del arte cusqueño*, y el artículo de Lohmann Villena, «Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante el virreinato» de la *Revista Histórica*, así como en documentos de los siglos XVI, XVII y XVIII de la sección Testamentos de indios del Archivo General de la Nación dio resultados, pero estos no fueron exitosos.

⁴⁰ El manuscrito de la visita de Chucuito que se guarda en el Archivo de Indias de Sevilla ha sido publicado con el título *Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel el año 1567* por Waldemar Espinoza Soriano el año 1964. Las visitas al pueblo collagua de los años 1591, 1604 y 1604-1615, manuscritos que se hallan en el Perú, han sido publicados en *Collaguas I*, *Collaguas II* y *Collaguas III* por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con estudios a cargo de David Robinson, entre otros investigadores.

Atagualpa, y su vasallo, le enviaba aquellos vestidos como a su Señor, en tributo de la ciudad del Quito y que le enviase medidas de su vestido, para que él le mandase hacer conforme a ello, y que le enviase a mandar lo que había de hacer en el Quito (Betanzos, 2004: 246).

Tal era la importancia del tejido que toda la población lo practicaba, pues era parte de la formación de los niños, tanto de hombres como mujeres. Sin embargo, en el ámbito doméstico el hilado y el tejido eran reservados generalmente a las mujeres (Polo 1916 [1571]: 31; Cobo, 1956 [1653]: 258). También explican la existencia de tejedores especializados (varones y mujeres) dedicados exclusivamente al tejido fino.

Tenía el Inca en muchas partes oficiales muy primos, llamados cumbicamayocs, que no entendían en otra cosa que en tejer y labrar cumbis. Estos eran de ordinario varones, aunque también las **mamaconas** solían tejerlos y eran los más finos y delicados los que salían de sus manos. Los muy ricos que labraban para el Inca y grandes señores, eran de lana de vicuñas, o todos, o parte; y también solían mezclar en ellos pelo de vizcacha, que es muy sutil y blando; y también de murciélagos, que es más delicado que todos. (Cobo, 1956 [1653]: 259).

No se conocen todas las provincias con cumbicamayocs, no obstante, J. Rowe, siguiendo las crónicas, los identifica en Capachica, de la provincia Colla; en el pueblo Chupachu, cerca de Huánuco y entre los huayacuntus de Caxas y Mollepata de Santiago de Chuco y Cajabamba, en el norte del Perú (Rowe, 1999: 574). Estos tejedores eran reclutados en los distintos pueblos y trasladados a otras regiones. Castro explica, por ejemplo, cómo los tejedores de la sierra de Ayabaca en Piura, en la época de Túpac Yupanqui, fueron trasladados a Caxas, en la sierra del actual departamento de La Libertad, donde fueron conocidos como los *mitmaq huayacuntus* (Castro, 2013: 32). De igual manera, Huayna Capac estableció como mitimaes en la zona de Millerea, cerca de Huancané a orillas del Lago Titicaca, mil tejedores especializados, según un documento dado a conocer por J. Murra (2014: 290)⁴¹.

Luego de la conquista muchos de estos tejedores retornaron a sus pueblos de origen y otros permanecieron en el sitio. Aunque tampoco se tiene mayor noticia sobre ello, los datos de las visitas proporcionan alguna idea de su situación y de las transformaciones experimentadas, sobre lo cual se trata en el siguiente acápite.

⁴¹ Rivera, Espejo y Condarco (2014) explican cómo los incas en su expansión hacia el sur establecen en Oruro, rica zona de ganado de camélidos, el asentamiento de Paria dedicado a la textilería y a la metalurgia. Asimismo, dan cuenta de descubrimientos arqueológicos de estructuras que podrían tratarse de un acllahuasi debido a los instrumentos textiles encontrados.

4.1. Tejido de cumbi y cumbicamayocs en la provincia de Chucuito (Puno) hacia fines del siglo xvi

Las visitas dan cuenta de que la elaboración de tejidos, entre ellos el cumbi, fue una actividad que tuvo cierta relevancia en la zona sur de los Andes. Los datos que contienen permiten conjeturar que ahí se concentró la mayor producción de cumbis, así como el mayor número de cumbicamayocs. Por ello se cree que también pudieron ser los autores de tapices.

La provincia de Chucuito, situada en la orilla sudoccidental del lago Titicaca, estaba habitada esencialmente por la etnia aimara lupaca y sus principales asentamientos eran Acora, Ilave, Yunguyo, Pomata, Zepita, Juli y la capital Chucuito (los pueblos han mantenido sus nombres originales en una nueva organización provincial que comprende las provincias de Puno, El Collao, Chucuito y Yunguyo actualmente). Hacia la segunda mitad del siglo xvi, tal provincia tenía asignada una tasa de tributo considerable en tejido de cumbi comparado con la tasa de otras regiones del virreinato. La zona fue un repartimiento asignado a la Corona española desde el tiempo de la conquista y no tuvo encomendero alguno (Cook, 2016). Debido a la cantidad de ganado que los pobladores poseían, eran considerados ricos y el objetivo concreto de la visita de Garci Díez fue ver la manera de incrementar los impuestos (Julien, 2016).

Debía de entregar anualmente a la Corona, además de los dieciocho mil pesos de plata ensayada, mil piezas de “ropa de la tierra” de hombre y de mujer, la mitad de cumbi y la otra de abasca (Diez de San Miguel, 1964 [1567]). Como ya se ha señalado (ver p. 16), el cumbi era considerado, desde el tiempo de los incas, un tejido fino elaborado con fibras de vicuña y alpaca teñidas en variados colores; mientras que el de abasca, sencillo, con fibras menos finas de colores naturales, sin teñir y de ornamentación simple⁴². La “pieza” de ropa comprendía dos tipos de prenda. El vestido de hombre constaba de manta y camiseta o uncu (especie de túnica). El vestido de mujer, de manta o lliclla y anaco o acsu (pañó que envolvía el cuerpo por debajo de los brazos hasta los tobillos)⁴³.

⁴² Las calidades del tejido han sido descritas en varias de las fuentes conocidas como crónicas. Al respecto, tanto Gisbert, Arze y Cajías (1992) como Desrosiers (1986) proporcionan análisis amplios. Véase p. 16.

⁴³ En las fuentes aparece distinta ortografía para los términos cumbi y abasca, sin embargo, decidimos emplear estos debido a que su uso se ha generalizado entre los estudios académicos. Cabe aclarar que la escritura correcta en quechua de los mismos es qumpi y awasqa, según R. Cerrón Palomino (comunicación personal, julio 2015). Del mismo modo, los términos en quechua que designan a las prendas de vestir en las fuentes aparecen con variada ortografía, por lo que empleamos aquí aquellos de uso generalizado.

Todos los testimonios, tanto de caciques y otros, que contiene la fuente, coinciden en señalar que el monto del tributo anual estuvo vigente en la zona desde varios años atrás. Martín Cari, cacique principal, tanto de la provincia como de la parcialidad Anansaya de la cabecera de Chucuito, señala que el año 1567 aquel monto «[...] se tiene y ha tenido de ocho o nueve años a esta parte [...]» (ibíd.: 19). Como el visitador confirma en otra sección del documento, ese monto se tuvo del año 1553 a 1559. A pesar de que Cari lo consideraba excesivo, sus quejas y el pedido para que disminuya no fueron tomados en cuenta por el visitador que recomienda un monto aún mayor (ibíd.: 272). A partir de la visita de Garci Diez de San Miguel, la tasa que finalmente se asigna desde 1569 en adelante es de mil seiscientos vestidos, mil de abasca y seiscientos de cumbi. En la Tabla 4 se muestra el tributo de la provincia, que incluye la tasa asignada el año 1659. Como se deduce, el monto en piezas de ropa se mantuvo constante por espacio de dieciséis años desde 1553 hasta 1569. En cambio, la tasa en plata ensayada, se incrementó el año 1559, cuando el virrey de Cañete conmutó el tributo de especies (maíz, chuño, papa y otros) a plata. El aumento de la ropa del año 1569 (a consecuencia de la sugerencia de Garci Diez de San Miguel) es de más del cincuenta por ciento. Mientras el monto de tejidos de abasca se duplica, el de cumbi solo sube en un veinte por ciento. No hay datos en el documento que expliquen por qué este último no se incrementa en la misma medida. Tal vez, los cumbicamayocs ya no eran tan numerosos como antaño y quizá la práctica del tejido fino sufría las consecuencias de la ruptura del sistema de producción del tiempo de los incas.

Tabla 4

Tasa de tributo en la provincia de Chucuito entre 1553 y 1569

AÑO	PLATA ENSAYADA	PIEZAS DE ROPA DE LA TIERRA		OTRAS ESPECIES			
1553	2000 pesos	1000	(500 cumbi + 500 abasca)	1000 fanegas maíz	1200 fanegas chuño	Sementeras de papa	Indios arrieros
1559	18000 pesos	1000	(500 cumbi + 500 abasca)	---	---	---	---
1569	20000 pesos	1600	(600 cumbi + 1000 abasca)	---	---	---	---

Pero ¿quiénes eran los tejedores encargados de la elaboración del tejido para cubrir la tasa del tributo? Según varios testimonios registrados en la fuente, entre ellos el de Martín Cari, la obra se repartía «entre todas las parcialidades y ayllos [sic] de toda esta provincia conforme a la cantidad de indios que cada uno tiene [...]» (Diez de San Miguel, 1964 [1567]: 19). La ropa de cumbi la hacían los hombres, mientras que las mujeres se encargaban de la de abasca. El tejido de cada pieza (manta y uncu o lliclla y anaco) demoraba entre mes y medio, dos meses, aproximadamente (pp. 155, 216).

El cumbi no solo se hacía para cumplir con la tasa pues una proporción menor se tejía a petición del cacique para su vestido. Por ejemplo, en llave, el cacique García Galamaquera de la parcialidad de Urinsaya refirió que «los cumbicamayocs le hacen un vestido de cumbi para su persona cada año; [mientras que en Juli, varios principales de la parcialidad Anansaya manifestaron que podría haberse hecho cumbis para los caciques y que] a los cumbicamayocs les entregaban coca y corderos por este trabajo» (Diez de San Miguel, 1964 [1567], pp. 111, 117). No sería extraño suponer que estas piezas pudieron haber sido elaboradas con mayor cuidado y mejor técnica que las hechas para el pago del tributo, lamentablemente, la fuente no proporciona mayor información al respecto.

Un monto mayor de ropa de abasca se hacía a instancias de españoles, quienes lo encargaban para destinarlo al comercio. Generalmente, el cacique intermediaba en esa transacción y dedicaba todo lo recaudado a las demandas del clero dominico residente, y a la construcción y ornamentación de las iglesias (Diez de San Miguel, 1964 [1567]: 438). Varios testimonios dan cuenta del hecho de destinar una gran cantidad para el comercio y algunos llegan a afirmar que la cantidad llegaba a dos mil piezas de ropa en toda la zona. Debido a los reclamos que el visitador recoge, pues los españoles unas veces pagaban por la mano de obra y otras no, este recomienda que no se obligue más a los indígenas a esta práctica, pues terminaban por desatender las actividades para su propio sustento (Diez de San Miguel, 1964 [1567]: 216). La incipiente labor de adoctrinamiento llevada a cabo por los frailes dominicos permitió la construcción de iglesias en cada uno de los siete pueblos de la zona y según la fuente consultada, los indígenas financiaron tales obras a través de tributos, donaciones, entre otros. Los excesos y abusos en contra de la población aborigen cometidos por los frailes fueron denunciados y recogidos por el visitador en el documento final de la visita. Estos hechos contribuyeron a que la orden fuera luego expulsada de la zona y reemplazada por los sacerdotes de la Compañía de Jesús.

Un aspecto del tejido cumbi que cambia es su accesibilidad. La ropa que era recogida en la zona, luego trasladada a Potosí y vendida por los oficiales representantes de la Corona y por los mismos indígenas para cubrir la tasa del tributo, se ofertaba

entonces al mejor postor. De esta manera, el cumbi, antes reservado a la élite Inca y al círculo de favorecidos con sus mercedes, se convirtió en producto sujeto a la oferta y a la demanda del mercado. Así, las estructuras sociopolíticas que antes habían restringido el uso del tejido fino como prenda de prestigio desaparecieron, y este se hace disponible para quienes pudieran pagar por él. Se ha señalado también que «grupos emergentes emplearon los tejidos (entre ellos el cumbi) para afirmar una nueva posición social» (Ramos G., 2010: 123).

Finalmente, cabe resaltar que la considerable producción de tejidos de la zona no habría sido tal sin la presencia de abundante ganado de la tierra, que era la principal fuente de la economía del altiplano. El visitador constata que había más de 45 000 cabezas de ganado de la tierra y solo 2 500 cabezas de ganado de castilla. Después del ganado de la tierra, en segundo orden, como actividad económica, se hallaba la hechura de ropas, seguida del sembrío de papas y quinua (Diez de San Miguel, 1964 [1567]: 137, 211).

4.1.1. Aspectos técnicos de la “ropa de la tierra” exigida como tributo

Las características que debía tener la ropa tejida para el tributo son detalladas en la obra de Diez de San Miguel. Se especifican las medidas de cada prenda tanto del vestido masculino como femenino:

Item daréis en cada un año un mil y seiscientos vestidos de lana los mil de auasca y los seiscientos de cumbi la mitad de hombre y la mitad de mujer que se entiende un vestido manta y camiseta o anaco y liquilla la manta del indio y anaco de la india de cumbi de dos varas y cuarta en largo y dos varas en ancho y la camiseta de vara y ochava en largo y en el ancho del ruedo dos varas menos ochava y la liquilla de vara y tercia en largo y en el ancho una vara y la manta del indio y anaco de la india de auasca de dos varas en ancho y vara y tres cuartas en largo y la liquilla de una vara y media en largo y otro tanto en ancho y la camiseta del mismo tamaño que la del cumbi puestos a vuestra costa en la Villa Imperial del asiento de Potosí en poder de los oficiales reales de su majestad de seis en seis meses la mitad (1964 [1567]: 272).

El vestido de hombre y el de mujer, tanto del tejido fino como del común, constaba de dos tipos de prenda: túnica, llamada también uncu, y manta, en el caso masculino; lliclla y acsu o anaco, en el caso femenino. Estas son las prendas básicas de la indumentaria de los pueblos originarios de los Andes y fueron utilizadas en todo el territorio dominado por los incas en la costa y en la Sierra de Norte a Sur. Existen ejemplares que datan de períodos preincaicos y probablemente los más antiguos y suntuosos son del período Intermedio Temprano, como los extraídos por Julio C. Tello

en Wari Kayan, que están siendo estudiados y exhibidos en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú⁴⁴.

Para facilitar la interpretación de las medidas de las prendas, en la Tabla 5 se han convertido las antiguas unidades de medida a centímetros⁴⁵. El uncu, llamado también camiseta (en las fuentes antiguas), tiene el mismo tamaño en los dos tipos de tejido, el fino y el corriente. Es una especie de túnica con aberturas en el cuello y en los laterales para los brazos, se elabora de un paño rectangular doblado y cosido en los lados (Figura 8, 9 y 61). La abertura del cuello se hace en el telar mientras se teje el paño. El uncu de cumbi poscolonial mantuvo ciertas características de su antecedente precolonial: es policromo ornamentado con franjas y símbolos étnicos. No se conocen estudios sobre las características de los tejidos sencillos; sin embargo, es probable que la ornamentación se basara en franjas que alternaban los distintos colores de las fibras sin teñir. El complemento es la manta, la pieza más grande de la indumentaria y la menos ornamentada, generalmente monocroma, del mismo tamaño que el acsu, prenda femenina llamada también anaco. Se trata de un paño rectangular que envolvía el cuerpo por debajo de los brazos hasta los tobillos, los extremos superiores iban sujetos con alfileres y una faja ceñía la cintura. Se confeccionaba con dos paños unidos en el centro (Figura 60). En el tejido corriente, tanto la manta como el acsu tienen las mismas dimensiones, que son menores que en el cumbi. La lliclla cubre los hombros desnudos y se sujeta al centro con prendedores (Cobo, 1956 [1653]: 238, 239). Esta es la prenda fina más ornamentada y también la más pequeña de todas, lo cual tal vez se debe a lo complejo de su diseño. Se ha observado que existe una relación entre el grado de dificultad o cantidad de labores y el ancho de la tela en los tejidos tradicionales de la zona del altiplano (Lefebvre, 2009). A ello quizá se debe la diferencia en el tamaño de la lliclla de abasca, que es más amplia, pero sencilla sin motivos decorativos.

Tabla 5

Prendas de vestir de la tasa de tributo del pueblo lupaca según Garci Diez

TIPO DE TEJIDO	PIEZA DE HOMBRE		PIEZA DE MUJER	
CUMBI	manta	uncu	lliclla	acsu (anaco)
	167 x 187 cm	94 alto x 157 cm. (ruedo)	84 x 111 cm	167 x 187 cm
ABASCA	manta	uncu	lliclla	acsu
	146 x 167 cm	94 alto x 157 cm (ruedo)	125 x 125 cm	146 x 167 cm

⁴⁴ Las prendas pueden ser observadas tanto en la sala Paracas del MNAHP como en el catálogo de la exposición. Ver Ministerio de Cultura (2013).

⁴⁵ Vara = 83,6 cm; ochava = 10,45 cm; tercia = 27,87 cm.

La fuente no indica las medidas y otras características de las prendas tejidas a pedido de los españoles o para vestido del cacique; sin embargo, es probable que las últimas fueran hechas de acuerdo a la antigua usanza, con fibras, tejidos y acabados de mejor calidad y una ornamentación indicada para el rango del cacique⁴⁶.



Figura 60. Mujer inca noble viste anaco y lliclla. Dibujo de Bruno Alva M. del proyecto Indumentaria, en línea.



Figura 61. Guerrero inca viste uncu y demás accesorios propios de su rango. Dibujo de Bruno Alva M. del proyecto Indumentaria, en línea.

4.2. Cumbicamayocs y cumbis del pueblo collagua a fines del siglo XVI

Otra zona del sur del Perú que fue explorada durante el período colonial temprano y en la cual se halló referencia a los tejedores de cumbi es la zona de Arequipa habitada por el pueblo collagua. Esta compartió con la provincia colonial de Chucuito la ventaja de poseer un suelo con abundante pasto apto para la ganadería y con una tasa de tributo en tejidos. Varias fuentes primarias dan cuenta tanto del tributo en ropa, así como de los oficiales tejedores especializados. En el valle del Colca el monto del impuesto en tejidos era mayor que en Chucuito y prácticamente todos los pueblos tenían una tasa en “ropa de la tierra” pero se trataba principalmente de tejidos sencillos. La tasa de toda la región comprendía además de oro, plata ensayada y cabezas de ganado de la tierra, los tejidos siguientes: 6 279 piezas de ropa de abasca de hombre y de mujer, 2 062 piezas de ropa de algodón y solo 20 de cumbi. A diferencia del considerable número de

⁴⁶ Los cambios y permanencias en los uncus, cuyo uso perduró a pesar de ser prohibidos en dos ocasiones, han sido estudiados por E. Phipps en Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos (2005).

tejidos de cumbi existente en la provincia de Chucuito en el Colca, el mismo no representa mucho pues solo el repartimiento de Chachas y Ucuchachas (actualmente, parte del distrito de Castilla del departamento de Arequipa) tenía una tasa de 20 piezas de ropa de cumbi; sin embargo, el tributo en ropa de algodón (que no existe en Chucuito) era de proporción considerable (Toledo, 1974 [1570-1575]: 98).

En la Tabla 6 se observan los distintos tipos de tejido que formaban parte del tributo, así como su valor en pesos de plata. Esos datos coinciden con la información que proveen las fuentes para el caso de los collaguas. La más barata es la ropa de algodón, a 2 pesos la pieza, tanto de hombre como de mujer, a 2.5 pesos la de abasca y el producto de mayor valor es la pieza de cumbi a 7.5 pesos, precio equivalente a poco más de tres llamas (Toledo, 1974 [1570-1575]: 100).

Tabla 6
Productos en que se tributaba entre 1571-1575

ESPECIES	PESOS ENSAYADOS	UNIDAD
Papas	½ peso	Fanega
Maíz	6 tomines a 1 peso y medio	Fanega
Trigo	De 1 peso a 1 peso y medio	Fanega
Algodón	6 tomines	Cesto
Chuño	2 pesos	Fanega
Coca	De 1 a 2 pesos	Cesto
Ají	2 pesos	Cesto
Pescado	De 1 a 1 peso y medio	Arroba
Aves	1 tomín	Unidad
Cerdos	1 peso y medio	Unidad
Llamas	De 2 a 2 pesos y medio	Unidad
Ropa avasca	2 pesos y medio	Pieza
Ropa avasca con lana	1 peso y medio	Pieza
Ropa cumbi	7 pesos y medio	Pieza
Costales	1 tomín	Unidad
Ropa de algodón	2 pesos	Pieza

Nota. Adaptado de Contreras et al., 2009: 603

El alto valor que el tejido fino tuvo en esos momentos del período colonial temprano seguramente despertó el interés de las autoridades del gobierno. Tal es así que el virrey Francisco de Toledo hace hincapié en ello en su *Instrucción para los visitadores*, en donde planteó una serie de sugerencias a fin de que se recogiera información sobre el cumbi y sobre los cumbicamayocs, lo cual se deduce del siguiente párrafo.

Cumbi

Item, os informareis en cada repartimiento si en tiempo del Inga y después acá se ha labrado ropa de cumbi; y para quien, y si se lo pagaban; y qué cumbicamayos hay en cada repartimiento, y cuántos había en tiempo del Inga, y cómo estaban repartidos entre las parcialidades del dicho repartimiento, e cuántos había de cada parcialidad, y qué cosas había diputadas para la labor del cumbi, proveyéndolo de manera que la labor del dicho cumbi no cese y vaya adelante y quede señalado en cada repartimiento casa de cumbi y numero de cumbitos, conforme a la orden y costumbre del tiempo del Inga y al número de los indios del repartimiento (Toledo, 1986 [1569-1574]: 24).

Son relevantes para esta tesis los cambios que se dan en el formato de las visitas luego de la Visita General del virrey Francisco de Toledo por todo el reino, y luego de las disposiciones que surgieron de aquel recorrido. Por ejemplo, en documentos de años posteriores, resultado de varias inspecciones al pueblo collagua, se registra a los oficiales de cumbi especialistas del tejido fino; se señalan los nombres de todos los integrantes de la “casa” o ayllu, así como la edad y los bienes que poseen. En los documentos de las visitas a la provincia Collagua, habitada principalmente por la etnia collagua, tanto en la parcialidad Urinsaya como Anansaya, aparecen listados de los cumbicamayocs agrupados en ayllus. Para nuestra investigación hubiera sido de mucha utilidad que existiera un documento con esas características sobre la región de Chucuito, donde la producción de tejido fino era mayor. Sobre la base de los documentos publicados referidos a los collaguas del valle del río Colca se desarrolla en las siguientes páginas una breve historia de un oficial tejedor de prendas finas.

4.1.2. Breve historia de un cumbicamayoc collagua

En marzo de 1591, un joven tejedor de cumbis llamado Martin Taco fue interrogado por el visitador Gaspar Verdugo en Yanquecollagua, pueblo del valle del río Colca (Visita de Yanque Collaguas [Urinsaya] 1591, 2012). Se realizaba un registro para ajustar la tasa de tributos en la entonces provincia Collagua, región habitada por la etnia del mismo nombre y por la etnia cabana. Taco era parte de un grupo de cumbicamayocs compuesto por nueve tributarios. Su nombre aparece al inicio del listado por ser “principal”, se registra su edad, 23 años⁴⁷ y a falta de otra información se deduce que era soltero sin hijos. En cuanto a sus bienes, declara y se registran sembríos de maíz y quinua en Macapi y Curíña.

⁴⁷ Es probable que las edades no sean correctas, pues el paso del tiempo es anotado entre los andinos por etapas del desarrollo biológico y no por años, es por eso que los registradores calculaban los años de acuerdo al aspecto físico. También es posible que se les aumentara o redujera la edad para exigir tributo, práctica constante según señalan las fuentes citadas. Como se sabe, la edad del individuo tributario era de 18 a 50 años.

Los collaguas de habla aimara y de probable origen altiplánico⁴⁸, comprendían dos grupos divididos en los repartimientos Yanque Collaguas y Lari Collaguas. Este último, de menor jerarquía social, se encontraba sujeto al curaca de Yanque Collaguas (D. Robinson, 2006: 40). Cada grupo, a su vez, se dividía en dos mitades, Anansaya (arriba) y Urinsaya (abajo), división social establecida en tiempo de los incas. La tripartición inca de cada mitad en los ayllus Collana, Payan y Cayao también se mantuvo, aunque con el tiempo se incluyeron otros ayllus más. Según David J. Robinson, la encomienda de los Collaguas fue una de las primeras que Francisco Pizarro distribuyó, repartiéndola de la siguiente manera: a Marcos Retamoso, la mitad Anansaya del repartimiento de Lari Collaguas, y a Alonso Rodríguez Picado la mitad Urinsaya; el sector más importante, Anansaya de Yanque Collaguas, fue encomendado a Gonzalo, medio hermano de Francisco Pizarro (Tabla 7); la parcialidad Urinsaya del repartimiento de Yanque Collaguas, a la cual pertenecía M. Taco, era encomienda del rey de España.

Tabla 7

División del pueblo collagua y primeras encomiendas asignadas.

REPARTIMIENTO DE YANQUE COLLAGUAS	REPARTIMIENTO DE LARI COLLAGUAS
MITAD ANANSAYA Encomienda de Gonzalo Pizarro	MITAD ANANSAYA Encomienda de M. Retamoso
MITAD URINSAYA Encomienda del rey de España	MITAD URINSAYA Encomienda de A. Rodríguez P

Las principales actividades de toda la región eran la ganadería y la agricultura, además de la fabricación de textiles. Por la visita del virrey Toledo se sabe que se tributaba principalmente ganado de la tierra (alpacas y llamas), especies agrícolas y ropa de hombre y de mujer, tanto de abasca como de algodón. De las 1 768 cabezas de ganado de la tierra que entregó la zona como tributo en ese tiempo, 1 283 correspondían al pueblo collagua, es decir, el 71 % del total. De las 6 279 piezas de ropa de abasca, ellos contribuyeron con 5 257, es decir el 83,7 % del total de piezas de ropa entregado en un año (Toledo, 1974 [1570-1575]: 98-100).

A poco más de cincuenta años de iniciada la conquista del Imperio de los incas, se habían registrado ya grandes cambios en la zona, como la formación de los pueblos de reducción por mandato del virrey Francisco de Toledo. Así, la población que habitaba

⁴⁸ Según Robinson, es probable que tanto los collaguas como los cabanas, que habitaban el sur del valle, bajaran a la zona desde el altiplano antes de la llegada de los incas (Robinson, 2006: 40).

antes en zonas anexas a sus tierras de cultivo y congregada en pequeños asentamientos de 50 a 100 personas, pasó a habitar pueblos conformados según los modelos hispanos, alrededor de una plaza con las sedes del gobierno del pueblo y la iglesia. En Yanque Collagua, el poblado más importante era Coporaque, capital del repartimiento y de todos los collaguas, le seguían Yanque y Achoma. La población había decrecido por enfermedades nuevas en los Andes, y por maltratos ocasionados por los encomenderos. Entre 1589 y 1591, toda la población del valle fue afectada por epidemias de viruela e influenza (Robinson, 2006: XLIII).

El grupo de cumbicamayocs que Taco lideraba estaba conformado por un total de 35 personas: Juan Suyco, el de mayor edad, de 43 años, y los más jóvenes Lorenzo Aymalla y Martin Conto, ambos de 19 años. El segundo de la lista de tributarios era Miguel Taco, de 38 años, acompañado de su mujer Francisca, de la misma edad, y sus hijos Garçia Quintalla y María, de nueve y un año respectivamente. El cuarto en la lista es Thomas Condori, de 42 años, su esposa Magdalena Yanque y su hijo Garçia Suico de un año, quien sería el heredero de Martin Taco veinte años después como se verá mas adelante. Solo doce niños integraban el grupo, pues cinco familias tenían solo un hijo entre uno y tres años y dos familias poseían dos niños entre uno y nueve años, una pareja no tenía hijos.

El reducido número de la progenie probablemente se debía a las epidemias que diezmaron la población desde la llegada de los primeros conquistadores. Diez individuos exonerados del tributo por ser menores de 18 años, mujeres o inválidos completaban el grupo. Martin Taco resaltaba en el grupo por ser “principal” a pesar de su corta edad y a pesar de ser soltero. El rango de “principal” era superior al de “mandón” e inferior al de cacique. Su patrimonio constaba de sembríos o sementeras de maíz y quinua, como todos los oficiales del grupo. En el sector Anansaya de Yanque Collaguas existía un grupo más grande de cumbicamayocs (trece tributarios y 52 personas en total), cuyo principal era Joan Aromoto y se encontraba sujeto a Joan Halanoca. El tributario de mayor edad era Andrés Pucho, de 46 años, y el más joven era Francisco Surilla, de 22 años. Había diecisiete niños en nueve parejas, cuyas edades oscilaban entre uno y catorce años y solo un exonerado de tributo por edad avanzada. En el repartimiento de Lari Collaguas existía otro grupo de cumbicamayocs, sobre el cual se comentará más adelante.

Así como sucedió en Chucuito, donde la población local era agobiada con el tributo y con exigencias adicionales de tejido que imposibilitaban el trabajo para garantizar el propio sustento, el pueblo collagua también sufrió por similar abuso. Un ejemplo de ello se detalla en el documento que forma parte de la visita del inquisidor Alonso Fernández de Bonilla, quien recorre la zona entre los años 1588 y 1594. El fraude en perjuicio de

la Hacienda Real y principalmente del pueblo, fue llevado a cabo por los recaudadores de impuestos, quienes luego de la venta de los productos daban cuenta de montos inferiores hasta por la mitad del valor real de lo recaudado, y se apoderaban del saldo, que pasaba a incrementar su patrimonio personal. Como se ha visto, no solo el ganado formaba parte del tributo en especie, sino también ropa tejida, además de los productos agrícolas. Los implicados en el robo fueron tanto el corregidor como otros funcionarios e incluso los curacas/caciques. Uno de ellos Gonzalo de Buytron, llegó a reunir 30 000 pesos ensayados en cinco o seis años. Al parecer, fue el repartimiento de Lari Collaguas el que más sufrió, pues los pobladores eran forzados a fabricar numerosos vestidos, la mayor parte de cumbi, que era reconocido por su buena calidad según se deduce de la siguiente cita «Los mismos Buytron y Hernando Alonso forzaban a la población a fabricar numerosos vestidos, más de cumbe de abasca, labor a la que estaban dedicados de modo especial los habitantes de las encomiendas de Alonso Rodríguez Picado y Francisco Hernandez Retamoso» (Robinson, 2003: 41). Según los clérigos que declararon sobre el caso, estas prácticas vejatorias sumadas a la crisis fiscal y a los excesivos beneficios de los que gozaban la autoridad local y algunos españoles, fueron las causas de la disminución de la población (Crespo, 2012).

En agosto de 1604, Martín Taco volvió a ser interrogado por los encargados de otra inspección, en una zona distinta a la de 1591. Esta vez fue registrado en la parcialidad Urinsaya del repartimiento de Lari Collaguas, donde formaba parte de un ayllu de oficiales compuesto no solo por cumbicamayocs, sino también por plateros, carpinteros y olleros, quienes provenían de otros ayllus, como también era el caso de nuestro tejedor, quien es pasado del ayllu Curaca Collana (Visita a Lari Collaguas, 2003). No se conocen las razones de este traslado, pero por datos de una visita posterior se deduce que su ubicación en Lari Collaguas es temporal. Tal vez no sea posible conocer lo sucedido, pero al parecer no se trata de un error de los registradores y es poco probable que sea un individuo homónimo. Por tanto, posiblemente Taco haya mantenido dos domicilios paralelos⁴⁹. Trece años después de la primera visita se observa que su situación había mejorado. Esta vez cuenta con treinta años y una familia compuesta por su mujer María Hilarme y tres hijos, Angelina Caña (11 años), Lucas Anuni (5 años) y Magdalena Caña (2 años). Sus bienes constan de un topo de maíz en Umachavi, otro en Ustraca, un cuarto de topo de quinua en Tiracancha, un topo de quinua en Utaquiro y tres andenes de lucra en Pungu. También contaba con una casa, propiedad de su mujer M. Hilarme (Visita a Lari Collaguas, 2013, pp. 127, 128). A pesar del abuso que

⁴⁹ T. Saignes explica la dinámica del doble domicilio entre los charcas y los caracaras del altiplano obligados varias veces al año a traslados para cultivar productos en distintos pisos ecológicos (1984: 46).

sufrió la población, especialmente el repartimiento de Lari Collaguas, documentado por el visitador Fernández de Bonilla, se puede ver que la situación de Taco había mejorado en relación con la visita de Yanque Collaguas de 1591, debido a que poseía una numerosa familia y mayores bienes. Además de las chacras de quinua y maíz con las que cuentan también todos los tributarios del ayllu, los tres andenes de *lucre* revelarían una mejora de la economía familiar. Según el historiador M. Curátola, el término *lucre* alude a una chacra especial dedicada al cultivo de maíz. Explica que tanto entre los collaguas como los lucanas, así como entre los incas y en algunas otras zonas, estos eran «complejos de andenes irrigados [...], extensos sistemas de chacras aterrazadas, realizadas mediante una cuidadosa planificación». Teniendo en cuenta lo que manifiestan otros investigadores, Curátola agrega que estas chacras se diferenciaban de otras andenerías más comunes y corrientes «[...] ya fuera por las dimensiones y la alta calidad técnica y estética de las obras de albañilería e hidráulica, como por el régimen de tenencia y explotación (comunitario, señorial o estatal) y el destino de su producción, quizás reservada para el mantenimiento de algún santuario o para uso ceremonial y consumo colectivo» (Curátola, 2006, pp. XXVII, XXVIII). La casa también demostraría una mejor posición económica, pues la presencia de estas era escasa entre los tributarios del común.

En una visita a Yanque del año 1615 es registrado como Martin Taca⁵⁰, de 36 años, la misma edad que su mujer Madalena [sic] Puquio, sin hijos. No hay duda de que se trata de la misma persona del documento del año 1591, como se verá a continuación. Posee bienes prácticamente en los mismos lugares registrados en la visita de 1591, a saber: un topo de maíz en Macapi, medio topo en Aquerana, tres patas en Chivara y un topo de quinua en Curinacota (Robinson D. J., 2006: 17). Es principal de los cumbicamayocs del ayllu Taypi Pataca de don Diego Chacha con los mismos tres tributarios: Andres Mirma, Lorenço Aymalla y Martin Conto (o Condo) y un tributario soltero Juan Quinta de 18 años. Poseen chacras de maíz y quinua en el valle. Miguel Taca, de 50 años aparece como exonerado de tributo por ser viejo. En el grupo aparece nuevamente Catalina Amanca, soltera de 60 años, que también es registrada en la visita de 1591. Aunque Taco es principal del ayllu Taipi Pataca, forma parte del ayllu Collana, cuyo principal era Jusepe Guasuri, cacique principal de toda la parcialidad Urinsaya.

Para 1645, año de otra visita a Yanque, Taco había fallecido y sus chacras habían sido entregadas a su primo García Suico, hijo de Thomas Condori, probablemente,

⁵⁰ La variación de su nombre de Taco a Taca puede deberse también a un error en la transcripción del documento.

debido a que no tuvo hijos en este repartimiento. No encontramos más datos sobre él o su familia en Yanque Collaguas ni en Lari Collaguas.

Una sinopsis de la vida de Martin Taco podría ser la siguiente:

Nació cerca al año 1568 en el repartimiento de Yanque Collaguas, parcialidad Urinsaya, y perteneció al ayllu curaca collana. Aprendió el oficio de tejedor, probablemente en el seno familiar. A los 23 años fue principal de los cumbicamayocs del ayllu Taipi Pataca, de la parcialidad Urinsaya del repartimiento de Yanque Collaguas, donde su mujer fue Madalena Puquio. Tuvo tres hijos con María Hilarme, del repartimiento de Lari Collaguas, llamados Angelina Caña, Lucas Anuni y Magdalena Caña. Además de oficial tejedor de prendas finas, se encargaba de sus cultivos de maíz y quinua en ambos repartimientos donde habitó el pueblo collagua. Luego de su muerte, sus chacras de Yanque Collaguas pasaron a su sobrino por no tener hijos en ese repartimiento. Su vida debió ser bastante difícil, así como lo fue la de cualquier tributario collagua común, no solo por el hecho de trabajar para cumplir con el tributo de dos domicilios y de las labores para el propio sustento, sino también por el trabajo adicional al que se veía obligado por parte del mismo encomendero, hecho que causó el descenso de toda la población.

A pesar de que la información que proveen los documentos permite conocer mucho del modo de vida de los tejedores especializados, aún quedan por conocer aspectos específicos de su labor. No se ha logrado identificar cuáles fueron las obligaciones de los cumbicamayocs, pues, como se ha visto, el cumbi no era parte del tributo de la zona. Si no tejían para la tasa, es posible suponer que elaboraban los cumbis según la demanda de los administradores (corregidor, encomendero, curaca) y de la iglesia. También es probable que intercambiaran sus productos tejidos con otros para así proveerse de lo que su tierra no producía y es posible además que tejieran por encargo.

En cuanto a los objetos tejidos, sabemos que no solo elaboraban prendas de vestir, sino también chuses (alfombras) para la iglesia de la localidad. Tal vez una de las principales obligaciones de un cumbicamayoc fue la elaboración de tejidos para la iglesia del pueblo, como los chuses de la iglesia de la Purísima Concepción de Yanque encargados en las primeras décadas del siglo XVIII. En el *Libro de fábrica de la iglesia* consta que en el año 1720 se encargan «dos chuses pequeños de color natural medios cumbis para el pie de los dos altares de las capillas» para cambiar los viejos que allí se encontraban. Se pagó por cada uno de ellos 6 pesos (Benavides, 2012: 455). Uno más grande se manda hacer el año 1728, el cual se describe como un «chuse de cumbe [...] de colores finos y naturales más de azul [sic]» de amplias dimensiones; intervienen en su hechura varios tejedores y cobran un peso por vara, aunque por tratarse de la iglesia perciben el 50 % del costo y reciben 58 pesos y tres reales en conjunto. Treintaidós

pesos más se pagaron a las hilanderas por los hilos finos de tramas. También explica la fuente que el costo total de la pieza fue de 98 libras y media sin contar con la hilatura de tramas con colores naturales que realizó el pueblo (Benavides, 2012: 481). Como se puede ver, después de transcurridos casi cien años de la muerte de Taco, los cumbicamayocs continuaban realizando tejidos finos en el valle del Colca.



Figura 62. Tapiz-alfombra. Iglesia Canocota, valle del Colca. Siglo XVIII. Tomada de Hopkins, 2010, p. 78.

Un ejemplo adicional del tipo de tejido que podría haber sido elaborado por Taco y los cumbicamayocs collaguas es una alfombra hallada en la iglesia de Canocota (pueblo que fuera parte de la reducción colonial de Yanque Collaguas) que dataría del siglo XVIII (Hopkins Barriga, 2010: 78). Aunque luce muy deteriorada, con varias secciones fragmentadas, se puede observar que se trata de un tejido en tapiz y resalta por el colorido (amarillo/ocre, turquesa y rojo) y la ornamentación de formas vegetales que inundan el espacio tanto en los bordes como el campo central, donde se distinguen águilas bicéfalas. Los cumbicamayocs collaguas no solo pudieron ser los autores de esta pieza, sino de varios otros de los ejemplares descritos en esta tesis.

4.3. Obrajes y unidades domésticas de producción de tejidos

Debido a la amplia presencia y desarrollo alcanzado por los obrajes y otros centros de producción textil durante los siglos XVII y XVIII, rubro que constituyó junto con la actividad minera, la base de la economía colonial (Silva-Santisteban B., 1964: 7) y considerando que los operarios fueron principalmente tejedores locales, es posible plantear que los tapices fueron confeccionados también en estos sitios donde se contaba con lo necesario para la labor⁵¹.

Desde inicios del periodo colonial se instalaron obrajes algunos en la Costa, pero fundamentalmente en la Sierra, sobre todo en zonas donde los incas habían instalado centros de producción de textiles, así como donde existían las condiciones para la actividad agropecuaria que los abasteciera de materia prima. Según Silva-Santisteban, B., los primeros emplearon tanto los instrumentos locales como las técnicas aborígenes, pero a partir de 1559 se contrató a maestros tejedores españoles que aligeraron el proceso con la implementación del instrumental foráneo como el telar de pedales, el torno con cigüeñales, los tornos hidráulicos y los husos de fierro. Producían piezas terminadas como colchas, alforjas, albas, ponchos, sayales, jergas y bayetas, así como telas para ser cortadas y vendidas por varas (1964: 13, 19).

Los principales obrajes se encontraban en la Real Audiencia de Quito, en el corregimiento de Cajamarca, en Huamachuco, Santa, Chachapoyas, Huánuco, Huamalíes, Chancay, Cajatambo, Tarma, Jauja, Lima, Arequipa y Puno. Sin embargo, los más importantes se hallaban en los corregimientos de Cusco, Abancay, los de la ciudad de Huamanga y también los de La Paz. (Silva-Santisteban, 1964: 13; Money, 1983: XIII).

El estudio de N. Escandell-Tur (1997) proporciona un panorama completo del sector textil cusqueño. Estaba conformado no solo por las grandes fábricas, a las que considera propiamente como obrajes debido a que, por su ubicación en haciendas, contaban con condiciones para el desarrollo de todas las fases de la producción desde el acopio de la materia prima, hasta su preparación e hilatura, con una etapa de tejido y teñido, tanto de telas como de productos terminados. También estaban los chorrillos, que eran centros de menores dimensiones sin capacidad para el desarrollo de todas las etapas del tejido. Completaban el grupo las unidades textiles familiares rurales y las

⁵¹ Los obrajes eran complejos textiles en los que se realizaban las distintas fases del proceso del tejido. Han sido estudiados por Silva-Santisteban, F. (1964), Salas, M. (1998) y Escandell-Tur, N. (1997) y otros autores.

unidades manufactureras indígenas. Señala que entre los propietarios de los distintos tipos de centros textiles se hallaban prácticamente todos los sectores de la sociedad virreinal desde los españoles-criollos descendientes de los primeros conquistadores pasando por los sectores de mestizos e indígenas hasta las órdenes religiosas como jesuitas (1997: 409-411).

La actividad textil también fue ampliamente impulsada por clérigos de La Compañía de Jesús en las haciendas obrajeras de la ciudad de La Paz durante todo el periodo colonial hasta que la orden fue expulsada del país y sus bienes rematados a particulares que dejaron decaer la producción (Money, 1983: XVIII)⁵².

Todos los centros textiles cusqueños se pueden agrupar en dos sectores: el manufacturero conformado por los obrajes y chorrillos grandes, y el doméstico conformado por unidades textiles familiares. Estos últimos al no contar con todas las condiciones para las distintas etapas recurrían a la “complementariedad” (Escandell-Tur, 1997: 412); es decir, a otros especialistas que los proveyeran de hilos, teñidos, materia prima o algún otro servicio.

Teniendo en cuenta esta información se propone que los tapices descritos en esta tesis pudieron ser producidos de un lado en centros textiles como obrajes y chorrillos, donde si bien es cierto contaban con instrumentos europeos también es posible que se instalaran los andinos tradicionales⁵³. De otro lado, están los centros de producción doméstica familiar donde empleaban los instrumentos textiles locales. Aunque se ha analizado la dimensión doméstica de los centros textiles solo en Cusco, es evidente que situación semejante pudo ocurrir en otras zonas del Perú.

4.4. Tejedores y tejidos en las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín de Murúa

Como la Iglesia cumplió un rol trascendental en el desarrollo de las artes durante el periodo colonial, se cree que la práctica textil también fue impulsada por los representantes de la iglesia, según se deduce de las crónicas del siglo XVII. A continuación, se analizan aspectos de dos documentos elaborados por el cronista indígena Guamán Poma de Ayala y el religioso mercedario Martín de Murúa que han

⁵² Ana María Presta explica los ingresos y egresos de un obraje jesuita en Potosí dedicado a actividades agropecuarias que contaba por lo menos con veinte telares. En 1743 registra considerables ingresos por la venta de cordellate, tela fabricada con lana (ovino), paulatinamente descende su producción hasta dejar de funcionar en 1757 a causa de la caída del precio resultado de la competencia con otros centros textiles. Véase Presta (1989).

⁵³ Escandell-Tur manifiesta que no pudo constatar si en los obrajes y chorrillos se empleó el instrumental prehispánico (1997: 153), sin embargo, parece que al tratarse de implementos rústicos muy sencillos es posible que estos no se registraran en la documentación.

merecido la atención de muchos investigadores desde que fueron dados a conocer y cuya lectura continúa proporcionando claves para el mejor conocimiento de distintos aspectos de la historia y del arte. En ambos documentos, los autores describen ciertos aspectos de una estrecha relación entre los religiosos y la actividad textil. Tanto Guamán Poma como Murúa resaltan el objeto textil y cómo algunos padres se involucran en su elaboración, llegaron incluso a cometer abusos en contra de la población indígena para alcanzar sus objetivos e intereses personales (Guaman Poma de Ayala, 2016 [1615]).

Felipe Guamán Poma de Ayala es, probablemente, uno de los pocos en señalar el vínculo de los religiosos con las actividades textiles. En su afán por denunciar el abuso de los españoles y sugerir mejoras en el gobierno, el autor de *El primer nueva corónica y buen gobierno* (ca. 1615) incluye en su carta-crónica dirigida a Felipe II una sección titulada “El capítulo de los padres de doctrina”, en la que describe cómo los religiosos realizan una serie de actividades para beneficiarse con los tejidos andinos. Como se sabe, la obra en cuestión es considerada una fuente de información básica sobre la cultura andina de los períodos prehispánico y colonial temprano (Adorno, 2016: 1181). El autor comenta repetidas veces que los religiosos encargados de las doctrinas tienen como actividad generadora de ingresos el reunir a mujeres y hombres para obligarlos a elaborar distintos tipos de prendas textiles tanto para su uso como para la venta. Ello se deduce del siguiente párrafo:

Dichos padres y curas de las dichas doctrinas hacen tejer **ropa de auasca y otras calidades**.

P[adres] Cómo los dichos padres de las doctinas hilan y texen, apremian a las biudas y solteras, deziendo questá amanzebada con color de hazelle trauajar cin pagalle [...]. (Guamán Poma de Ayala, 2016 [1615]: 565 [579], 577).

Reiteradas veces en distintas páginas de la misma sección del documento se comenta este hecho, incluso generaliza e incluye en la actividad a todos los clérigos de las doctrinas. Como se puede ver, tanto el tejido corriente como el tejido fino y varios tipos de prendas eran producidos a instancias de los padres, así lo sugiere el siguiente párrafo:

Frayle dominico:

Los dichos rrebrendos frayles son tan brabos y soberbiosos, de poco temor de Dios y de la justicia, el qual en la doctrina castiga cruelmente y se haze justicia. Todo su oficio es ajuntar las donzellas y solteras y biudas para hilar y texer rropa de *auasca* [tejido corriente], *cunbe* [fino] y costales, **pauellones**, **sobrecamas**, **nanacas** y otros muchos daños en las dichas doctinas de Xauxa, de los Yauyos, de Guamanga, Parinacocha. Y ancí de tanto daño se ausentan los yndios y las yndias de sus pueblos. Y ancí quedan despoblado sus pueblos y ya no multiplica porque le detiene todas las solteras con color de la doctrina. Y no ay rremedio como son flayrres [...]. (Guamán Poma de Ayala, 2016 [1615]: 646 [660]).

Entre los distintos tipos de prendas se hallan las andinas tradicionales, como la *ñañaca* (manta de uso femenino para cubrir la cabeza), usada en los Andes desde el

período Intermedio temprano⁵⁴, así como las de uso hispano. También los pabellones, que eran grandes paños con emblemas o escudos de armas que se solían colgar en las paredes y las sobrecamas (especie de colchas), ambos de amplio uso entre la población hispana. Ello demostraría que tanto las prendas de uso local como las foráneas eran elaboradas por los tejedores andinos a instancias de los religiosos.

Un aspecto resaltante es cómo los padres son duramente criticados por el autor de la crónica debido a su actuación extremadamente cruel en contra de la población indígena sujeta a la doctrina. Guamán Poma denuncia el abuso, los castigos corporales crueles y los encierros, entre otros maltratos, y los describe de la siguiente manera: “[...] Y manda ajuntar y enserrar [sic] para hilar y texer [sic] a las solteras y biudas [sic] y casadas” (p. 571 [585]). En otra página anota «Q[ue] haze teger ropa por fuerza a las yndias, diciendo y amenazando questá amanzibada y le da de palos y no le paga» (Guaman Poma de Ayala, 2016 [1615]: 564 [578]). Esta última cita acompaña el dibujo a la tinta de página completa en el cual se observa al padre amenazando con un palo a la mujer que trabaja en su telar de cintura mientras enjuga las lágrimas de su rostro (Figura 64).

En otra página del manuscrito continúa el relato sobre el abuso de los padres hacia los indígenas y también explica el tipo de tejido, así como las prendas que les obligaban a tejer para luego ser vendidas:

Cómo los dichos padres y curas entienden en hacer **ropa de cunbe** [tejido fino] y de auasca [corriente] para mujeres y chunbes [faja de cintura] para vender, deziendo que son para los perlados [prelados]. Le manda y comisarios le haze hazer ropa y ocupa a los pobres indios y no se les paga cosa ninguna en todo el rreyno (Guaman Poma de Ayala, 2016 [1615]: 563[577]).

El cronista insiste repetidas veces en que la causa de la huida de los indígenas hacia otras regiones y la disminución de la población se debe al maltrato de parte de los religiosos: «[...] Y ci fuera como agora, con tanto agrauio se alsaran o ci no, se acauaran los yndios como se acaua por causa de los padres los yndios en este rreyno. [...]» (Guaman Poma de Ayala, 2016 [1615]: 605 [619]).

Las críticas llegan a ser directas, como cuando señala a los miembros de la orden de Santo Domingo en más de una oportunidad: «Fraile dominico mvi colérico y soberbio que ajunta solteras y biudas, deziendo que [e]stán amanzebadas. Ajunta en su casa y haze hilar, texer ropa de *cunbe* [tejido fino], *auasca* [corriente] en todo el rreyno en las dotrinas» (Guaman Poma de Ayala, 2016 [1615]: 645 [659]). El texto acompaña a un dibujo muy semejante al anterior, la mujer tejedora con lágrimas en el

⁵⁴ Varias prendas de este tipo fueron halladas en el interior de los fardos funerarios paracas extraídos de la zona de Wari Kayan por Julio C. Tello. Actualmente se encuentran en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

rostro, trabaja con su niño a cuestas, mientras es agredida por el sacerdote, quien le jala los cabellos Figura 63⁵⁵.



Figura 63. Los dominicos coléricos y soberbios obligan a las indias a tejer ropa. Dibujo 257. Guamán Poma de Ayala, 2016 [1615]: 645 [659].



Figura 64. El padre de doctrina amenaza a la tejedora andina que trabaja por orden suyo. Dibujo 227. Guamán Poma de Ayala, 2016 [1615]: 564 [578].

A quien menciona con nombre y apellido es al mercedario Martín de Murúa, quien es objeto de críticas en más de una página y le dedica también un dibujo: «FRAILE MERZENARIO MORVA. Son tan brabos y justiciero y maltrata a los yndios y haze trauarjar con un palo en este rreyno en las doctinas, no ay rremedio» (pp. 647 [661]). En el dibujo que acompaña el texto es representado vistiendo el hábito de su orden pateando y golpeando con un palo a un cumbicamayoc quien trabaja en un telar vertical, mencionado en el capítulo primero (Ver Figura 11). En otra página, el mercedario es acusado de haber destruido la población debido al trabajo forzado de tejidos y otros objetos⁵⁶.

De acuerdo con lo señalado por Guamán Poma, Murúa tuvo especial interés por el tejido, e incluso lo culpa de reunir a hombres y mujeres y obligarlos a elaborar distintos tipos de prendas sometiéndolos a crueles castigos. Ese interés o valoración por el tejido

⁵⁵ C. Michaud (2018) ha observado que los dibujos del cronista andino en lugar de seguir modelos manieristas instaurados durante la colonia temprana, optan por referentes tardomedievales más afines con las formas de la tradición andina.

⁵⁶ Ver fragmento transcrito en p. 42.

se observa también en distintos aspectos de los manuscritos que escribió el mercedario y que tratan sobre la historia del tiempo de los incas. Los más conocidos son *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Piru* (1590) de la colección privada de Seán Galvin y el que se conserva en el Museo J. Paul Getty, *Historia general del Piru* (1616).

Martín de Murúa nació en Guipúzcoa, en el País Vasco español. No se conoce la fecha de su nacimiento (Ossio, 2016: 1485); llegó al Perú antes de 1585. Fue misionero en tres regiones sucesivamente: Collao, Aymaraes y Charcas (las dos primeras de la Diócesis del Cusco, la tercera de la Diócesis de La Paz). Para 1595 habitó en el valle de Curahuasi, poblado ubicado entre la ciudad del Cusco y Abancay y también en el convento de Arequipa. Fue párroco de Capachica, uno de los más grandes repartimientos de la provincia de La Paz, donde actuó como cura doctrinero. Las doctrinas donde actuó como párroco eran pueblos de indígenas relativamente pequeños y con recursos agrícolas limitados; sin embargo, su ubicación dentro del área de mayor desarrollo económico de la región (Huancavelica y Potosí) le permitió a De Murúa el acercamiento a las actividades comerciales (Álvarez-Calderón G., 2004: 38).

El vínculo entre Guamán Poma y el religioso surgió, al parecer, debido a los manuscritos que este escribía. De Murúa convocó al primero para realizar las ilustraciones, y este se convertiría también en informante, colaborador y posteriormente en crítico agrio (Ossio, 2008). En los últimos años se ha comprobado que el cronista andino realizó varias ilustraciones de los manuscritos del mercedario. Los documentos que escribiría y que resaltan por las imágenes de los personajes del tiempo de los incas, muestran también un aprecio por la indumentaria. Las numerosas ilustraciones a todo color que complementan el texto, tanto en *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Piru* (1590) como en *Historia general del Piru* (1616), constituyen una valiosa fuente de estudios. Junto con *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma son las únicas crónicas ilustradas y el trabajo de Murúa contiene imágenes a la acuarela. Es justo resaltar la buena fortuna que tuvo Murúa de incluir un registro gráfico pormenorizado a color de las prendas que vistieron tanto incas como coyas.

Existe un aspecto más que conlleva a considerar que Murúa tuvo una valoración particular por el tejido. Es la suerte de código textil que aparece en la última página del manuscrito *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Piru* (1590), descifrado y publicado por S. Desrosiers (1986) ya aludido en la página 85 de esta tesis. Se trata en realidad de un esquema de la técnica para el tejido de una faja de cumbi usada por coyas durante la fiesta del maíz. Consta de tres secciones, la primera de ellas dice lo siguiente: Memoria de un famoso Chumbi de lipi o cumbi, que solían traer Coyas

en las grandes fiestas, que llamaban çara; lleva ciento y cuatro y los duplicados. Los ocho son los extremos, cuatro en un lado y cuatro en otro (Murúa, 1946 [1590]).

La segunda sección consta de una serie de letras y números colocados en doce filas que representa el patrón de los distintos hilos por colores que se entrecruzan para formar el diseño y el tejido. Se trataría de una técnica de urdimbre complementaria de diseño estructural. El diseño que Desrosiers identificó en esta suerte de patrón textil es un rombo dentado con el interior dividido en cuatro zonas. Como ya se ha comentado (ver Capítulo 3), se trata de un diseño que ha pervivido en la actualidad en las fajas sara de la comunidad de Santiago de Loyola en la sierra de Lambayeque y en otras zonas andinas.

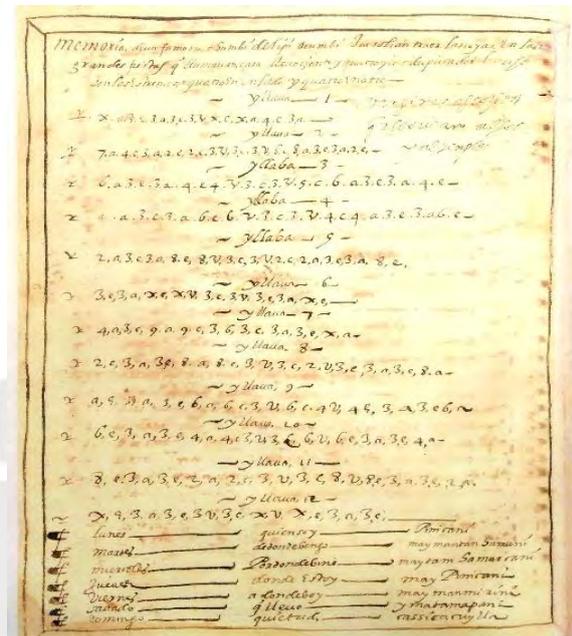


Figura 65. Última página de Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Piru (1590)

Parece que algunas condiciones permitieron que el mercedario pudiera apreciar de cerca la práctica textil local. La zona del altiplano y la Sierra sur donde él habitó contaba con grandes cantidades de camélidos que abastecían suficiente cantidad de fibra para el tejido. Como se ha visto en anteriores apartados, distintas zonas del Sur andino tenían asignados tributos en tejido de ambas calidades (fino y rústico), lo cual se debe al numeroso ganado de la tierra con que contaban los pobladores indígenas y debido a que allí se concentraban las mayores cantidades de tejedores especializados. Entonces, De Murúa pudo observar de cerca el proceso de elaboración de las distintas prendas y sus calidades.

También cabe resaltar la intención del fraile de dar a conocer y difundir la fórmula para tejer aquella fina prenda usada por las mujeres jóvenes en probablemente una de las celebraciones más importantes para la población. Es posible también que quisiera preservar la técnica de elaboración para las generaciones futuras. Esta *Memoria de un famoso chumbi de lipi o cumbi*, es el único documento en su tipo recogido durante el período colonial y ha permitido verificar qué técnicas y diseños textiles previos a la conquista se mantuvieron varios siglos después en ciertas regiones del Perú.

Para finalizar este capítulo se resaltan algunos aspectos:

La Sierra sur y de manera específica la antigua provincia de Chucuito, probablemente, concentró la mayor producción del tejido fino durante la segunda mitad del siglo XVI. Ello se puede comprobar por la tasa de tributo que mantuvo durante buena parte de ese período. El tejido fino era el más valioso de todos los objetos en los que se tributaba. Costaba tres veces más que el tejido corriente y tres veces más que una llama. También es probable que existiera en la zona un buen número de maestros tejedores del tejido fino, herederos de los conocimientos y prácticas de los cumbicamayocs establecidos en la zona como mitimaes por el inca Huayna Capac.

Otra región de la zona sur donde se concentró un grupo de maestros tejedores fue la zona arequipeña del valle del río Colca habitada por el pueblo collagua. A pesar de que en la zona el tributo en cumbi no representó un monto considerable, los maestros tejedores agrupados en ayllus fueron registrados durante las visitas de fines del siglo XVI e inicios del XVII en ambas parcialidades, tanto Anansaya como Urinsaya, de los dos repartimientos de Yanque Collaguas y Lari Collagua. Como resultado de las directivas del virrey Francisco Toledo, los visitantes observaron con mayor detenimiento a los tejedores, entre otras razones para buscar que la práctica no se perdiera definitivamente con el paso del tiempo. La disminución del número de ellos ya fue evidente en la directiva del virrey Toledo, quien insistía en su registro en cada pueblo visitado. Esa disminución de los tejedores, seguramente, fue consecuencia de la baja de la población en general debido a factores como colapso del gobierno inca, epidemias, abusos y enfrentamientos bélicos. También es posible que debido al alto valor y la calidad del objeto que producían los maestros especializados, o que estos fueran objeto de abusos y maltratos aún mayores para obligarlos a elaborar mayor cantidad de tejidos. Ello podría haber producido su exterminio progresivo.

A pesar de todo ello, tanto la zona habitada por el pueblo lupaca, como la región de los collaguas mantuvieron la práctica del tejido fino debido, probablemente, a las condiciones del suelo con amplios pastizales, que propiciaron una ganadería local extensiva (llamas y alpacas), la cual a su vez facilitó la pervivencia de la práctica del tejido de cumbi. Esta permanencia, sin embargo, estuvo sujeta a cambios y uno de los principales fue sin duda la accesibilidad del objeto. El cumbi, antes reservado a las élites, durante el tiempo colonial pudo ser adquirido por quienes podían pagar por él y hasta se logró encargarse su elaboración con las modificaciones al gusto del cliente.

Para finalizar es preciso recalcar que fueron los clérigos quienes observaron y apreciaron en mayor medida la calidad del objeto textil local y pronto lo aprovecharon tanto para el ornato de las iglesias como para su comercialización. Ellos encontraron la

manera de beneficiarse con el tejido incentivando y obligando a los tejedores locales a elaborar prendas para el uso litúrgico y para la venta. Resultado de esa labor son, probablemente, buena parte de los tapices que se encuentran en museos y colecciones públicas y privadas, tanto en el Perú como en el extranjero.



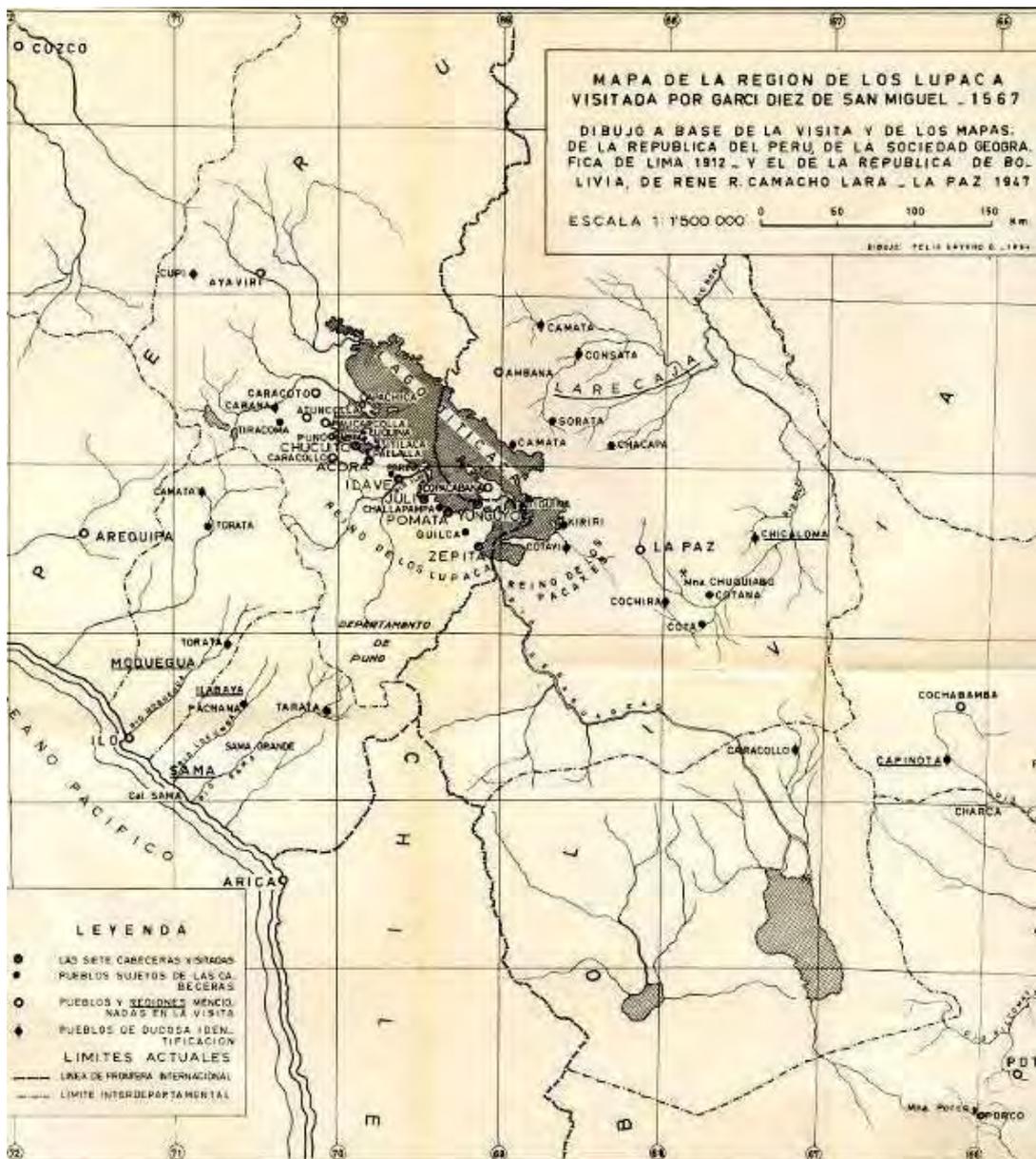


Figura 66. Región de los lupaca visitada por Garcilaso de la Vega, 1567
 Tomada de Lefebvre, C. 2009. Recuperado de <http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/image/Lefebvre/Fig.1.jpg>

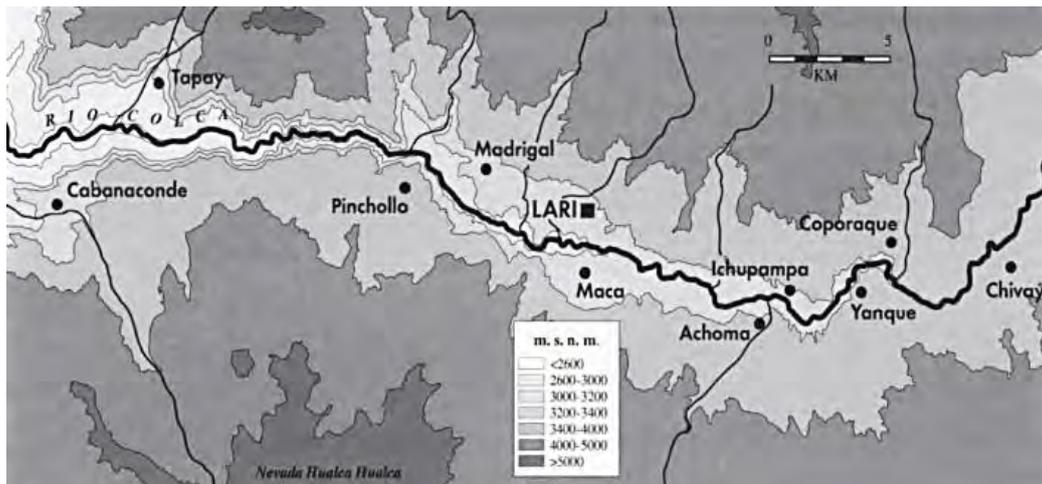


Figura 67. Pueblos del valle del Colca Tomada de Robinson, 2003, pág. XXXIX

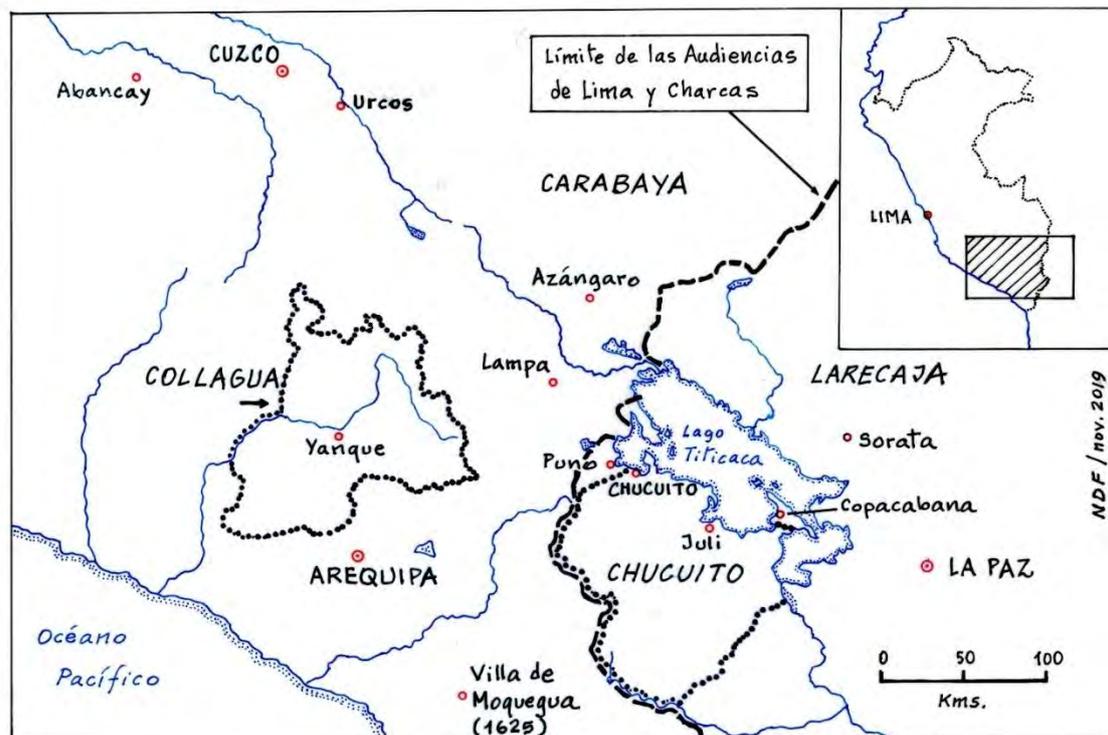


Figura 68. Chucuito y Collaguas, provincias del Sur del Virreinato peruano. Elaborado por Nicanor Dominguez.

CONCLUSIONES

La presente tesis resalta la tapicería andina colonial como un género artístico de relevancia que cumplió roles destacados en cada etapa del virreinato. Actualmente, se halla ausente de las exhibiciones museográficas en Lima y se guarda en los depósitos de los museos, a pesar de que presenta compleja manufactura, finos materiales y elaborada iconografía. Fue posible acceder a los tapices, debido a que fui parte del equipo de conservadores del MNAAHP en el pasado. Distinta es la situación en los museos estadounidenses como Museum of Fine Arts de Boston, Textile Museum de Washington y en el Brooklyn Museum de Nueva York, cuyas colecciones fueron dadas a conocer en distintas oportunidades y han sido estudiadas por E. Phipps, S. Niles entre otros. Esas publicaciones ofrecen un panorama amplio sobre el tema y constituyen el soporte del presente estudio.

Aunque el *corpus* de tapices visto destaca por tratarse de piezas poco conocidas, este representa solo una parte de la tipología existente en el Perú. Consideramos que, en colecciones privadas, al cual no se autorizó el acceso, podría haber un importante grupo de tapices.

Es necesario destacar el aporte de la conservación y restauración, disciplina académica en vías de consolidación en el Perú, que estudia los bienes culturales desde sus propiedades físico-químicas elementales hasta su proceso de deterioro ocasionado por agentes internos o externos. Gracias a ello identificamos, por ejemplo, que las fibras del tapiz del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), son de camélido y no de ovino, como figuraba en su ficha técnica. Ese dato ayudó a comprender la importancia del uso de materiales locales como se verá más adelante. Asimismo, el análisis de los tipos de deterioro proporcionó indicios sobre el uso dado al objeto.

Por lo que se refiere a la cronología, se concluye que el tapiz con tocapus del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) pertenece a fines del siglo XVI o inicios del siguiente, debido a que presenta considerables semejanzas con el tejido fino de los incas como la urdimbre dispuesta en sentido lateral al diseño, la misma cantidad de hilos por centímetro, el uso de fibras textiles locales y el acabado cuidadoso de ambas caras del tapiz y de los orillos. La única diferencia con el cumbi se halla en que la calidad es dispar en toda la pieza, detalle que indica diferentes niveles de destreza de los tejedores. La iconografía también corrobora la información técnica pues, tanto la presencia de tocapus en combinaciones de color blanco/negro y amarillo (ocre)/rojo como la línea quebrada (zigzag), son símbolos asociados con la cultura inca.

Las diferencias en relación al *cumbi inca* son mayores en el grupo caracterizado por el predominio de formas europeas donde la fibra de ovino tanto como las de camélido son empleadas para las tramas. La densidad de la tela es menos tupida, pues el promedio de hilos de trama por centímetro es de prácticamente la mitad que las del tapiz con *tocapus* del MNAAHP y, esta vez, la disposición de la urdimbre es vertical en el sentido del diseño. Estos y otros criterios conllevan a concluir que el conjunto procede del siglo XVII. Es también el estilo más frecuente del *corpus* que se origina en el siglo anterior y se extiende hasta el siglo XVIII. Revela la asimilación tanto del repertorio formal occidental como de los materiales y concuerda con el caso de las pinturas murales de iglesias rurales cusqueñas, refaccionadas entre 1673-1699, estudiadas por A. Cohen (2016), donde los muros pintados imitan fielmente los diseños de telas litúrgicas europeas. Situación similar se ha observado en obras de Diego Quispe Tito, quien no solo domina las técnicas pictóricas europeas, sino también reproduce grabados flamencos en composiciones donde los referentes andinos son escasos (Cohen 2015: 10; Stastny 1967: 40).

Por otro lado, se evidencia en el mismo conjunto de tapices, un proceso de transformación de los modelos europeos que origina temas innovadores en el repertorio iconográfico de la tapicería andina, como los personajes fantásticos. Tal fenómeno es observable también en la obra de los talleres cusqueños de pintura de las últimas décadas del siglo XVII y durante el XVIII, cuando a consecuencia de la interrelación de las formas importadas con las creencias autóctonas, surgen temas como el de los arcángeles arcabuceros analizados por Mujica (2004).

En resumen, mientras que durante el periodo colonial temprano las características técnicas del tejido fino de los incas se mantienen, paulatinamente son reemplazadas por soluciones que si bien facilitan y aceleran el proceso textil ocasionan por el contrario un decaimiento de la calidad. Una técnica menos fina se observa también en la mayor parte de piezas del grupo con motivos incaicos (s. XVIII) que se manifiesta en el menor número de hilos de trama por centímetro, que llega a trece, y en la presencia de dos paños unidos, como es el caso de uno de los ejemplos vistos. El motivo más frecuente en este conjunto es el rombo escalonado que puede ser identificado con el *tocapu* del Tahuantinsuyo señalado por M. Frame (2014). Ello permite plantear que este grupo pertenecería a la corriente artística denominada Renacimiento inca, enmarcada en los años 1740 a 1780 (Stastny, 2010: 91, 92), tendencia que se expresa además en pintura con las series sobre genealogía inca y con retratos de sus descendientes, e incluso en el arte popular.

Un caso singular, del siglo XVIII, muestra un tratamiento técnico disímil a los dos grupos vistos. El tapiz heráldico del British Museum es muy fino de superior calidad y, aunque incorpora fibras foráneas, es comparable a los mejores ejemplos del tejido andino ancestral. Desde mi punto de vista, es la evidencia de que la técnica andina de mejor factura se mantuvo en dimensiones restringidas, probablemente, hasta nuestros días, como lo demuestra la práctica textil de varias comunidades en el interior del país.

Además, cabe resaltar la importancia que tuvo el uso de la fibra de auquénido en ejemplos del siglo XVIII, en momentos del Renacimiento inca y de la expansión del ganado ovino. Parece que la opción por esas fibras que pone énfasis en la tradición textil local puede tener parangón con lo demostrado sobre la pintura cusqueña por G. Siracusano (2005), que emplea pigmentos locales considerados parte de lo sagrado para mantener sus antiguas creencias, práctica permitida por la Iglesia para conciliar con la cultura local.

Acerca de los usos, se observa una dinámica y versatilidad en todo el conjunto. El ejemplo más temprano integra, junto con piezas de otra índole, el grupo de objetos litúrgicos híbridos con iconografía tanto inca como hispana, los cuales fueron utilizados por las órdenes religiosas en la ornamentación de sus casas e iglesias y en la tarea evangelizadora. Se propone la hipótesis de que, tanto este como los tapices de temas bíblicos, cumplieron las veces de las pinturas al ser empleados como recurso didáctico en la enseñanza de la fe católica y que, los sacerdotes encargaron su hechura a los tejedores locales ante la carencia de pintores de renombre.

Asimismo, se afirma que tanto el grupo del XVII como del XVIII fue empleado principalmente en el realce tanto del suelo como de las portadas, retablos, paredes y balcones de casas e iglesias, así como de las estructuras efímeras levantadas durante las ceremonias litúrgicas y festividades eucarísticas como el Corpus Christi. Además, formaron parte del mobiliario doméstico de familias pudientes que los adquirían y exhibían como indicadores de estatus social y poder económico, esto último se justifica en el caso de la elite noble del siglo XVIII que se esforzaba en demostrar descendencia inca para asirse de privilegios. Por otro lado, cabe agregar que la tapicería eventualmente sirvió como prenda de vestir, que se deduce de dos casos que presentan aberturas en el centro, y un tamaño semejante al uncu, lo cual indicaría su versatilidad.

En cuanto a los tejedores, se propone que los autores de los tapices fueron los cumbicamayoc registrados en documentos de la sierra sur en la zona del altiplano y en el valle del Colca desde 1567. Como entre los lupaca de la provincia de Chucuito se concentró la mayor producción del tejido fino, que se comprueba con la tasa de tributo

en ropa de cumbi desde el año 1553, entonces se justifica que ahí se concentró el mayor número de tejedores especializados y, en consecuencia, perduró ahí la antigua tradición textil. Tal hipótesis cobra mayor sustento al considerar que el inca Huayna Capac estableció mil tejedores especializados como mitimaes en Millerea, a orillas del Lago Titicaca, (Murra, 2014: 290).

Los documentos muestran que los tejedores collagua, del valle del Colca, que habitaban agrupados en ayllus de los repartimientos respectivos, alternaban la práctica textil con la agricultura igual que el resto de la población indígena. Algunos de ellos, como Martín Taco, “principal” de su ayllu, llegó a disfrutar de mejor condición al poseer casa y chacra lucre, a pesar del abuso por parte del encomendero, cuyo trato riguroso, junto con las epidemias diezmó la población. Teniendo en cuenta que estaban exonerados del tributo, es deducible que su labor se destinaba a la iglesia, al cacique, a las actividades rituales andinas, al intercambio de productos para su propio sustento y a las exigencias del corregidor.

Considerando el desarrollo de los centros de producción de textiles cusqueños que N. Escandell-Tur (1997) describió, se plantea que los tejedores laboraron en los obrajes y chorrillos alternando su tiempo para no desatender la actividad en el ámbito doméstico familiar y, pueden haber sido los autores no solo de los dos tapices vistos que proceden de la zona. Aunque se ha analizado la dimensión doméstica y familiar de la práctica textil solo en el caso cusqueño, es posible suponer que situación semejante ocurrió con tejedores en otras zonas, como Cajamarca, de donde proviene uno de los tapices vistos en esta tesis.

Finalmente, cabe precisar que el aporte del presente trabajo se concentra principalmente en dos aspectos: Primero, el análisis técnico que permite afirmar la permanencia y continuidad del tejido fino ancestral debido a que todas las piezas presentan características semejantes a los uncus incas de cumbi estudiados por Rowe (1999), como la técnica de ligamento tapiz y el uso de un solo paño. Esta continuidad se percibe a su vez en dos dimensiones, una menos prolija que conserva solo los detalles estructurales mencionados pero que se da en una escala amplia; y otra, que se manifiesta con ejemplos aislados de mejor calidad que conserva mayores características del tejido fino al mismo tiempo que incorpora materiales y soluciones formales foráneas.

El segundo aspecto consiste en la valoración del tapiz como exponente de relevancia del arte colonial. Resaltamos además que el desarrollo tanto de la tapicería

como del arte colonial poseen momentos que concuerdan en líneas generales. Destacan tres momentos, el primero es transicional en el que los lenguajes formales andino y occidental se conjugan en aras de la tarea evangelizadora; el segundo se halla dado mayormente durante el siglo XVII con la asimilación del lenguaje formal occidental y el tercero caracterizado por la búsqueda de un lenguaje propio ocurre en el periodo colonial tardío.



GLOSARIO

- Abasca: (de qu. *awasqa*) Tejido llano rústico (Arnold, 2016: 249). Véase p. 16.
- Anaco, acsu: (del qu. *anacu*) Prenda de vestir femenina. Paño rectangular que envuelve el cuerpo y se sujeta con alfileres sobre los hombros. Saya de india (Cerrón-Palomino, 2014: 46, 49).
- Ayllu: "Tribu, genealogía, casa, familia" (Cerrón-Palomino, 2014: 54).
- Cumbi: (qumpi aym.; compi qu.) Tejido fino, de dos caras, en tapiz o faz de urdimbre (Arnold, 2016: 253). "Ropa preciada" (Cerrón-Palomino, 2014: 69). Ver p.16.
- Cumbicamayoc: Tejedor de ropa fina.
- Chumpi: (qu.) Prenda de vestir femenina, faja o cinturón.
- Chullpa: Torre funeraria de origen aimara y quechua, de base angular o redonda.
- Chuse: Alfombra.
- Chuspa: "Bolsa de hombre, que la traen al cuello" (Cerrón-Palomino, 2014: 91).
- Lliclla: manto tejido para mujer.
- Llacolla: manto tejido para hombre.
- Mamacuna: (qu.) "Mujer mayor que supervisó el trabajo de las jóvenes escogidas llamadas aqllas, sea en el textil u otras tareas" (Arnold, 2016: 252). "Matronas. Señoras de sangre ilustre" (Cerrón-Palomino, 2014: 125).
- Mascapaycha: "mascapacha [sic], borla del inca, que era su corona real" (Cerrón-Palomino, 2014: 127).
- Mitmac: (qu.) "Advenedizo, avecindado en algún lugar" (Cerrón-Palomino, 2014: 132).
- Ñañaica: manta de uso femenino para cubrir la cabeza
- Tocapu: (qu.) "Diseño geométrico incaico elaborado en tapiz" (Arnold, 2016: 255). Ver p. 24.
- Uasca: sogá
- Uncu: (qu. *Vncu*) "Camiseta de indio" (González, 1989 [1608]: 280; Cerrón-Palomino, 2014:174). Especie de túnica que se usa como prenda de vestir masculina.
- Ushnu: Adoratorio dedicado al culto solar. (qu. *Vsnu*) "Altar" (Cerrón-Palomino, 2014:176)

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Acosta, J., Pino, F. (2008 [1590]). *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Benavides, M. A. (2012). Libro de fábrica de la iglesia de Yanquecollaguas. En Robinson, D. *Collaguas I: Visitas de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (pp. 399-488). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Betanzos, J., y Martín R., M. (2004 [1576]). *Suma y Narración de los Incas. Seguida del Discurso sobre la Descendencia y Gobierno de los Incas*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Cerrón-Palomino, R., Bendezú, A. R., y Acurio, P. J. (2014). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Aguero.
- Cobo, B. (1956 [1653]). Historia del Nuevo Mundo. En *Obras del P. Bernabé Cobo* (Volumen II). Madrid: Atlas.
- Diez, S., Espinoza, S., Gutierrez, F., y Murra, J. (1964 [1567]). *Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garcí Diez de San Miguel en el año 1567*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Garcilaso, V. (2009 [1609,1617]). *Comentarios reales de los incas*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa.
- González, D. (1989 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: UNMSM.
- Guamán, F, Adorno, R. (2001 [1615]). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhagen: Biblioteca Real. Recuperado de <http://www.kb.dk/elib/mss/poma/>
- Murúa, M. (1590 [1946]). *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.
- Polo, J. (1916 [1571]). *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas, seguidas de las Instrucciones de los Concilios de Lima*. Lima: Impr. y Libr. Sanmartí.
- Robinson, D. ([1591] 2003). Visita a Lari Collaguas. En *Collaguas II: Lari Collaguas. Economía, sociedad y población, 1604-1605* (pp. 1-502). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Robinson, D. (2006). Visita de yanque Collaguas. Parcialidad de Urinsaya 1604. En *Collaguas III Yanque Collaguas. Sociedad, economía y población, 1604-1617* (pp.19-350). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Robinson, D. (2012). Visita de Yanque Collaguas [Urinsaya] 1591. En *Collaguas I. Visita de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (pp. 131-312). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Toledo, F., Málaga, M. A.(1974 [1570-1575]). *Visita general del Perú por el virrey don Francisco de Toledo 1570-1575*. Arequipa: Imprenta editorial El Sol.

Toledo, F. (1986, [1569-1574]). *Instrucción para los visitadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Fuentes de consulta

- Adorno, R. (2016). Guaman Poma de Ayala, Felipe (ca.1535-1550-ca.1616). En *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900* (Volumen II), (pp. 1181-1204). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Center for Advanced Study in the visual Arts.
- Aguilar, V. R. (2011). *Machu Picchu: Catálogo de la colección*. Lima: Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cusco.
- Álvarez-Calderón, A. (2004). Fray Martín de Murúa y su crónica: vida, obra y mentiras de un mercedario en los Andes (fines del siglo XVI-principios del XVII). *Bira*, 31(31), 97-154.
- Anes, G., Sama, A. (2008). *Real Fábrica de Tapices. Una historia que crece*. Madrid: Real fábrica de Tapices.
- Arellano, C. (1999). Quipu y tocapu, sistemas de comunicación inca. En *Los incas, arte y símbolos*, F. García-Yrigoyen, C. Morris et al. (Eds.) pp. 215-261. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Arnold, D. (2016) *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Barbier de Montault, X. (1898). *Traité D'Iconographie Chrétienne*. Paris: Societé de Libraire Ecclésiastique et Religieuse.
- Barrionuevo, A. (2015). *Habla Micaela*. Cusco: Ministerio de cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura.
- Brooklyn Museum. (s. f.). *Brooklyn Museum*. (B. Museum, Editor, B. Museum, Productor, y Brooklyn Museum). Recuperado de <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/59600>
- Burger, R., Salazar-Burguer, L. (1994). La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo. En *El mundo ceremonial andino* (pp.). Lima: Horizonte.
- Busto, J. (1981). *Túpac Amaru antes de la rebelión*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Callañaupa, N., Cohen, J., Fernández, A., Frame, M., Meisch, L., Rowe, A., . . . Solar, M. (2007). *La trama y la urdimbre. Textiles tradicionales del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Castro, T. (2013). *Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco: De cumbicus a mitayos, obrajeros y mineros*. Lima: Minera Barrick.
- Checa, F. (2010). *Tesoros de la corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*. Bruselas: Fonds Mercator.
- Chevalier, J., Gheerbrant A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cohen, A. (2015). *Pintura colonial cusqueña. El esplendor del arte en los Andes*. Cusco: Editorial: Haynanka Ediciones

- Cohen, A. (2016). *Heaven, hell, and everything in between: Murals of the colonial Andes*. Austin: University of Texas Press
- Contreras, C. (2009). *Compendio de historia económica del Perú II: Economía del período colonial temprano* (Volumen II). Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo, J. (1960). *Derroteros de arte cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Perú*. Cuzco.
- Cortes, S., Sánchez, J. (2014). *Los textiles de la catedral de Toledo. Tapices, Reposteros, Estandartes y Paños*. España: Cabildo Catedral Primada.
- Crespo, J. C. (2012). Los Collaguas en la Visita de Alonso Fernández de Bonilla. En *Collaguas I. Visitas de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (2.ª ed.), (pp. 39-60). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cummins, T. (2014). El tocapu: el nudo gordiano en los Andes. En *Sistemas de notación inca: Quipu y Tocado* (pp. 223-245). Lima: Ministerio de Cultura.
- Cummins, T. (2004). *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Curatola, M. (2006). Prólogo. En D. J. Robinson (Ed.), *Collaguas III. Yanque Collaguas. Sociedad, economía y población, 1604-1617* (Vol. III.). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Curatola, M. (1990). "Mal de canto" y "Mal del maíz": etiología de un movimiento milenarista. *Antropológica*, 8, 119-144.
- Curatola, M. (1977). Mito y milenarismo en los andes: del Taki Onqoy a Inkarrí. La visión de un pueblo invicto. *Allpanchis*, 10, pp. 65-92.
- D'Harcourt, R. (1974). *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*. United States of America: Library of Congress.
- De Lyre, N. (s. f.). *Postilles sur les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. En Calames: Online catalogue of archives and manuscripts in French University and Research libraries*. Recuperado de <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=BSGA10061>
- Desrosiers, S. (1986). An interpretation of Technical Weaving Data Found in an Early 17th-Century Chronicle. En A. Rowe (Ed.). *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles* (pp. 219-241). Washington D. C.: The Textile Museum.
- Emery, I. (1966). *The Primary Structures of Fabrics and Illustrated Classification*. Washington D. C.: The Textile Museum.
- Escandell-Tur, N. (1997). *Producción y comercio de tejidos coloniales. Los obrajes y chorrillos del Cusco 1570-1820*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Fraga, M. (2003). Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz. *Quintana*, 2, 161-172.
- Frame, M. (2014). Tukapu, un código gráfico de los inkas. En *Sistemas de notación inca: Quipu y Tocado* (pp. 247-282). Lima: Ministerio de Cultura.
- García, M. (2002). Una contribución andina al barroco americano. *El barroco peruano* (pp. 27-59). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- García, M. (2009). El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina. *Gazeta de Antropología*, 25(2).

- Gavilán, V. (1996). *Mujeres y hombres en Isluga y Cariquima: una aproximación a las relaciones de género entre los aymara del norte de Chile*. (Versión preliminar de Tesis de Maestría). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador, Quito, Ecuador.
- Germaná, G. (2008). El mueble en el Perú en el siglo XVIII: un acercamiento al modo de vida de la élite colonial. *Illapa Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 5, pp. 37-52.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía. S. A. Libreros Editores.
- Gisbert, T., Arze, S. y Cajías, M. (1992). *Arte textil y mundo andino*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- Gjurinovic, P. (1999). La textilería del Perú virreinal. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra, Wiese Aetna.
- Glave, L. M. (2009). Propiedad de la tierra, agricultura y comercio, 1570-1700. En C. Contreras (Ed.). *Compendio de historia económica del Perú II: Economía del período colonial temprano* (pp. 313-446). Lima: BCRP, IEP.
- Heredia, M. (abril-junio de 1996). Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana. *Archivo Español de Arte, LXIX (274)*, 183-194.
- Hopkins, A. (2010). *Tradición e innovación en los diseños de mantas textiles en el Perú: el caso de los tejidos Maranganí*. Tesis de licenciatura en arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Iriarte, I. (1992). Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial. *Revista Andina*, 10(1), pp. 80-105.
- Kurella, D., y Castro, I. (2013). *Könige der Anden*. Stuttgart: Linden Museum, Staatliches Museum für Völkerkunde. Catálogo.
- Lefebvre, C. (2009). *Textiles aymaras del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI*. Puno. Recuperado de http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/Lefebvre_3.php
- Majluf, N. (2015). *Manuela Tupa Amaro, Ñusta*. En R. Kusunoki (Ed.). *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. (pp. 169-185). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Mâle, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro S. A.
- Maltese, C. (2006). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Martínez, J. L., Díaz, C., Tocornal, C., Acuña, G. y Narbona L., (2016). Qeros y discursos visuales en la construcción de la nueva sociedad colonial andina. *Anuario de Estudios Americanos*, 73, 1. Sevilla (España), enero-junio. Pp. 15-43.
- Martínez, J. L. (1995). *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Matos, R. (1999). La Cerámica Inca. En Arellano, C., Carcedo de Mufarech, P., Matos, R., Morris, C., Pease, F., Salazar, L., . . . Vetter, L., *Los incas. Arte y símbolos* (pp. 109-166). Lima: Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
- Meisch, L. (2007). Fajas sara: supervivencia de una tradición textil inca en el norte del Perú. En *La trama y la urdimbre. Textiles tradicionales del Perú* (pp. 183-192).

- Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Universidad Ricardo Palma.
- Mesa, J., Gisbert, T. (1982). *Historia de la pintura cusqueña* (Volumen I). Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Michaud, C. (2018). Modelos tardomedievales, herencia prehispánica: hacia una intención estilística en la visualidad de Guaman Poma de Ayala. *Histórica* XLII(2), 7-41.
- Ministerio de Cultura (2013). *Paracas*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- Money, M. (1983). *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la audiencia de Charcas*. La Paz: Instituto de estudios bolivianos, Facultad de Humanidades UMSA.
- Monreal, L. (2000). *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El Acantilado.
- Mujica, P. (2004). *El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano. Las plumas del sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Murra, J. (2014). *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Instituto de Estudios Andinos. 3.ª reimpr.
- Murra, J. V. (2007). *La organización económica del estado inca*. México: Siglo veintiuno. 7 ma. Edición.
- Museo Histórico Dominicano. (2014). *El repertorio decorativo en textiles: escribiendo con imágenes*. Recuperado de <http://www.cultura.gob.cl/>
- Noack, K. (2017). Y otras menudencias de poco valor. El testamento de Angelina Palla, Cajamarca, 1581. En *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 8, pp.201-216.
- Ossio, J. (2008). Murúa's Two Manuscripts: A Comparison. En *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa's 'Historia General del Piru'*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII (pp. 77-94). Los Angeles: Getty Publications.
- O'Phelan, S. (2013). *Mestizos reales en el virreinato del Perú. Indios nobles, caciques y capitanes de mita*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- O'Phelan, S. (2002-2003). El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material. En *El barroco peruano* Volumen II (pp. 99-133). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- O'Phelan, S. (1995). *La gran rebelión en los Andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Phipps, E. (2005). Rasgos de nobleza: Los uncus virreinales y sus modelos incaicos. En Majluf, N. (Ed.). *Los incas reyes del Perú, Reyes del Perú*. (pp. 67 - 91). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Phipps, E. (2013). The Iberian globe. Textile traditions and trade in Latin America. En Peck, A. (Ed.). *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (pp. 28-45). New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Phipps, E., Hecht, J. y Esteras, C. (2004). The Creation of Eva y King David. En *The colonial Andes: tapestries and silverwork, 1530-1830* (pp. 283,284). New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- Phipps, E., (2004). Armorial tapestry. En Phipps, E., Hecht, J. y C. Esteras Martín, *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830* (pp. 361,362,363). New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.

- Phipps, E., Hecht, J. y Esteras, C. (2004). *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork*. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- Pillsbury, J. (Ed.). (2016). Visitas, censos y otras fuentes de información demográfica. En *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900: Volumen 1* (pp. 237-262). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pillsbury, J. (Ed.). (2016). Murúa, Martín de (?-ca.1620). En *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900 Volumen III*, (pp. 1485-1494). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pillsbury, J. (Ed.). (2016). Visita de Chucuito (1567). En *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900* (pp. 1941-1945). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Presta, A. (2010). Undressing the Coya and Dressing the Indian Woman: Market Economy, Clothing, and Identities in the Colonial Andes, La Plata (Charcas), Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. *Hispanic American Historical Review* 90:1, pp. 41-74. Duke University Press. DOI 10.1215/00182168-2009-090
- Presta, A. (1989). Ingresos y gastos de una hacienda jesuítica altoperuana: Jesús de Trigo Pampa (Pilaya y Paspaya), 1734-1767. *Anuario del IEHS*, IV, 85-114.
- Ramos, G. (2010). Los tejidos y la sociedad colonial andina. *Colonial Latin American Review*, 19(1), pp. 115-149.
- Ramos, G. (2005). El escudo de la ciudad de Cuzco. *Revista Española de Antropología Americana*, 35, 223.
- Ramos, L. y Blasco, M.(1977). *Los textiles y las técnicas textiles en el Perú prehispánico*. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- Réau, L. (2008). *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23.º edición, actualizada 2019. Version electrónica. Madrid.
<https://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014>
- Rivera, C., Espejo, E. y Condarco, C. (2014). Evidencias sobre la producción textil durante la ocupación Inka en el altiplano de Oruro: El Tambo Real de Paria. La rebelión de los objetos, enfoque textil. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, XVII, pp. 37-52.
- Rivera, C. (2009-2011). Textiles qaraqara prehispánicos en las regiones de Yura y Carma, Potosí, Bolivia: Tecnología, iconografía y género. *Mundo de Antes* N° 6-7. pp. 163-192
- Robinson, D. (2006). Estudio. En *Collaguas III Yanque Collaguas. Sociedad, economía y población, 1604-1617*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Robinson, D.(2003). *Collaguas II Lari Collaguas. Economía, sociedad y población, 1604-1605*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Roig, J.(1958). *Simbología cristiana*. Barcelona: Juan Flors Editor.
- Romero, C.(1924). Libro de la visita general del Virrey Don Francisco de Toledo (1570 - 1575). *Revista Histórica*, 7, 113-216.
- Roquero, A. (2006). *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.

- Rosario, N. (1999). Tintes en el Perú prehispánico, virreinal y republicano. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra, Wiese Aetna.
- Roussakis, V. y Salazar, L. (1999). Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyo. En Pease, G., Morris, C., Santillana, J., Matos, R., Carcedo de Mufarech, P., Arellano, C.... Vetter, L., Parodi, R., *Los incas, arte y símbolos* (pp. 263-297). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Rowe, A. (1995-1996). Technical Features of Inca Tapestry Tunics. *Textile Museum Journal*, 5-28.
- Rowe, A. (1995-1996). Inca Weaving and Costume. *The Textile Museum Journal*, 5-53.
- Rowe, J. (2013 [1954]). El movimiento nacional inca del siglo XVIII. *El Antoniano*, ° 124 (23). Cusco: Universidad San Antonio Abad.
- Rowe, J. (1999). Estandarización de las técnicas de tapiz Inca. En *Tejidos milenarios del Perú* (pp. 571-664). Lima: AFP Integra, Wiese Aetna.
- Saignes, T. (1984). Las etnias de Charcas frente al sistema colonial (siglo XVII). *Anuario de Historia de América Latina* 21, 27-75.
- Salas, O. (1998). *Estructura colonial del poder español en el Perú: Huamanga (Ayacucho) a través de sus obrajes. Siglos XVI-XVIII*. Lima: PUCP, Fondo Editorial.
- Sánchez, F. (2013). *Alfombras de Alcaraz y Liétor*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- Sanchez, J. (2010). La cruz como ícono protector en los espacios de tránsito. Recuperado de Estudios del Patrimonio Cultural <http://campaners.com/php/textos.php?text=1366>.
- Silva-Santisteban, F. (1964). *Los obrajes en el virreinato del Perú*. Lima: Publicaciones del Museo Nacional de Historia.
- Silverman, G. (1994). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Silverman, G. (2012). *The Signs Of Empire Inka Writing*. Cusco: KopyGraf.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina
- Solórzano, M. (2016). El tapiz andino de transición. Estudio iconográfico y técnico. *Escritura y Pensamiento*, XIX (39), 327-353.
- Solórzano, M. (2012). *La coronación de la Virgen de Bernardo Bitti en el arte peruano colonial* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado, Lima, Perú.
- Stanfield-Mazzi, M. (2013). *Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Stastny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú: La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo.
- Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Lima: Ediciones Edubanco.
- Stastny, F. (2010). Arte Colonial. En *El arte en el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, Promperú.
- Stastny, F. (2013). *Estudios de Arte Colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios

Andinos, Museo de Arte de Lima.

Stone-Miller, R. (1992). Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles. En *To Weave for the Sun. Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (pp. 50-66). Boston: Thames and Hudson.

Tesnière, M. y Delcourt, T. (2004). *Bestiaire du Moyen Âge*. Paris: Somogy editions d'art.

Toajas, R. (2009). *Glosario visual de técnicas artísticas. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Recuperado de https://eprints.ucm.es/21443/1/TOAJASdir_GlosarioArtes_may13_reed.pdf

Wuffarden, L. (2004). Marcos Chiguan Topa. En Phipps, E., Hecht, J. y Esteras, C. *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830* (pp. 200-202). New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.

Ziólkowski, M. (2009). Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'ucapu) "figurativos". *Estudios Latinoamericanos*, 307-334.

Ziólkowski, M., Arabas, J. y Szeminski, J. (2008). La historia en los queros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus'. En P. González y T. Bray (Eds.). *Lenguajes visuales de los Incas* (pp. 163-176). Oxford: Bar International Series 1848.





ANEXOS

ANEXO 1

TESTAMENTOS COLONIALES DE INDIOS DE SANTIAGO DEL CERCADO, LIMA

Se esperaba encontrar fuentes primarias con información sobre tapices, por eso, se recurrió a la Dirección de Archivo Histórico del Archivo General de la Nación (AGN), que guarda en el Fondo Fático la serie de Testamentos de Indios del periodo colonial. Gracias a que el catálogo digital, al cual se accede en la sala de lectura, contiene descripción de cada documento (signatura, fecha, número de folios, data tónica, título, descripción breve y estado de conservación) se pudo revisar los primeros 400 testamentos hasta el del año 1760. A pesar de no hallar referencia alguna sobre el objeto de estudio de esta tesis, se encontró información relacionada con la indumentaria y los textiles en general, platería, el ceremonial religioso fúnebre, entre otros datos que permiten conocer aspectos diversos del quehacer cotidiano y de las costumbres de un determinado sector de la sociedad colonial.

Se pudo leer solo una parte de los expedientes de interés, debido a que, varios de ellos se encuentran en mal estado de conservación. Entre los principales deterioros observados se halla la pérdida de intensidad de las tintas, la cual en algunos casos impide distinguir las palabras. Sin embargo, la mayor parte de los daños han sido ocasionados por las tintas ferrogálicas empleadas en la escritura que presentan procesos de corrosión activa, lo cual ha provocado la destrucción del papel en diversas zonas.

El documento estudiado más antiguo es el inventario⁵⁷ de los bienes de la india difunta Ynes Tecla del 22 de agosto de 1597 —correspondiente a la serie Antonio Corvalán, inventario N_1ACO1_25,12_23v-24v—, al cual accedimos gracias a que se encuentra digitalizado en el sitio web del AGN. Dos aspectos resaltan en el documento, el primero de ellos es el oficio de bordadora o tejedora, que probablemente tuvo la mujer en vida; el segundo es la presencia de las herramientas textiles, como el dedal de plata y las agujas, así como, la gran cantidad de ovillos de algodón y telas, como la seda y el cañamazo, indicarían que Ynés podría haberse dedicado al bordado o quizá al tejido. Tal hipótesis contribuye con la información proporcionada por las crónicas donde se señala que una de las ocupaciones principales de las mujeres, tanto antes como después de la Conquista española de los Andes fue la elaboración de prendas de vestir entre otros objetos textiles⁵⁸. El segundo aspecto a resaltar es el atuendo mestizo que

⁵⁷ Aunque la serie lleva el título de Testamentos de indios, no todos los documentos son de tal condición, pues un gran número son inventarios de bienes que contienen básicamente el listado de bienes.

⁵⁸ En un artículo, K. Noack (2017) explica el caso de Angelina Palla, mujer cusqueña tejedora de

vestiría Ynes, que se deduce de la presencia de prendas y de tejidos de origen europeo, como las camisas de ruan⁵⁹ y lino, las faldas de cañamazo y paño y los pañuelos junto con las prendas de vestir locales que, sin embargo, predominan en su ajuar: cuatro anacos, tres chumbes (fajas) y tres llicllas. En estas últimas se observa variantes en cuanto a los materiales de los que estarían elaboradas. Una de ellas es “de paño azul con un pasamano verde”, es decir, sería de telas importadas; mientras que la “lliclla de cumbe traída” sería probablemente de fibras de camélido y la tercera, de algodón morado.

Otro caso es el de Catalina Carguay Chumbi, india natural del repartimiento de Guarochiri, quien encontrándose postrada por una enfermedad, encarga su testamento en 1608 en Santiago del Cercado donde moraba por entonces. A pesar de que era casada con Francisco Poma, quien también se hallaba enfermo en el hospital de Santa Ana, declaró que no tuvieron hijos. Contaba con una posición holgada según se puede deducir del valioso conjunto de bienes consignados, como doscientos cincuenta pesos (“de ocho reales”), una casa con dos puertas y cerraduras “en este dicho pueblo en el solar de Pisco”, otra casa nueva sin cerraduras, dos caballos, enseres de distinta índole y varias prendas textiles. Entre estas últimas destacan cinco piezas del vestido andino tradicional: dos llicllas (una de jerguilla y otra de algodón negro) y tres anacos uno de Cajamarca, otro de algodón negro y otro más viejo. Estos dos últimos los heredó a su hermana Catalina. Llama la atención el gran número de prendas de procedencia foránea como los paños, escofietas (cofia o tocado) y camisas de ruan, en algunos casos con aplicaciones en seda y los faldellines de bayeta y paño. Por ello, se deduce que su vestimenta combinaba las prendas andinas con las europeas y que, probablemente, sobre el anaco vestía las camisas de ruan y los faldellines de bayeta y paño; mientras cubría su espalda con la lliclla, la cabeza con cofias de ruan y sombreros y los pies con medias. Otros utensilios que destacan son los de metal como el tenedor de plata y artículos de hierro, los mates pintados, los platos de barro, la escudilla, la botija y los asientos.

Cabe resaltar también las muestras de religiosidad de Catalina Carhuay, quien dejó instrucciones precisas para que su cuerpo sea sepultado en la iglesia del Señor

élite dedicada también al comercio de textiles en ciudades como Cusco, Cajamarca y Trujillo. En su testamento aparecen gran número de prendas “de la tierra” (algunas con telas importadas) como 43 chumpis, 24 llautos, 7 llicllas, 11 chuspas y 4 piezas de ropa, entre otras, así como otro número de prendas europeas. Por su parte, Ana M. Presta (2010) a partir del análisis de testamentos que datan de fines del siglo XVI y principios del XVII de La Plata (Charcas), esboza ciertos rasgos de la identidad de las mujeres indias reasentadas en el medio urbano particularmente de aquellas que estuvieron involucradas en la creación y el desarrollo del mercado colonial.

⁵⁹ Tela de algodón estampada en colores que se fabrica en Ruan, ciudad de Francia. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la lengua, 23.ª edición, noviembre de 2018.

Santiago en el pueblo del Cercado. Para los servicios fúnebres estipula se haga una misa de réquiem cantada de cuerpo presente, más diez misas rezadas y que tanto el cura como el sacristán del pueblo acompañen su cuerpo con la cruz en alto. Como hermana de la cofradía del Santísimo Sacramento, es su voluntad se asiente en su nombre en el libro de los hermanos de esa agrupación. Además, pide que se entreguen las limosnas respectivas por los servicios indicados y otras más a la Cofradía de la Madre de Dios del Pilar de Zaragoza, a la Cofradía de la Ánimas del Purgatorio, Cofradía del Señor Santiago, entre otras disposiciones. Para costear todas las actividades, indica a sus albaceas que dispongan de la venta de sus bienes, salvo de aquellos que deja a su esposo y a sus parientes.

Teniendo en cuenta que los tapices no estarían al alcance de las clases sociales menos pudientes debido a su elevado costo, se revisó la documentación de los caciques, pues los privilegios que les concedió la corona española permitieron que algunos de ellos lograran acumular fortunas. Así, se vio el inventario de los bienes del cacique Diego Rimay Urma (signatura TI.1.101), fechado en 10 de enero de 1636. De acuerdo al listado de bienes que poseía se deduce que no disfrutó de vida acomodada, pues no contaba con inmuebles y tampoco gran cantidad de enseres. Sin embargo, poseía varios artículos textiles y prendas de vestir que permiten conocer cómo vestía. Cubría el torso con camisa o camisetas listadas de lana, que podrían tratarse de uncus, pues como se ha señalado, en las crónicas se denomina “camiseta” a la prenda andina. Para la zona inferior del cuerpo usaba un calzón de pañete y se protegía los pies con medias de seda o de algodón blanco, y completaba el atuendo la capa.

El último documento es el testamento de Gabriel el Jaguarío, vecino del barrio de Santiago del Cercado, indio natural del pueblo de San Francisco de Sisicaya, provincia de Guarochiri, quien encontrándose enfermo nombra albaceas y comisiona su testamento el 5 de julio de 1751. De acuerdo al listado de bienes registrados se deduce que Gabriel gozaba de holgada economía pues contaba con bienes de valor: dos tierras con frutales, una de ellas de su propiedad y la segunda de su comunidad, una casa que fuera originalmente de su suegra, varios objetos de plata, entre ellos: cuatro tembladeras⁶⁰, cuatro platillos, doce cucharas, frenos con copas y cantoneras, espuela de mujer, tupus y otros. También se observa casi una decena de equinos entre mulas, yeguas y probablemente bueyes. Además, resalta la indumentaria occidental conformada por dos capotes, un sombrero, tres jubones, camisa con encajes, chupa y

⁶⁰ Vasija ancha de forma redonda, hecha de una capa muy delgada de plata, oro o vidrio, con asas a los lados y un pequeño asiento. Diccionario de la Real Academia Española. Versión en línea, noviembre de 2018. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=ZP2HZBF>

medias de seda y algodón y un pañuelo de vicuña, la única prenda elaborada con materiales locales.

Resaltan las expresiones de religiosidad de Gabriel el Jaguarío quien deja claro en su testamento que es fiel creyente de la Iglesia apostólica romana, del misterio de la Santísima Trinidad, padre e hijo y espíritu santo, tres personas y un solo Dios verdadero y de la virgen María, a quien señala como abogada ante Dios. También señala el monto a considerar para que se realicen las misas y responsos del ceremonial fúnebre.

Como se puede observar en los testamentos de Catalina Carguay y de Gabriel el Jaguarío, después de afirmar la fe en la Iglesia Católica existe una preocupación primordial por establecer los detalles del ceremonial fúnebre católico para asegurar el bienestar del alma y algunos llegan a indicar cómo debía vestir el cuerpo o donde éste debía ser enterrado. También llama la atención en ambos testamentos la mención a la Santísima Trinidad y a la virgen María sin pecado concebida empleados como si se tratara de frases hechas a las que se recurren en todos los casos. Ello seguramente es consecuencia de la campaña llevada a cabo por la Iglesia de la Contrarreforma, que enfrentado a las críticas de las Iglesias protestantes insiste en la difusión de los dogmas fundamentales del catolicismo y dignifica la imagen de María, madre de Dios. El testamento de 1751 demuestra que ese discurso católico perduró durante todo el período colonial.

Finalmente, es relevante resaltar que el vestuario mestizo tanto de hombres como de mujeres presenta particularidades de género. Pues, son las mujeres quienes mantienen la costumbre de vestir las prendas andinas tradicionales como el anaco y la lliclla, que probablemente usan por debajo de las faldas occidentales e incorporan sombreros, cofias y medias de seda. En cambio, los hombres prácticamente dejan de lado el uncu por las camisas y el manto por la capa, incorporan sombreros, pañuelos y medias de seda y el elemento local se restringe a un pañuelo con fibras de camélido, y quizá algunos visten uncus de cumbi.

1.1. Transcripción del inventario de bienes de Ynes Tecla, 22 de agosto de 1597

Imagen 1538988192380
 Dirección de Archivo Colonial
 Fondos Institucionales
 Protocolos Notariales/ Protocolos del S. XVI
 Serie Antonio Corvalán

[Crismón]

En la ciudad de los Reyes en veinte dos del mes de agosto de mil e quinientos e noventa siete años estando en las casas de la morada de la dicha Ynes Tecla yndia de don Pedro Martinez se hizo inventario de los bienes e cosas que tiene [Ynes?] el qual [cual] se hizo en la manera siguiente

[Ytem] Una Cajilla de madera con cerradura sin llave
 [Ytem] Una batea grande
 [Ytem] Un azador de hierro
 [Ytem] Dos camisas de lienzo viejas
 [Ytem] Una caja de madera
 [Ytem] Un colchón de cañamazo con lana
 [Ytem] Otras dos cajas de madera con sus llaves
 [Ytem] Una lliqlla de paño azul con un pasamano verde
 [Ytem] Una lliqlla de cumbe traída
 [Ytem] Un anaco negro de algodón
 [Ytem] Otro anaco de algodón colorado
 [Ytem] Otro anaco de algodón blanco
 [Ytem] Otras dos camisas. El cuerpo de ruan e las faldas de cañamazo
 [Ytem] Dos faldellines de paño uno y de e otro aseytunado
 [Ytem] Un cofresito pequeño
 [Ytem] Un asiento labrado de almohada
 [Ytem] cinco camisas de mano de lino [lino] vajo [bajo]
 [Ytem] Siete pañuelos [pañuelos] de lona e con boynillas
 [Ytem] Unos asientos de cuellos viejos
 [Ytem] Una poca de seda labrada

Imagen 1538988301224

24

[Ytem] Como veinte o treinta ovillos de algodón negros
 [Ytem] Un paño de manos de ruan e otro de canamazo [cañamazo]
 [Ytem] Una almohadilla con un paño de labar [lavar]
 [Ytem] [mancha] anaco de algodón viejo morado
 [Ytem] Otra lliqlla de algodón negro
 [Ytem] Tres chumbes de lana
 [Ytem] Vara y media de cañamazo
 [Ytem] Una almohada de ruan e otra labrada azul
 [Ytem] Un pañuelo con unas [ilegible] de costadura
 [Ytem] Dos jjonas de algodón
 [Ytem] Una taleguilla con chaquira e agujas
 [Ytem] Una cuchara e un dedal de plata
 [Ytem] Una taleguilla de seda de colores
 [Ytem] Un paño de cañamazo
 [Ytem] Un peso pequeño con su marco
 [Ytem] Una talegilla de [¿Vilcatongo?]

[Ytem] Dos pares de topos de plata
 Dos pequeños e dos grandes e otro dorado
 [Ytem] E otro topo dorado

El qual [cual] dicho inventario se hizo en presencia de mi el dicho escribano e de consentimiento de la dicha Ynes quien se dieron y entregaron todos los dichos bienes e cosas de suso contenidas a Pedro Martinez yndio [indio] ladino a quien tiene nombrado por su albacea e testamentario

Conforme de consentimiento que otorgo [otorgó] ante mi el dicho Pedro Martinez estando presentes testigos los dichos bienes e cosas en su poder realmente e con efecto e my presencia e testigos de [ilegible]

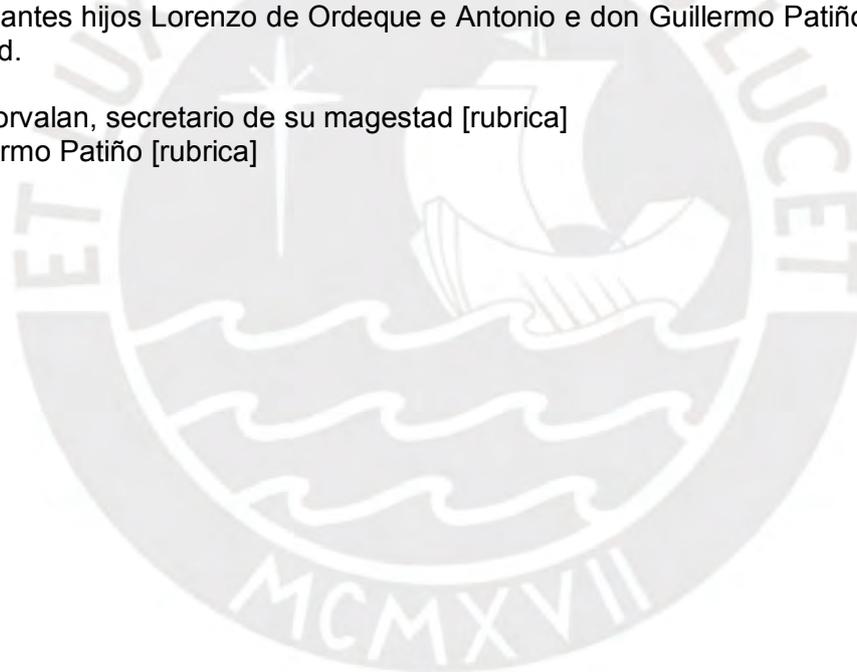
Imagen 1538988523974

derecho doy fe y se obligo el dicho Pedro Martinez tener en su poder e de manifiesto los dichos vienes e cosas de suso de [mancha] nombrado no las dar ni acudir con ellos pagar alguna antes se obligo de los dar e volver con cuenta o razón de todos ellos a dicha Ynes yndia e sus herederos tras de más los que a ellos tuvieren derecho o recurso e por el cumplimiento se obligo sus cosas y bienes todo poder a las justicias de su majestad por todo regule derecho como por sentado e pagado en cosa juzgada e le apremien a la paga e cumplimiento de los dichos que no sabe [sabe] firmar e firmo un testigo por el e yo el presente hermano de su mujer doy fe e conozco a los otorgantes hijos Lorenzo de Ordeque e Antonio e don Guillermo Patiño vecino en esta ciudad.

Ante mi

Antonio Corvalan, secretario de su magestad [rubrica]

Don Guillermo Patiño [rubrica]



1.2. Transcripción del Testamento de Catalina Carguay del 18 de mayo del 1608

Dirección de Archivo Colonial
Fondos Institucionales
Fondo fáctico
Testamento de indios
Signatura: T1 1.21

[F.1][Al margen: 1608]. En nombre de Dios amen sepan quantos esta carta de testamento ultimo e postrimera voluntad vieren como yo Catalina Carguay Chumbi yndia natural que soy del repartimiento de Guarochiri hija legitima que soy de Lorenço Ochoa Nuxa y de Catalina Caxaticlla naturales del dicho repartimiento que al presente soy moradora en este dicho pueblo de Santiago del cercado. Estando enferma de la enfermedad que Dios nuestro señor fue servido de me dar que es cosa natural a toda criatura creyendo como fuertemente creo que el misterio de la santísima trinidad padre e hijo y espíritu santo tres personas en un solo Dios verdadero y tomando como tomo por mi abogada e intercesora [sic] a la gloriosa Virgen Santa María madre de Dios a la qual suplico ruegue a su precioso hijo perdone mis pecados y encamine mi anima en carrera de salvacion y estando como estoy en my seso juicio y entendimiento natural por tanto otorgo y conozco que hago y ordeno este my testamento ultimo e postrimera voluntad a servicio de Dios nuestro señor en la forma siguiente.

Primeramente, encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crio y redimio por su preciosa sangre y mi cuerpo a la tierra de do [donde] fue formando y criado.

Yten digo que si Dios nuestro señor fuere servido de llevarme de esta enfermedad en que estoy quiero que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del señor Santiago en este dicho pueblo del cercado.

Yten mando que se me digan una misa de requien cantada de cuerpo presente si fuere ora competente y sino otro día siguiente y se paguen la limosna acostumbrada. **[Folio 1v]** yten asi mismo mando que se me digan dies [sic] misas rezadas y se paguen la limosna acostumbrada.

Yten que al presente Francisco Poma mi marido natural de Guamanga está enfermo en el hospital de señora Santa Ana digo que si dios nuestro señor fuere servido de llevarle de esta presente vida mando que se le digan por su anima una misa cantada de cuerpo presente y otras dies [sic] misas rezadas la qual cumplan los dichos mis albaceas esto se entiende de su mismo bienes que no toca capitulo adelante declarare de ello.

Yten digo y es mi voluntad que entro por cofrada en la cofradía del santísimo sacramento fundada en la iglesia de este dicho pueblo por ser hermana veinte quatro mando se den de limosna veinte pesos de a ocho reales y se me asienten mi nombre en el libro donde a los demas hermanos se asientan porque asi es mi voluntad.

Yten mando que el cura deste dicho pueblo acompañe mi cuerpo con la cruz alta y con el sacristan y se me digan tres possas en tres esquinas y se paguen la limosna acostumbrada.

Yten mando que digan por el anima de Lorenço Ochoanupa mi padre difunto una misa rezada.

Yten mando que den de mis bienes de limosna a la cofradía de la madre de dios del Pilar de Zaragoza un real de ocho.

Yten mando a la cofradía de las animas de purgatorio de ese dicho pueblo un real de a ocho.

Yten mando a la cofradía del señor Santiago un real de a ocho.

Yten mando a las mandas forzosas a todas ellas [zona perdida] [qua]tro reales con lo qual aparto de todos mis bienes [zona perdida].

[Folio 2] yten digo que soy casada según orden de la santa madre iglesia con Francisco Poma [entre líneas: mi marido legitimo] que nos casamos tres años a esta parte poco mas o menos y no [testado: emos] tenido ningún hijo para ser nuestro heredero sino es la que fuere mi voluntad.

Para en cumplimiento de todos los vienes [sic] que tengo declaro son los siguientes.

Primeramente docientos [sic] y cincuenta pesos [testado: de dos reales] de a ocho [entre líneas: reales] y digo que los cientos y veinte y cinco son mias y los otros ciento y veinte uno son de Francisco Poma mi marido porque lo emos [sic] ganado con nuestro trabajo y Sudor de los quales dichos pesos contenidos se a de distribuir en las dichas misas arriba declaradas y en las demas mandas que se a fecho en ella se entienda con los pesos pertenecientes a mi parte y se cumplan los dichos mis albaceas porque asi es mi voluntad.

Yten digo que al presente esta enfermo el dicho Francisco Poma mi marido en el hospital de señora Santa Ana y si dios nuestro señor fuere servido de llevarle de esta presente vida mando se le digan la misa cantada y dies [sic] misas rezadas como lo tengo y declaradas en el capitulo antes de este o como mejor ordenare el dicho mi marido de los pesos pertenecientes a su parte que son lo ciento y veinte y un pesos de a ocho y esta es mi voluntad.

Yten declaro que tengo una casa en este dicho pueblo en el solar de Pisco con dos puertas con sus cerraduras [entre líneas: y llaves] [testado: y la una nueva sin cerraduras y llaves] mando que sea para Francisco Poma mi marido y si el dicho mi marido falleciere y pasare de esta presente vida mando se venda en almoneda y lo procedido de ella se distribuya en decir misas por ambos [entre líneas: su anima]. **[Folio 2v]** yten declaro que tengo tres paños de manos de ruan y un obillo [sic] de algodón parda.

Yten una lliclla de jerguilla [entre líneas: color] de flor de romero con sus pasamanos de seda morada y leonada con su faja [sic] de tafetán tornazul.

Yten dos camisas de ruan la una de pecho y la otra alta y mas una camisilla de niña gayada con seda negra.

Yten un faldellín de paño verde mando que todo lo suso se den a Joan Masma Yauri mi hermano porque asi es mi voluntad.

Yten un par de mates de madera pintada pequeña y un tenedor de plata y dicho pedasito [sic] de plata quebrada de un topo.

Yten declaro que tengo dos caballos el uno esta en el pueblo de Guarochiri que lo tiene Catalina Cajaticlla mi madre y la otra en mi poder mando que el caballo que esta en Guarochiri sea para Lorenço Ochoanuxa mi hermano y el caballo que esta en mi poder se venda para decir bien de mi anima.

Yten tengo un faldellín de bayeta y otra y demando se venda.

Yten declaro que tengo dos fraçadas mando que se den la una de ellas blanca a Joan Quispe Poma mi sobrino y la otra parda sea para Francisco Poma mi marido y esta es mi voluntad.

Yten mando que den a Cristobal Sullcauy mi tio un faldellín de paño azul oscuro y atrayda.

[Folio 3] Yten declaro que tengo doce aves ponedoras y su gallo y un pollo mando se venda para decir bien de mi anima.

Yten tres escofietas de ruan y un mantel de yavieza [¿?] y mas dos tijeras y dos cuchillos pequeños.

Yten declaro que tengo dose [sic]caxas medianas mando que sea para Francisco Poma mi marido.

Yten un anaco morado de Caxamarca y atraída.

Yten doce platos de barro y una escudilla y mas un par de medias de paño azul oscuro.

Yten un anaco de algodón negro [entre lineas: y otro anaco vieja] atraída mando que sea para Catalina Llacxa Cargua mi hermana.

Yten unas ebillas [sic] de [testado] hierro y mas unos clavos.

Yten mando a Catalina Ysabel mi hermana una lliclla de algodón negro y se les den mis albaceas.

Yten quatro lampas las dos con sus cabos y las otras dos sin cabos y una hacha pequeña y un asador dos varitas de hierro y dos cuchillos y quatro llaves de hierro.

Yten dos sombreros el uno negro y el otro pardo.

Yten una manta de ruan.

Yten una tinaja.

Yten como dos almudes de manies.

[Folio 3v] yten una taleguilla de [¿qungua?]

Yten un freno bueno y tres frenos quebradas y dos sogas.

Yten dos banquillos de sentar.

Yten dos botijas y una boteçuela.

Yten digo que no debo a ninguna persona.

Y para cumplir y pagar este mi testamento y las mandas y legatos obras pias y graciosas en el contenidas ynstituyo por mis albaceas y testamentario y tenedores de mis bienes a Gonçalo Benites y a Joan Bautista fiscales moradores en este dicho pueblo y les doy todo mi poder cumplido a ambos y a cada uno de ellas por si ynsolidum para que por su autoridad o de la justicia o como quisieren tomen de mis bienes los que bastaren y los vendan en almoneda o fiara de ella y cumplan y executen este mi testamento y páguenlos el contenido lo qual puedan hacer y hagan no embargante se a pasado el año del albaceazgo que derecho se lo prorrogo por todo el tiempo que para lo cumplir sea menester.

Y cumplido y pagado este mi testamento y las mandas y legatos en el contenido dexo instruyo en el remaniente de todos mis bienes por mi universal heredero a Catalina Caxaticlla mi madre [entre lineas: que al presente esta en Guarochiri] los quales aya y herede con la bendicion de dios nuestro señor y la mia porque asi es mi ultima voluntad

[Folio 4] y por esta presente carta reboco [sic] y anulo y doy por ninguno quales quier testamentos o codicillos que antes de agora [sic] yo aya fecho por escrito o de palabra los quales quiere que no valgan en juicio ni fuera de el salvo este que agora [sic] a hago que quiero que valga por mi testamento y por mi cobdicilio o por ultima voluntad o en aquella via y forma que de derecho aya mexor lugar en testimonio de los qual otorgue la presente carta ante el escribano del cabildo y audiencia aquí contenidos que es fecha en el pueblo de Santiago del cercado de los Reyes a dies [sic] y ocho días del mes de mayo de mil y seiscientos y ocho años estando en las casas de la morada de la dicha otorgante siendo para ello llamados y rogados por testigos presente don Diego Chumbimanta alcalde ordinario en este dicho pueblo por el rey nuestro señor y Agustin Guachapayco y Joan Paichu Cama y Francisco Purrilla, indios ladinos moradores en este dicho pueblo y la dicha otorgante y el dicho alcalde y Antonio a quien yo el escribano doy fe que conozco no firmaron por no saber leer ni escribir e yo el escribano doy fe lo firme este dia mes y año fecha ut supra.

Paso ante mi -----

Rubricado: Don Francisco de Fuentes, escribano de cabildo.



1.3. Transcripción del inventario de bienes de Diego Rimay del 10 de enero de 1636

Dirección de Archivo Colonial
Fondos Institucionales
Fondo fáctico
Testamento de indios
Signatura: T1 1.101

La Dirección de Archivo Colonial de la Dirección Nacional de Archivo Histórico del Archivo General de la Nación de conformidad con la Ley N° 25323 y el Art. N° 15 del D.S. N° 008-92-JUS.

CERTIFICA:

Que, en la agrupación fáctica Testamento de Indios Signatura TI. 1.101, se encuentra el inventario de los bienes de Diego Rimay Urma; la cual se custodia en la Dirección de Archivo Colonial, cuya transcripción paleográfica es como sigue: -----

[Al margen: Ynbentario de los bienes de Don Diego Rimay [Yurma], indio difunto]. En el pueblo de Santiago del Cercado en diez días del mes de enero de mil y seyscientos y treynta y seys años; en precencia de mi el escribano del Cabildo deste dicho pue[blo] y de testigos aquí contenidos se hyzo ynbentario de los bienes de Don Diego Rimay urma, indio cacique difunto por pedimiento de Juan Poma cantor deste dicho pueblo por quanto que el dicho difunto le estableció por su albacea como parece por la cláusula de su testamento y por tanto por su pedimiento se hizo este inbentario de sus bienes del dicho difunto que son los bienes siguientes: -----

- Item. Primeramente una silla de caballería con su cujinillo y freno. -----
- Item. Dos frezadas ya serbidas blancos. -----
- Item. Una capa y calzón de pañete parda ya trayda. -----
- Item. Un calzón de flor de romero aforado de bayeta blanca. -----
- Item. Una camiseta listada de la Nazca trayda. -----
- Item. Un colchón [bieja] de algodón. -----
- Item. Un par de calcetes de algodón blanco. -----
- Item. Una enjalma con su lomillo y sincha. -----
- Item. Un par de medias de seda morada [enmendado: bieja]. -----
- Item. Otra camiseta listada de lana. -----
- Item. Una camisa de crea bija [sic]. -----

Item. Un almofres de jerja. -----

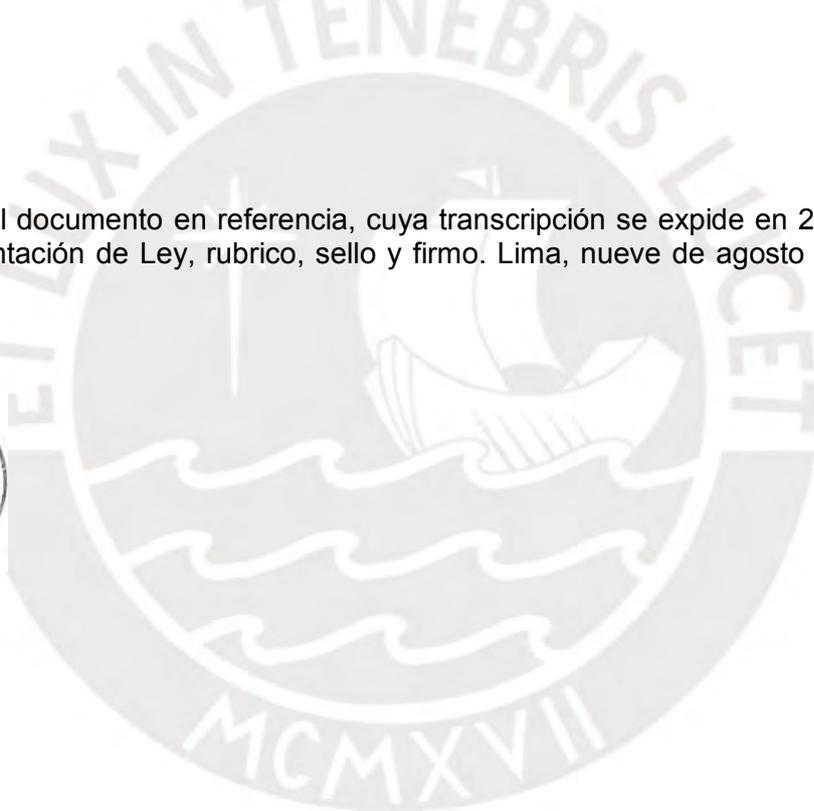
Item. Un macho pardo [quemado]. -----

Item. Un caballo castaño y otro bayo. -----

Todos estos bienes aquí contenidos se entregó al dicho Juan Puma, albacea del dicho Don Diego Rimay [quemado] [ma] indio cacique difunto en presencia de nú el escribano del Cabildo y de los testigos aquí contenidos siendo testigos Diego

Martín, Pedro Cayampi, Juan de la Cruz, indios resid[en]tes .en este dicho pueblo y ladinos en la lengua esp[año]la y lo firmó el dicho Juan Puma y los testi[gos] [l<ol. 1] [roto] firmaron por no saber y dello doy fe. Juan Poma [rubricado]. Ante mi Don Martín de Mendoza, escribano del Cabildo [rubricado]. -----

Así consta del documento en referencia, cuya transcripción se expide en 2 fojas, que previa confrontación de Ley, rubrico, sello y firma. Lima, nueve de agosto de dos mil dieciséis.



1.4. Transcripción del testamento de Gabriel Jaguario del 5 de julio de 1751

Dirección de Archivo Colonial
Fondos Institucionales
Fondo fáctico
Testamento de indios
Signatura: T1 3.377

[Folio 206]. En el nombre de Dios todo poderoso amen. Sepan quantos esta carta de mi testamento vieren como yo Gabriel el Jaguario, yndio natural del pueblo de San Francisco de Sicitya provincia de Guarochiri y al presente vesino[sic] de este pueblo de Santiago del Cercado, hijo natural de María Feliciana difunta que este en la gloria digo que estando enfermo de la enfermedad que Dios Nuestro Señor a sido servido de darme pero en todo mi juicio memoria y entendimiento natural creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santisima trinidad padre e hijo y espíritu santo tres personas y un solo Dios verdadero y en lo demas que cree y enseña nuestra santa madre iglesia apostolica romana y llamando por mi abogada a la siempre virgen María madre de dios y señora nuestra consevida[sic] sin pecado original otorgo este mi testamento ultima y final voluntad en la forma y manera a dios nuestro señor que la crio y redimio con su preciosa sangre pacion [sic] y muerte y el cuerpo a la tierra de donde fue formado y mando que quando su divina magestad fuere servido de llevarme de esta presente vida a la otra mi cuerpo sea enterrado en la iglesia de este pueblo del cercado y amortajado con el avito [sic] de nuestro padre san Francisco y el dia de mi entierro se me diga una misa cantada de cuerpo presente o sino al dia siguiente y la limosna se pague de mis bienes.

Yten mando a las mandas forzosas [sic] dos reales para arriba.

Yten declaro que fui casado y velado según orden de nuestra santa madre iglesia de primero matrimonio con Maria Ygnacia y durante el matrimonio huvimos [sic] una hija lexitima nombrada María Marcela Santos y esta fue casada y velada según orden de nuestra santa madre iglesia con Andres Marcos de cuyo matrimonio procrearon una hija nombrada María Petrona de edad de sinco [sic] años, la qual es mi nieta lexitima asi lo declaro para que conste.

Yten declaro que dicha María Ygnacia quando me case con ella no trajo bienes algunos a mi poder asi lo de **[Folio 206v]** declaro para que conste -----

Yten declaro que soy casado y velado según orden de nuestra santa madre iglesia con María Paula y durante el matrimonio huvimos [sic] y procreamos una hija lexitima nombrada María Cathalina de edad de año y siete meses asi lo declaro para que conste -----

Yten declaro que la dicha María Paula quando me case con ella no trajo bienes ningunos por dote a mi poder asi lo declaro para que conste-----

Yten declaro que dejo doce pesos para que con ellos se me digan de misas en la iglesia donde dispusieren mis albaceas por ser asi mi voluntad -----

Yten se me digan dies [sic] responsos se pague de mis bienes por ser asi mi voluntad--

Yten declaro por mis bienes primeramente quatro tembladeras, quatro platillos y doce cucharas todas estas piezas son de plata, dos frenos con copas y cantoneras de plata de todos bienes se han de dividir y partir igualmente tanto la una como la otra entre mi nieta e hija por ser asi mi voluntad -----

Yten una espuela de plata de mujer para mi nieta -----

Yten un repartidosito de plata para mi hija-----

Yten declaro por mis bienes siete mulas y dos yeguas que hacen nueve de estas dichas mulas la una que es lucma doy a mi albacea Sebastian Santander por ser mi voluntad las demas para mis herederos-----

Yten una mula moxina fuera de las nominadas tengo que compre en veinte y cinco pesos de [testado: de lo] de la viuda [testado: de] María Petrona Francisca y envolviendo el importe de la dicha mula a mis albaceas se lo llevara para asi la dicha María Petrona Francisca a si lo declaro para el descalfio de mi conciencia-----

Yten declaro que dexo para mi mujer una mula sebruna la qual es fuera del numero de las siete que con esta tengo ocho mulas y de la dijo por ser asi mi voluntad.

Yten declaro por mis bienes un par de yuntas aperadas las quales dexo para mi nieta e hija que con lo que se pongan a trabajar y lo que ganasen dichas yuntas se **[Folio 207]** [se: repetido] mantengan igualmente tanto la una como la otra por ser asi mi voluntad -

Yten tengo quatro lampas dos achas y un machete dos [¿joses?] de estos se partirán igualmente mis herederos.

Yten tengo tres puertas de madera que con otra hacen quatro las quales se bendan [sic] y de su prosesido [sic] se haga bien por mi alma por ser asi mi voluntad.

Yten tengo una capote azul de paño de Quito y otro capote traído, un sombrero prieto nuevo, tres jubones blancos, una camisa con encaxes, una chupa colorada de escarlatilla tratable, un pañuelo de bicuña [sic] nuevo, una par de medias de seda azul, dos pares de medias blancas de algodón, una caxeta de plata de guardar tabaco en polvo.

Yten la chupa de escarlatilla colorada y el paño de pescuezo nuevo le doy graciosamente a mi sobrino Matheo Mendosa por ser asi mi voluntad en remuneración de lo que me esta asistiendo en esta mi enfermedad.

Yten tengo una jaquina de mudar con sus ebillas y cartoneras de plata, un par de espuelas de plata, dos frenos llanos de mular y cavallar, tres caxas grandes las dos y la una pequeña con su chapa y llave cada una.

Yten que los topes grandes que tuve en tiempo de mi mujer la primera se los dexo a mi mujer que esta presente por ser asi mi voluntad.

Yten declaro por mis bienes una huerta de frutal de guayabas que poseo a la entrada del lugar nombrado Chilaco grande que linda por una parte con la huerta de San Francisco de Sisicaya y por la parte de arriba linda con la huerta Maiguasca y por otra parte linda hasta donde esta una piedra colora la que huve [sic] de comprar del inter

cura don Bartholome Figueroa quando estuvo en dicho pueblo de San Francisco de Sisicaya la qual compra fue y es con la pensión [sic] y gravamen de tres pesos y tres reales en cada un año que es a favor del dicho don Bartholome Figueroa y con esta misma pensión [sic] y gravamen dexo a la dicha mi hija lexitima por ser asi mi voluntad igualmente con mi [niete: debe decir nieto o nieta] que dos huertas esta en una .

Yten declaro que otra huerta en el dicho termino de **[Folio 207v]** de Chillaco grande [testado: que linda] no me pertenece sino al común del pueblo.

Yten me debe Melchor Valdeon quatro pesos y quatro reales.

Yten me debe Martin Dias doce reales se cobren

Yten me debe Granados tres pesos se cobre -----

Yten me debe Juan Bautista Flores de Suricancha seis pesos se cobre,

Yten me debe Francisco de la Cruz un peso.

Yten declaro que tengo una casa en el pueblo de San Pedro Guacairi que se compone de una sala y cosina [sic] y tengo gastados en su mejora setenta y una pesos la qual casa esta al canto del dicho pueblo y si alguno pretendiese tener derecho volverá los dichos setenta y una pesos a mis herederos lexitimos asi lo declaro que conste.

Yten declaro a mi hierno [sic] Andres Marcos le perdono todo lo que me debe para el descalfio [debe decir: descanso] de mi conciencia-----

Yten declaro por bienes de mi nieta una casa que esta en San Lorenzo de Quinte la que dexo mi suegra María Melchora difunta abuela lexitima de dicha mi nieta y madre de mu mujer la primera como consta por su testamento de dicha mi suegra y dicha mi nieta en teniendo edad competente entrara en el goce y posesion [sic] de la dicha casa y si muriere la tierna edad no teniendo edad para testar y disponer mando que entonces se venda dicha casa y con su procedido se haga bien por las almas de los dueños por ser asi mi voluntad-----

Yten los lomillos llanos y tres laseadores

Yten Agustin Domingo debe a la cofradía de San Antonio fundada en el pueblo de San Francisco de Sisicoya [testado: dies pesos pro] catorce pesos procedidos de una año de arrendamiento de la huerta de la cofradía mis albaceas sobren y den al padre cura de dicho pueblo

Yten Martin Gerónimo debe a dicha cofradía quince pesos de arrendamiento de dicha huerta se cobre y se de el cura del pueblo de Sisicaya -----

Y para cumplir y pagar este mi testamento man **[Folio 208]** mandas y legados en el contenido dexo y nombro por mis albaceas a mi sobrino Sebastian Santander y a mi mujer María Paula y tenedor de mis bienes al dicho mi sobrino y executor testamentario de mi voluntad a los dichos a los quales les doi mi poder y facultad con libre y general administración para que luego que yo fallesca entren y tomen de todos mis bienes y los vendan y cumplan este mi testamento y usen el cargo de albaceasgo [sic] todo el tiempo necesario. Y en el remaniente de mis bienes pasado deudas derechos y acciones instituyo por mis universales herederos a las dos mi nieta María Petrona y a mi hija María Cathalina que dentren [sic] en el pose y posesion de mis bienes igualmente tanto la una como la otra con la vendicion [sic] de dios y la mia por ser asi mi final voluntad. Y con

esto revoco y anulo y doy por ninguno y de ningun valor ni efecto otros quales quier testamentos cobdicios poderes para testar y otras ultimas disposiciones que antes de esta haya fecho y otorgado por escrito o de palabra para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de el salvo este ahora hago y otorgo quiero se guarde cumpla y execute como testimonio de mi ultima y final voluntad en aquella via y forma que ha lugar en derecho es fecho en este pueblo de Santiago del cercado en cinco días del mes de julio de mil setecientos cinquenta y un años y el otorgante no firmo porque dixo no saber escribir y de su pedimento uno de los testigos y a lo que parecio el dicho otorgante estaba en su acuerdo y entendimiento natural según se afirmo y ratifico a las preguntas que por mi voz fue hechas y contenidas en este testamento siendo testigos que fueron llamados y rogados el capitán don Juan de Rivera y don Phelipe Gallo Chumbi

[Folio 208v] Juan Guillermo y don Joseph Ballejos y Ribera firmaron los que supieron y el uno que dixo no saber escribir uno de los testigos de que doy fe.

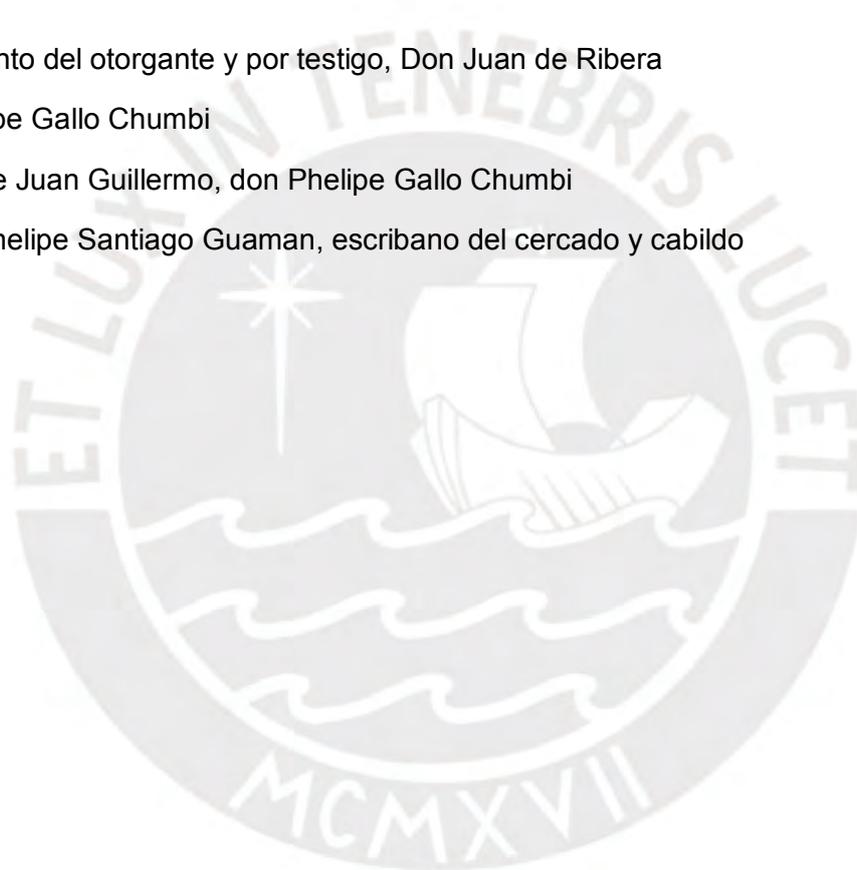
Rubricado

A pedimento del otorgante y por testigo, Don Juan de Ribera

Don Phelipe Gallo Chumbi

A ruego de Juan Guillermo, don Phelipe Gallo Chumbi

Ante mi Phelipe Santiago Guaman, escribano del cercado y cabildo



ANEXO 2

ANÁLISIS DE FIBRAS TEXTILES AL MICROSCOPIO ÓPTICO

A pesar de que los distintos métodos de análisis para la caracterización e identificación de fibras textiles son bien conocidos en el ámbito científico, estos aún no se realizan con éxito en la mayor parte de los museos del Perú donde la identificación de las fibras se realiza generalmente a simple vista o con ayuda de un cuentahilos y en pocas oportunidades se recurre a un microscopio. Como consecuencia de ello, los datos de las fichas técnicas relativos a los materiales que componen los tejidos son algunas veces inexactos, principalmente, cuando se trata de tejidos históricos.

Con la conquista española, la introducción del ganado ovino y de una tecnología textil foránea significó también la incorporación de nuevas fibras en la manufactura textil local. Así se tienen prendas coloniales elaboradas no solo con las tradicionales fibras de algodón y de camélido, sino también con lana de ovino, seda, lino y otros materiales. Por ello, la identificación de fibras resulta confusa y compleja. Así, es imprescindible el análisis profundo mediante microscopios y otros medios.

Al carecer de datos precisos respecto a la naturaleza de las fibras textiles con un grupo de investigadores se recurrió al análisis profundo mediante microscopio óptico. Solo dos museos accedieron a nuestra solicitud para la extracción de muestras de fibras: el Museo Nacional de la Cultura Peruana —donde tanto la directora Estela Miranda como la conservadora Rosemary Zenker— apoyaron para la extracción de muestras de hilos de urdimbre y de trama de distintos colores del tapiz *Figura 38*. De igual forma en el Museo Histórico Regional de Cusco la directora Ana María Galvez B. y Liliana Rosas nos acogieron cálidamente y nos brindaron las facilidades necesarias para el estudio del tapiz de Túpac Amaru II (*Figura 27*), y para la extracción de muestras.

Las muestras fueron analizadas al microscopio óptico digital de hasta 1,000X de aumento por el especialista Mario Azaña en el taller de textiles del SENATI el año 2015, el cual estaba en ese entonces a cargo de Nelson Parra Villanueva. Las microfotografías captadas muestran en secciones longitudinales la estructura de la fibra formada por cutícula o capa externa, médula y corteza (*Figura , 70*). El resultado del análisis arrojó que prácticamente el total de la muestra corresponde a fibra de camélido, lo que significó para nosotros un descubrimiento importante, pues inicialmente pensamos que el tapiz del Museo de la Cultura Peruana era de fibras de ovino.

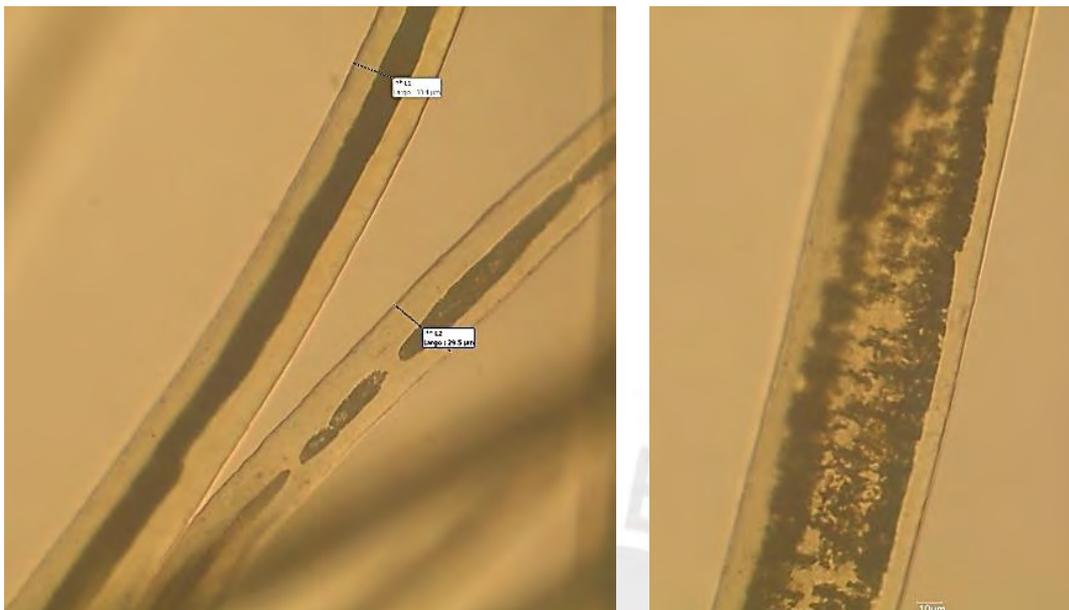


Figura 69, Figura 70. Microfotografías de fibra de hilo de trama de color amarillo (ocre) del tapiz del MCP. *Nota.* Se observa estructura de la fibra: capa externa, médula y corteza.

Las fibras de ovino y las de camélido, así como los pelos finos en general son de queratina, es decir, de proteínas, y pueden parecerse mucho físicamente a simple vista, entonces las diferencias solo pueden ser percibidas al microscopio. La identificación de las diversas fibras de origen animal se realiza considerando la presencia o ausencia de médula, así como la forma y disposición de las células cuticulares (Zoccola, 2014), (Frank, Hick, Prieto, & Castillo, 2009; AATCC American Association of Textile Chemists and Colorists, 2001). La mayor parte de fibras de camélido presentan médula claramente distinguible al microscopio óptico (Figura 69, Figura 70. Microfotografías de fibra de hilo de trama de color amarillo (ocre) del tapiz del MCP. *Nota.* Se observa estructura de la fibra: capa externa, médula y corteza. Las fibras de ovino por lo general no presentan médula, en cambio, las células cuticulares pueden distinguirse con claridad. La médula se ubica al centro de la fibra y se halla rodeada por la corteza que a su vez está recubierta por la cutícula o capa externa. La forma de la médula puede ser continua o fragmentada y depende del grosor de la fibra. A mayor grosor de la fibra, la médula será también más gruesa y continua, mientras que en fibras delgadas la médula será fina, interrumpida, fragmentada o nula (amedulada).

Características de fibras de hilos de trama del tapiz del Museo de la Cultura Peruana

Color	Diámetro en μm (micras)	Médula	Células cuticulares
Amarillo (ocre) (natural)	22.8	En forma de islas	No se observa
	35.2	Continua	
	28.7	fragmentada	
	22.2 - 22.9	En forma de islas	
	32.6	Continua	
	24.7	En forma de islas	
	29.5	Fragmentada	
Rojo (teñido)	33.4	Continua	No se observa
	19.6	En forma de islas	
	26.2	interrumpida	
	18.8	En forma de isla	
	22.7	No presenta	
	33.3	Continua	
	26.2	interrumpida	
	22.1-18.9	En forma de islas	
	23.9	Continua	
	33.1 – 32.7	fragmentada	
Verde	46.6 - 47	No presenta	Escamas cuticulares marcadas
	15.9-15.1	No presenta	No se observa
	27.4	No presenta	Escamas cuticulares marcadas
	50.9	No presenta	Escamas cuticulares marcadas
	29.0-30.4	En forma de islas	No se observa
	33.8-34.5	Fragmentada	No se observa

Características de fibras de hilos de urdimbre del tapiz del Museo de la Cultura Peruana

Diámetro en μm (micras)	Médula
35.1-35.6	interrumpida
31.9	continua
20.8	continua
23.3	en forma de isla
22.2	continua
22.2	continua
31.6	en forma de isla
48.8	continua
32.5	en forma de islas

El diámetro de las fibras se puede medir también con el microscopio óptico, este dato contribuye a identificar el tipo de fibra y hasta la especie de camélido, pues las fibras más delgadas y finas pueden pertenecer a la especie vicuña. Según el AATCC

Technical Manual, el promedio del diámetro de las fibras de alpaca y de llama es de 26 a 28 μm (micras) aunque el rango puede ser de 10 a 50 y de 10 a 40 μm , respectivamente; mientras que las de vicuña tienen un promedio de 13 a 14 y un rango de 6 a 25 micras (AATCC American Association of Textile Chemists and Colorists, 2001: 40). La tabla muestra que el rango del diámetro de las fibras de hilos de trama del tapiz del MNCP corresponden a camélidos. El rango del diámetro de las fibras de color amarillo (ocre) es de 22 a 35 y el rojo de 19 a 33. En el caso del color verde se observa diferencias que responden a una particularidad que se explicará más adelante. La segunda tabla, que muestra el diámetro de las fibras de hilos de urdimbre del mismo tapiz, se observa el rango que va de 21 a 49 micras y corresponde también a un camélido. Las microfotografías 69, 70, 71 y 72 señalan las medidas de las fibras captadas al microscopio óptico.

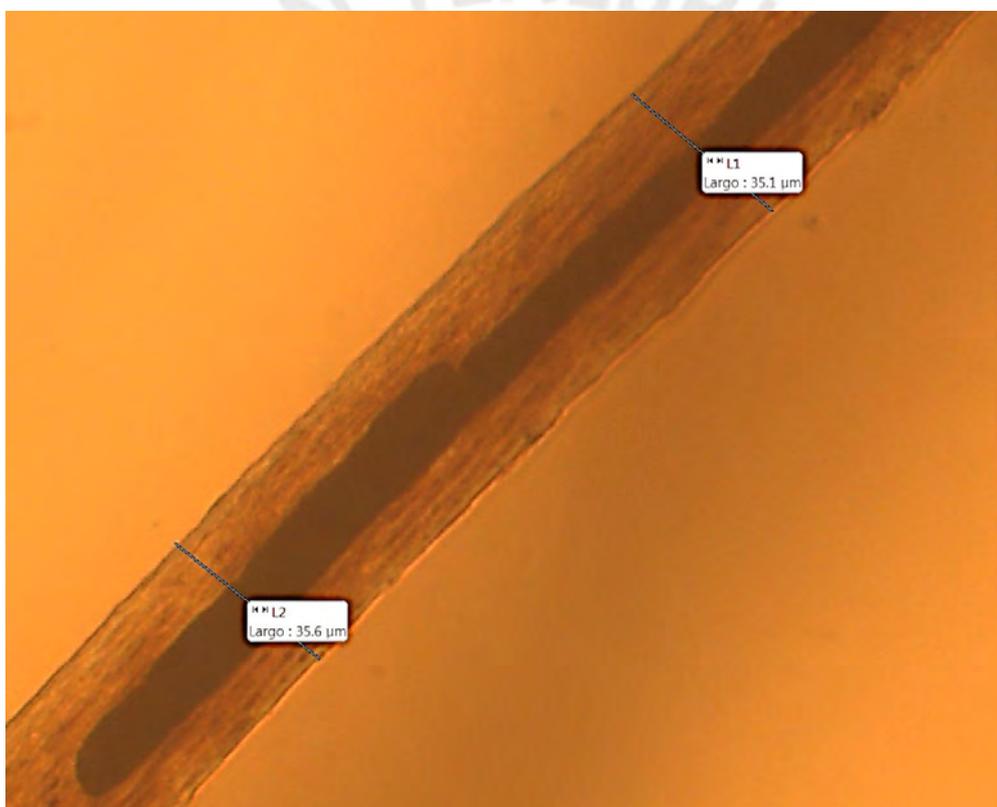


Figura 71. Microfotografía de fibra de urdimbre de color marron natural del tapiz del MCP. Medidas del diámetro: L1 35.1 μm y L2 35.6 μm .

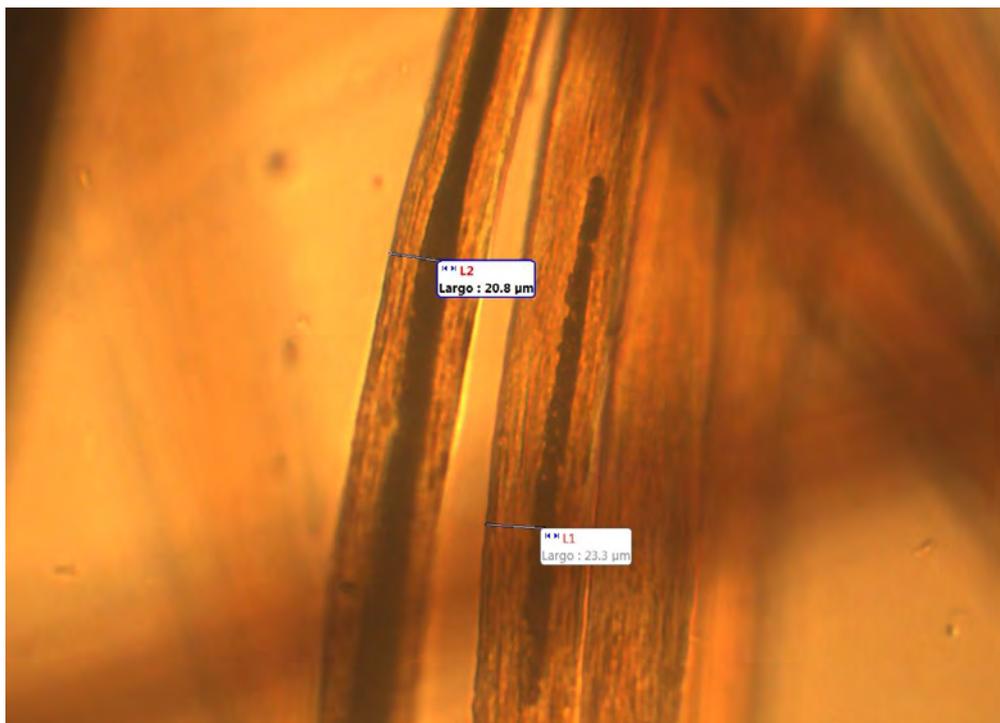


Figura 70. Microfotografía de fibra de urdimbre de color marrón natural del tapiz del MCP. Medidas del diámetro: L1 23.3 μ m y L2 20.8 μ m.

La presencia de médula en la mayoría de las fibras analizadas es otro indicador de que se trata de camélido y no de ovino. Las Tablas describen la forma de la médula que corresponde a lo descrito por las publicaciones citadas cuando se trata de camélido. Las fibras más gruesas presentan mayormente médula continua, en cambio las más delgadas suelen tener médula discontinua o en forma de islas. Se encontraron tres casos donde las características de la fibra difieren de la mayor parte de la muestra analizada. Se trata de tres fibras de la muestra del hilo de trama de color verde. Debido a la presencia de escamas cuticulares marcadas en la superficie distinguibles con claridad y debido a que no presentan médula, los tres casos señalados se tratarían de fibras de ovino que habrían sido mezcladas con las de camélido durante el hilado (Figura 73 y 74). Este hecho también indica que es muy probable que la hilandera trabajó con ambos tipos de materiales en el mismo taller. Como se sabe el ganado ovino empezó a introducirse en los Andes luego de la conquista y se incrementó rápidamente hasta prácticamente desplazar al camélido durante el siglo XVIII.

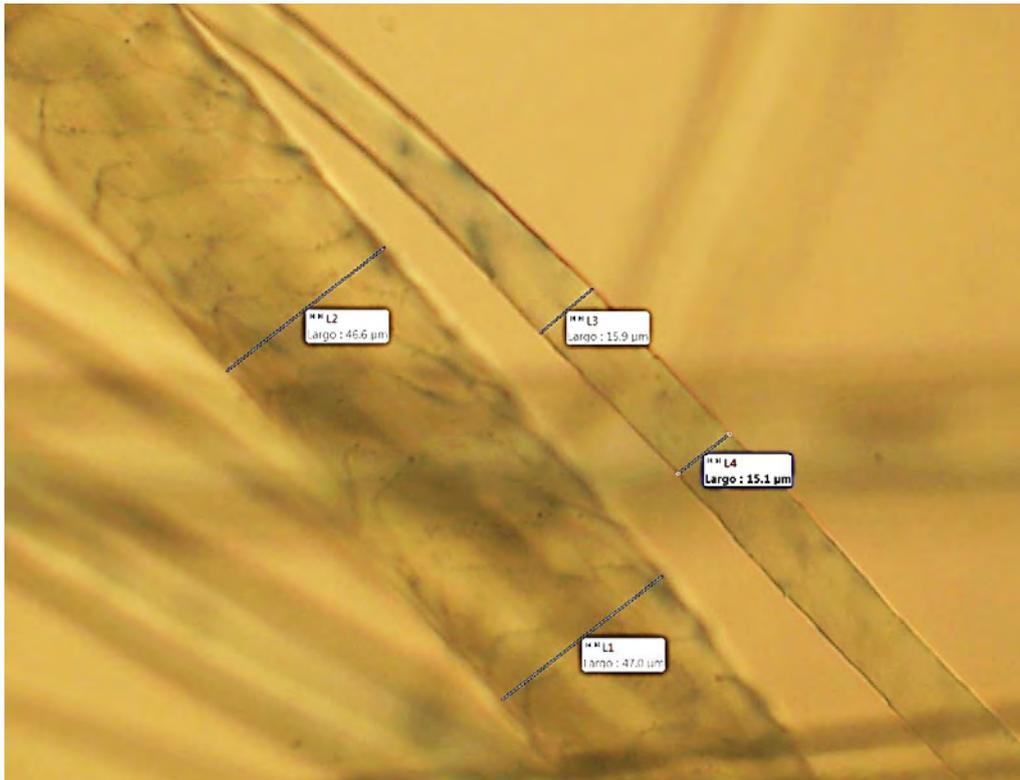


Figura 73. Microfotografía de fibra de trama de color verde (teñido) del tapiz del MCP. Medidas del diámetro: L1 47µm, L2 46.6 µm, L3 15.9 µm y L4 46.6 µm.

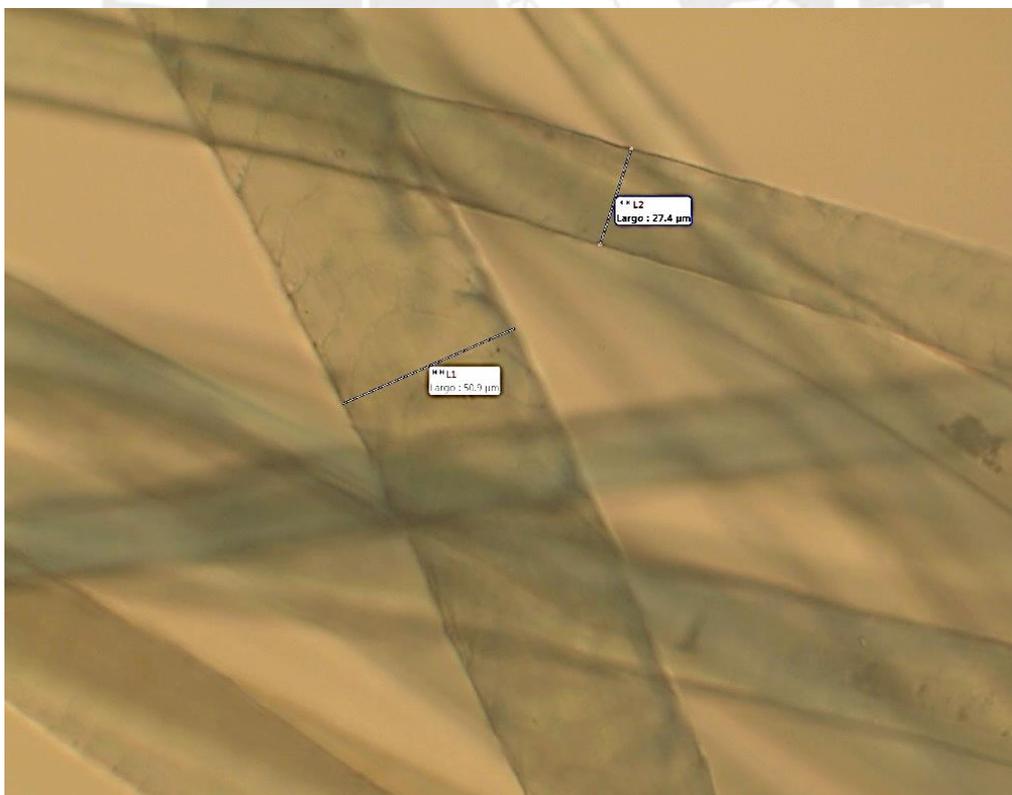


Figura 74. Microfotografía de fibra de trama de color verde (teñido) del tapiz del MCP. Medidas del diámetro: L1 59.9µm, L2 27.4 µm

En el caso del tapiz de Túpac Amaru II, del cual se analizaron muestras correspondientes a los hilos de trama, pues los de urdimbre son de algodón, también se observó características similares al caso descrito en los párrafos anteriores. Por lo tanto, el resultado confirmó lo señalado en la ficha técnica, las fibras analizadas corresponden a camélido.

Aunque el análisis de fibras al microscopio óptico proporcionó información valiosa, es necesario precisar que la muestra analizada fue reducida, y que un análisis de muestras provenientes de los distintos colores del total de tapices podría arrojar mayores datos que complementen la presente investigación. Sin embargo, se debe considerar también que la extracción de fibras de todos los matices del tapiz dependerá de su estado de conservación, evitando siempre el deterioro de la pieza. Por ello es recomendable el análisis evitando la extracción de muestras, el cual es posible solamente cuando el equipo adecuado se ubica en el mismo lugar que el objeto de análisis.

El análisis de fibras empleando el microscopio electrónico de barrido (SEM por sus iniciales en inglés) proporciona resultados mucho más precisos que el microscopio óptico, pues se pueden conseguir imágenes de hasta 500000 X con una resolución de 1 nanómetro, así como se puede también realizar tanto el análisis composicional de elementos inorgánicos como la observación y la caracterización superficial de los objetos (orgánicos/inorgánicos). En el caso específico de textiles podría aportar mucho en la identificación precisa de la especie de camélido y del deterioro de las fibras. Lamentablemente, debido a su alto costo, este tipo de equipo no se encuentra actualmente a disposición de los investigadores en nuestro medio.

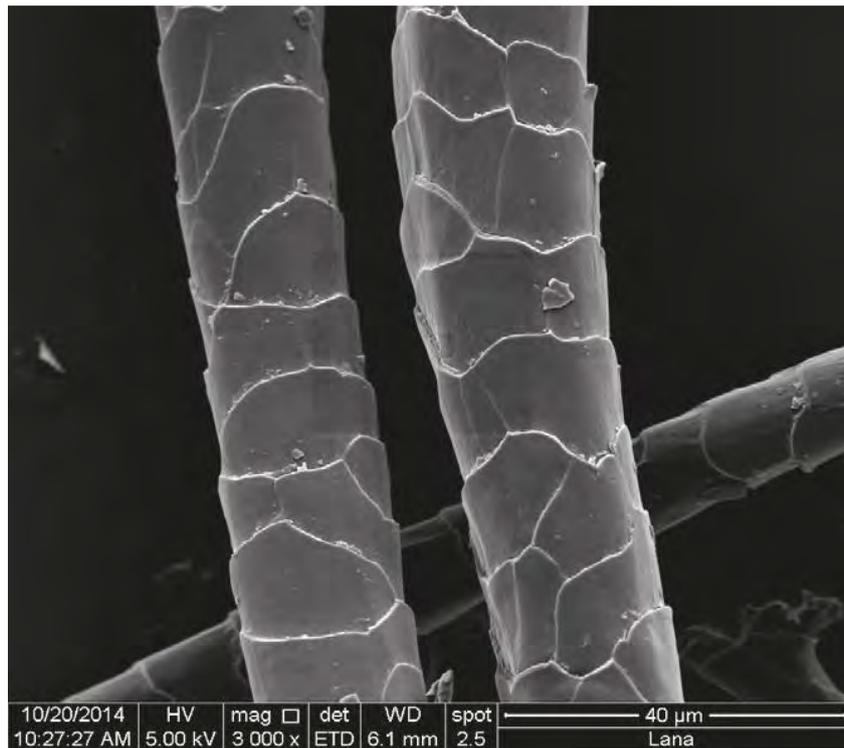


Figura 72. Microfotografía de fibras de lana al microscopio de barrido (SEM)

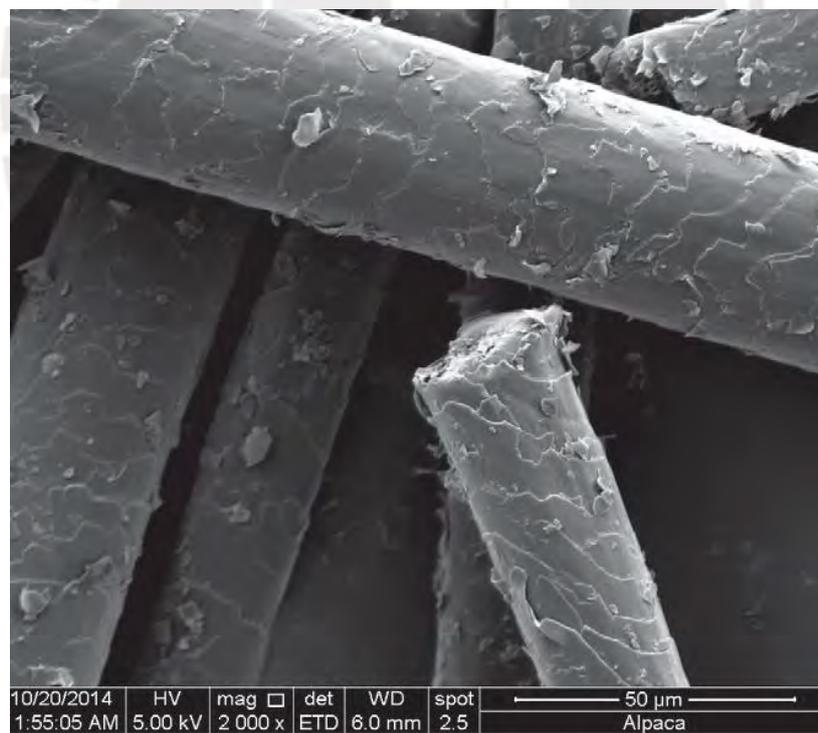


Figura 73. Microfotografía de fibras de alpaca al microscopio de barrido (SEM)

ANEXO 3

INFORME TÉCNICO DEL TAPIZ COLONIAL RT7788 (TAPIZ CON TOCAPUS DEL MNAHP) AUTOR YUKI SEO, SETIEMBRE 2014

Urdimbre:

- Algodón
- Retorsión en S con 3 cabos
- Diámetro 0.6-0.8 mm.
- Grado de torsión 55-65°
- Densidad 7 hilos/cm. por el borde, y 8-9 hilos /cm por la parte central.

Trama:

- Fibra de camélido
- Color blanco (natural), marrón oscuro (natural), rojo (teñido) y amarillo-ocre (teñido).
- Retorsión en S con 2 cabos (retorsión muy suave)
- Diámetro 0.2-0.4 mm.
- Grado de torsión 10-20°
- Densidad (ver al cuadro Excel "Densidad")

Técnica: Tapiz ranurado, dovetail y Excéntrico

Ranurado: por la parte de las alas de mariposas

Dovetail: por las uniones en la mayor parte de dos colores y alguna parte de solo color

Excéntrico: uniones en la parte de un solo color

Medidas por la parte C

Medidas de tramos:

Tramo 1: 24 cm Tramo 8: 30 cm
 Tramo 2: 30 cm Tramo 9: 25-30 cm
 Tramo 3: 25-30 cm Tramo 10: 30-35 cm
 Tramo 4: 25-25 cm Tramo 11: 30 cm
 Tramo 5: 25 cm Tramo 12: 30-35 cm

Tramo 6: 23-25 cm Tramo 13: 20 cm

Tramo 7: 22-25 cm Tramo 14: 27 cm

Medidas de los dameros:

Tramo 5: 11-12.5 cm (largo) x 9.5-10 cm (ancho)

Tramo 6: 10-12.5 cm x 9.5-10.7 cm

Medidas de Mariposas:

Largo: De las antenitas a la cola

Ancho: del borde de un ala al borde de otra ala

Tramo 5: 4.7-6.5 (largo) x 3.2-4.2 cm

Tramo 6: 4.0-5.0x 3.5-4.0 cm

Tramo 7: 4.5-6.0x 4.0-4.5 cm

Tramo 8: 5.0-7.0x 4.5-5.5 cm

Medidas de diseño abstracto:

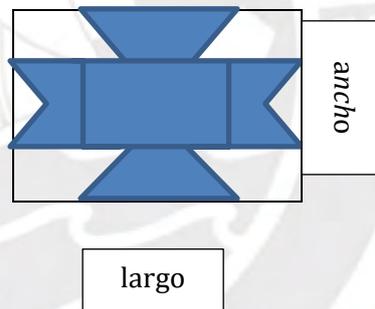
Tramo 5: 20 (largo) x 18(ancho) cm

Tramo 6: 19 x 18.5 cm

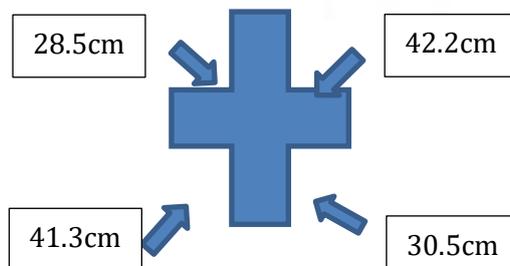
Tramo 7: 20 x 19.5 cm

Tramo 8: 19.5 x 20.2 cm

Tramo 9: 20.5x 20.2 cm



Medidas de la Cruz:



Estado de conservación

Regular-mal

Hay suciedad por la parte central.

Se encuentran las manchas negras (¿por la humedad?)

Zurcidos con los hilos posteriores; algodón, lana teñida.

Manchas amarillas de tintes

Deshilachado por varias partes

Lagunas por las uniones

Desgaste, deshilachado y lagunas por la parte B, el costado de la Cruz

Observación:

El borde de la urdimbre del lado C (del Tramo 1 hasta el 6) está con los hilos cruzados cada 3-6 cm de distancia.

Las técnicas de las uniones varían como *dovetail* y excéntrico (ver el cuadro de Excel "Uniones").

Probablemente el Tramo 6 y el 7 son del mismo tejedor, puesto que el comienzo (trama) de las mariposas de estos tramos está en la misma hilera.

Se encuentra una falla de la dirección de una mariposa en el Tramo 6 por la parte C, el color de fondo (damero) es blanco y el de la mariposa es rojo.

Se encuentran varias mariposas con diferentes números de antenitas, como del 2 al 4.

Presencia del borde enrollado con la fibra de camélido del color rojo por la parte C del Tramo 10-14.

Se encuentran 2 grosores de fibra de camélido del color blanco, en el Tramo 12: La densidad de trama es 20 hilos/cm. y 48hilos /cm, sin embargo, el hilado y la densidad de esta pieza es muy uniforme en su totalidad.

Densidad de trama /cm

tejedor	color	C-B	B-A	color	Tejedor
5	Amarillo			A	5
	Marron			M	
	Rojo			R	
	Blanco			B	
4	A	40-44	30-42	A	4
	M	48-60	44-54	M	
	R	48-56	32-44	R	
	B	40-48	32-34	B	
3	A	40-42	34-48	A	3
	M	42-44	46-58	M	
	R	56-60	46-58	R	
	B	28-38	34	B	
2	A	40-44	34-46	A	2
	M	38-64	32-44	M	
	R	40	36-54	R	
	B	28-40	no hay	B	
1	A	36-40	50	A	1
	M	32-34	50	M	
	R	36-44	60	R	
	B	35	40-44	B	

UNIONES

Tramo	borde	C	B	A	borde	tramo
9						9
	E	2x2	E	2x2 3x3	E	
8						8
	E	2x2	E	2x2	E	
7						7
	E	2x2	E	2x2	E	
6						6
	E	2x2 3x3	E	2x2 3x3 2x3 4x4	E	
5						5
	E	2x2 3x3 3x6	E	1x1 2x2 3x3 4x4	E	
4						4
		1x1		1x1	E	
3						3
		2x2		1x1	E	
2						2
	E	3x3		3x3	E	
1						1

(Excentrico) (Dovetail) (Excentrico) (Dovetail) (Excentrico)