

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA
FACULTAD DE EDUCACION Y HUMANIDADES
ESCUELA ACADEMICA PROFESIONAL DE EDUCACION SECUNDARIA
ESPECIALIDAD HISTORIA Y GEOGRAFIA



EL ARTE TEXTIL PARACAS

**Trabajo monográfico obtener el Título Profesional de Licenciado en
Educación**

Especialidad Historia y Geografía

BACHILLER:

- **PAREDES SEGURA Junior**

Asesora:

Lic. Brinelda Julca Castillo

NUEVO CHIMBOTE – PERU

2015

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

ESCUELA ACADÉMICA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

ESPECIALIDAD HISTORIA Y GEOGRAFÍA



HOJA DE CONFORMIDAD

EL PRESENTE TRABAJO MONOGRÁFICO TITULADO: EL ARTE TEXTIL PARACAS", ELABORADO POR EL BACHILLER PAREDES SEGURA JUNIOR PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES. HA CONTADO CON EL ASESORAMIENTO DE QUIEN DEJA CONSTANCIA DE SU APROBACIÓN. POR TAL MOTIVO FIRMO EL PRESENTE TRABAJO DE CALIDAD DE ASESORA.

ASESORA:

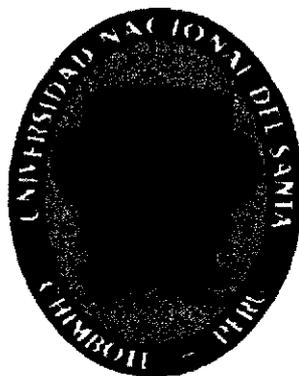


**Mg. BRINELDA JULCA
CASTILLO**

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

ESCUELA ACADÉMICA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

ESPECIALIDAD HISTORIA Y GEOGRAFÍA



**MONOGRAFÍA PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE EDUCACIÓN Y
HUMANIDADES**

EL ARTE TEXTIL PARACAS

BACHILLER:

PAREDES SEGURA Junior

ASESORA:

A handwritten signature in black ink, appearing to read "B. Julca", is written over a horizontal line.

**Mg. BRIMELDA JULCA
CASTILLO**

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

ESCUELA ACADÉMICA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

ESPECIALIDAD HISTORIA Y GEOGRAFÍA



**MONOGRAFÍA PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE EDUCACIÓN Y
HUMANIDADES**

EL ARTE TEXTIL PARACAS

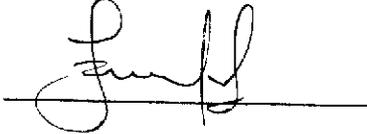
BACHILLER:

PAREDES SEGURA Junior

**SUSTENTADA Y APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO EL DÍA 22 DE MAYO DEL
2015.**


Dr. ÁNGEL MUCHA PAITAN


**Mg. BRINELDA JULCA
CASTILLO**


**Mg. ALEJANDRO ÁNGELES
BUSTOS**

DEDICATORIA

- A mi madre: Hermis segura Sernaque. Por su inmenso amor, sus sabios consejos y apoyarme en mis metas trazadas.
- A mi Dios infalible, creador de la tierra y el universo, hacedor de la toda la sabiduría humana.
- A mi hermano: José Alberto Paredes Segura quien me dio su confianza para poder seguir adelante con todos mis proyectos trazados.

AGRADECIMIENTO

- A mi hermano José, con toda confianza y su apoyo incondicional me dio fuerzas para poder realizar este trabajo monográfico.
- A mis maestros: Mucha Paitan, José Cedeño y Brinelda Julca. A todos ellos por otorgarme sus excelente e indigentes enseñanzas.
- A mis Primos: Guillermo, Nadia, Anahí, Paola, Katy y Jorge Enrique quien me brindaron su confianza y aliento en mi carrera profesional.

ÍNDICE

CARÁTULA.....	1
DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTO.....	3
INDICE.....	4
PRESENTACIÓN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9

CAPÍTULO I

LA CULTURA PARACAS

1. UBICACIÓN.....	11
1.1.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA – CRONOLÓGICA.....	11
1.2. PERIODIFICACIÓN.....	12
1.2.1. PARACAS CAVERNAS.....	12
1.2.2. CERÁMICA PARACAS CAVERNAS.....	13
1.2.3. APROXIMACIONES A LA ICONOGRAFÍA.....	15
1.3. PERIODO PARACAS NECRÓPOLIS.....	16
1.3.1. FARDOS FUNERARIOS.....	17
1.3.2. CERÁMICA NECRÓPOLIS.....	19

CAPÍTULO II

ASPECTOS GENERALES DE LA TEXTILERÍA

2.1 TEJIDO.....	21
2.1.1 FIBRAS TEXTILES.....	23
A. HILOS.....	24
B. TINTES Y TEÑIDO.....	25
2.1.2 TÉCNICAS TEXTILES.....	26
A. TECNICAS DE UN SOLO ELEMENTO.....	26
A.1) ENLAZADO.....	26
A.2) TEJIDO DE PUNTO.....	27
A.3) TEJIDO DE GANCHO.....	27
A.4) REDES.....	27
A.5) ENCAJÉ.....	28
B. TÉCNICAS CON HILOS EN UNA SOLA DIRECCIÓN.....	28
B.1) TRENZADO.....	28
C. TÉCNICAS DE DOS ELEMENTOS.....	28
C.1) TELAS DE TORZAL.....	29
C.2) ENTRELAZADO.....	29
C.3) GAZAS.....	31
C.4) REPS.....	31
C.5) TAPIZ.....	32
2.1.3 DECORACIONES TEXTIL.....	32
A. BROCADO.....	32
B. BORDADO.....	32

CAPÍTULO III

EL ARTE TEXTIL PARACAS

3.1 ELEMENTOS DECORATIVOS EN EL ARTE TEXTIL.....	40
3.2 OTROS ELEMENTOS NATURALES QUE FAVORECIERON EL DESARROLLO DEL ARTE DE LA CULTURA DE PARACAS.....	42
3.3 TECNICAS TEXTILES EMPLEADAS EN LA CONFECCIÓN Y LA DECORACIÓN.....	43
3.3.1 MASCARAS MORTUORIAS PINTADAS EN TELA.....	46
3.3.2 EL SER OCULADO ¿DIOS DEL AGUA?.....	46
3.3.3 TESTIMONIOS DEL SUSTENTO.....	48
3.4 SIGNIFICADO CULTURAL DE LOS TEXTILES PERUANOS.....	49
3.4.1 PRODUCCIÓN DE LOS TEXTILES PERUANOS.....	52
3.4.2 FUNCIÓN DE LOS TEXTILES PERUANOS.....	59
3.4.3 ESTÉTICA DE LOS TEXTILES PERUANOS.....	60
3.5 LA MOMIA.....	65
3.6 LOS TEJIDOS Y SUS TÉCNICAS.....	67
3.6.1 EL BORDADO.....	69
3.6.2 EL TEJIDO DE AGUJA.....	69
3.7 PRODUCTOS TEXTILES.....	70
3.7.1 EL MANTO.....	71
3.7.2 EL MANTO: DISTRIBUCIÓN DE LAS FIGURAS.....	71
3.7.3 PRENDAS DE VESTIR Y SÍMBOLOS DE LOS	

DIGNATARIOS.....	72
3. 8. TRASCENDENCIA DEL ARTE TEXTIL PARACAS.....	74
CONCLUSIONES.....	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80
ANEXOS.....	82

PRESENTACIÓN

Cumpliendo con las exigencias académicas que conllevan la formación universitaria pongo a vuestra consideración el presente trabajo de investigación bibliográfica intitulado: “**EL ARTE TEXTIL PARACAS**”, resultado de la investigación, análisis teórico y de confrontaciones bibliográficas, donde se expone en forma clara, objetiva y coherente el desarrollo de la cultura Paracas, los aspectos generales de la textilería y el arte textil Paracas.

La finalidad fundamental del presente trabajo monográfico, se gesta con el propósito de sonidos que nos conllevan a contribuir al desarrollo artístico local, regional y nacional, incentivando a la vez, el sentido de identificarnos hacia nuestra cultura andina, en base a la información seleccionada por vocación e investigación.

EL AUTOR

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación bibliográfica Intitulado “El Arte Textil Paracas” tiene por objetivo analizar la trascendencia cultural de la Cultura Paracas, aplicada a los principales elementos de desarrollo cultural.

Los vestigios arqueológicos descubiertos en las cavernas de cerro colorado y en la necrópolis de Warikayan y Arena Blanca. Pertenecen a un conjunto homogéneo de obras artísticas antiguas de los pobladores primitivos de la península de Paracas, lo que revela un desarrollo cultural independiente en el área del centro andino peruano, cuya edad trasciende más allá de la era cristiana.

En el primer capítulo, iniciamos el estudio enfocando a la cultura Paracas, describimos su situación geográfica, que Paracas es una península de la costa occidental de Sud América situado en el departamento peruano de lea debe su nombre a los fuertes vientos que lo azotan periódicamente y que los nativos denominaba Paraca, por otro lado su Perodificación: Paracas- Cavernas y Paracas-Necrópolis.

en el segundo capítulo trataremos los aspectos generales de la textilería, vale decir lo referente al tejido, como es el arte de hilar que consiste en la práctica manual o proceso industrial de unir torciendo una serie de hilos cortos, con el fin de hacer un hilo largo y continuo.

En el tercer capítulo, denominado “El Arte Textil Paracas”, analizaremos y desarrollaremos el significado cultural de los textiles peruanos, las técnicas textiles empleadas en la confección y la decoración de los Paracas-Cavernas, los tejidos en Paracas-Necrópolis, las técnicas textiles en Paracas-Necrópolis.

El tejido es el entrecruzamiento o combinación de los hilos para hacer la tela. En su forma más simple, la fabricación de telas consiste en extender longitudinalmente, uno muy junto al otro, una serie de hilos, es decir la urdimbre, sobre un bastidor de madera, en la que se entrecruzan horizontalmente otros hilos.

La materia prima que se utilizaba en la producción de los textiles era preferentemente el algodón y la lana de camélidos, suponiendo que el primero fue utilizado antes que la lana en la costa peruana. La materia prima antes de utilizarla era limpiada, es decir los copos de algodón y los vellones de lana debían estar libres de residuos, había que escarmenarlos, desgrasarlos para proceder con el hilado.

Finalmente este presente trabajo cuya lectura y análisis nos servirá para cimentar y engrandecer nuestra conciencia histórica-cultural. Todo aporte y reforzamiento de esta investigación bibliográfica nos será siempre de mucha utilidad.

CAPÍTULO I

LA CULTURA PARACAS

1.1 UBICACIÓN GEOGRÁFICA - CRONOLÓGICA:

Se desarrolló a orillas de los ríos Ica y Pisco y en una prolongación de colinas que penetran en el mar. El hombre cultural procede del idioma Kauki o Akaro, de la tierra de Yauyos, en que la raíz “Para” se traduce como “gente de frente grande”. El vocablo no desdice con el sitio porque encima del arenal, brotadas de las tumbas subterráneas, algunas calaveras con los frontales aplanados y elevados por deformación artificial, aguardan calcinados por el sol para ser otra vez sepultados por la arena. Es que la palabra “Parakas” significa también fenómeno atmosférico “lluvia de arena”, en opinión de Yacolef y Muelle, que en forma de vendaval azota con frecuencia aquella región cumpliendo así la lúgubre tarea de desenterrar y tornar a enterrar a los hombres de las frentes planas. Tales hombres dicho sea de Paso, siguen constituyendo una incógnita. (Ver anexo -dib.N°01)

DESCUBRIDOR.- Julio César Tello descubrió ésta cultura, en julio de 1925, en compañía de su amigo y colega Samuel K. Lothrop; y en agosto siguiente instaló un campamento arqueológico con su gran compañero de exploraciones Toribio Mejía Xesspe, para iniciar las excavaciones en la península de Paracas.

La Cultura Paracas (700 a.C. - 200 d.C.) fue una civilización preincaica que se desarrolló en la costa Sur de la actual República del Perú, el pueblo paracas tiene una fama mundial por su habilidad en la confección de los textiles más finos y bellos de toda la América precolombina. Se especula que la cultura Paracas fue el fin costeño de la cultura Chavín es decir que surgieron luego del colapso de la cultura Chavín. El nombre de Paracas significa lluvia de arena o gente de frente grande. También, los paracas son conocidos por sus técnicas

quirúrgicas en el cráneo, las llamadas "trepanaciones craneanas" para salvar la vida a sus soldados heridos por las guerras que afrontaban.

1.2 PERIODIFICACIÓN: LUMBRERAS, Luis (1984:p. 116) refiere que después estudios minuciosos Tello, llegó a la conclusión de que en la vasta zona descubierta se habían sucedido dos periodos.

1.2.1 PARACAS CAVERNAS

Tiene una antigüedad de 700 años antes de Cristo, para apreciar éste período, tendremos que situarnos en el arenal desierto, dónde no hay agua corriente ni árboles, tampoco animal alguno que con sus movimientos quiebre la quietud del árido paisaje. El arqueólogo empieza a cavar, retirada la capa de arena surge otra de caliche; rota ésta, queda al descubierto una poza circular de piedra de 2 mts. de altura y en su centro la oscura boca profunda y casi circular cuyas paredes revestidas también de piedra muestran unas oquedades que a manera de peldaños facilitan el descenso. El tubo vertical a veces rectangular, tiene una profundidad de 3 mts. y un ancho de 1.50 mts. Descansando sobre una capa de arcilla endurecida. En esta capa es donde se encuentra la boca de la caverna propiamente dicha, caverna sepulcral redonda de hasta 2 mts. de altura por unos 4 mts. de diámetro.

En su conjunto de sepultura, incluyendo el poso de acceso, es similar a una copa invertida, alcanzando en varios casos perfil botelliforme. El interior es oscuro, pero los pocos rayos del sol que se filtran por la entrada permiten ver un suelo dividido en pequeños compartimentos en los que están acomodados. Los fardos funerarios; nos encontramos con la cara de muerto, aparentemente un anciano de pómulos salidos y maxilares desdentados, cuyo rostro acusa marcado prognatismo. Las facciones se han conservado bien, pero mejor conservado está su cuerpo. El difunto está en cuclillas, simulando descansar. La posición se llama también fetal o intrauterina por ser la del infante en el vientre

materno que ahora la toma el cadáver para volver al vientre de la tierra. (Ver anexo -dib.N°02).

El cráneo luce algo aplastado por la frente y el occipital, sino adelgazado a la altura de las sienes, brindando una impresión rara. Hay cadáveres que contienen hasta 55 fardos funerarios; algunos cadáveres presentan la cabeza separada del tronco. TELLO, Julio (1980 :pp. 32-34)

1.2.2 CERÁMICA PARACAS CAVERNAS

Presenta un estilo definido, que se caracteriza por estar decorada con figuras delimitadas por líneas incisivas angulosas, trazadas estando el material de arcilla aún húmedo. Los espacios resaltantes eran cubiertos después de la cocción de los recipientes con una espesa capa de color, a manera de esmalte constituida por pigmentos mezclados con sustancias resinosas. Los colores utilizados el verde, amarillo, rojo y negro. También se empleó la técnica por la cual se dejaba sin colorear algunos espacios de las superficies de los recipientes, mediante el procedimiento técnico conocido como pintura negativa.

Los pigmentos han sido inicialmente analizados por Karateeff, quien encontró que polvo de fina arcilla teñido con colorantes orgánico (MUELLE 1954). (Ver anexo -dib.N°03)

En cuanto a las figuras representadas en cerámica destaca el “felino volador” esto es un ser de elevada jerarquía constituidos por elementos anatómicos felinoformos y ornitomorfos, a los que suelen sumarse rasgos humanos.

La representación de este ser sobrenatural mayor de la iconografía paracas-cavernas, suele exhibir grandes ojos circulares desprovistos de párpados, que el autor identifica como alusivos a aquellos de las aves de rapiña. Las formas de la cerámica paracas-cavernas son variadas. Una muy repetida es el del cántaro de cuerpo ovoide, con gollete dotado de

dos picos divergentes, uno de las cuales adopta una forma de cabeza humana y en otros casos la de un zorro (SAWYER 1966).

El estilo de la cerámica paracas-cavernas se repite más allá de la península de Paracas, en diversas áreas situadas en la costa sur, en los valles de Chincha, Pisco (Chongos), Talpa, RíoGrande (Nazca) Del valle de Pisco proceden piezas de cerámica monumentales, tales como grandes máscaras y platos, decorados con simbología sofisticada Se trata de un sitio en la que un verdadero emporio de cerámica, desconocido hasta 1993, fue de pronto puesto al descubierto por las precipitaciones pluviales, y de inmediato fue invadido por buscadores de tesoros.

Las piezas más espectaculares puestas en venta fueron adquiridas por Enrico Poli.

Pero fue especialmente en el valle de Ica donde afloró pujante el estilo de cerámica paracas-cavernas, en zonas como Ocucaje, Teotaje (o "San Pablo"), y en Callando, donde el sitio de Ánimas Altas, Sarah Massey (1983). Hay un templete con decoración mural policromada. La secuencia experimentada por la cerámica de la costa sur en su conjunto, ha merecido ser investigado, entre otros estudiosos, por Anne Paul (1991), Helaine Silverman (1991) y Alan Sawyer (1966). (Ver anexo - dib.N°04).

La cerámica Ocucaje ha sido dividida en 10 fases. De éstas, las fases 7 y 8 son las que algunos estudiosos hacen corresponder, por analogía, con la cerámica Paracas-Cavernas, y las fases 9 y 10 son vinculadas a Paracas-Necrópolis. Se señala que las fases 7 y 8 de Paracas-Cavernas en la secuencia de Ocucaje recogen rasgos Chavín, tanto de data antigua como de tiempos más recientes. Las primeras fases muestran proximidad al arte simbólico de Chavín.(Ver anexo -dib.N°05)

1.2.3 APROXIMACIONES A LA ICONOGRAFÍA

En lo que se refiere a las imágenes plasmadas en la cerámica Paracas-Cavernas, como también en otros materiales, éstas presentan una gama de elementos iconográficos (Paul 1991; Sawyer 1966, 1997) Como veremos, la figura conspicua se repite, con variantes, en cerámica y reaparece en el arte de las lagenarias pirograbadas así como en la decoración textil, como es el caso del Ser Oculado Valga aquí reparar sólo en la figura de un felino hícrático representado en cerámica En una de sus versiones éste aparece retratado elocuentemente en un plato dado a conocer por Axel F. von Gagner (1968), correspondiente a la fase Paracas (T)-8 de Callango, al sur de Ocucaje, en el valle de Ica Consideramos que el felino retratado en este recipiente fue ejecutado para que fuera apreciado como si estuviera volando, por lo que bien podría tratarse de una forma Paracas-Cavernas de interpretar al Dios del Agua andino que tiene la particularidad de ser retratado como un ser mixto conformado por elementos de felino y de ave, y en otros casos tomando éste forma humana en cuanto a sus contornos (KauffmannDoig 1988, 1989).

Esta imagen se presenta ya en el arte de Chavín de Huántar y de Cupisnique, en que es evocada unas veces de cuerpo entero y otras veces reducida a sólo su cabeza, pero reteniendo siempre los atributos que le son propios: felinomórficos y de ave, algunas veces tomando aspecto humano (KauffmannDoig 1976).

Las representaciones evolucionadas del felino volador Paracas de la figura que comentamos, diseñado de perfil y con la cara vuelta de frente, presentan un grado realista más avanzado que la imagen anteriormente comentada En las diversas muestras publicadas por Alan R Sawyer (1966) este ente sobrenatural no da la sensación de estar volando, ni tampoco que recogiera motivos atribuibles al mundo de las aves.

Sin embargo, en estas versiones los atributos ornitomorfos sólo están camuflados: ocultos en emblemas en forma de volutas que el autor viene interpretando como una representación simbólica del agua en su forma de cresta de ola.

Estos símbolos van ordenados en pareja, coronando por ejemplo la frente de los felinos. También suelen estar expuestos independientemente, ordenados en serie, recamando el cuerpo o la cola; tal vez sí representen el origen de las aristas de la “serpiente dentaría”, tan frecuentemente representada en Nazca. A este emblema se asocia otro constituido por placas discoidales, que consideramos son alusivas al agua en su forma de gotas de lluvia. De esto se concluye que los felinos en mención podrían ser felinos emplumados, que de acuerdo a mitos vigentes personificarían al ente sobrenatural que ejercía su dominio sobre el agua o a sus acólitos.

1.3. PERÍODO PARACAS NECRÓPOLIS:

Lo descubrió Julio C Tello, siempre ayudado por Mejía Xesspe, en 1927. Empezó mostrándose como un inmenso cementerio destinado a difuntos que gustaba enterrarse con lujosa indumentaria y objetos ceremoniales y simbólicos. Luego aparecieron nuevas cementerios y más grandes, establecidos todos sobre antiquísimas poblaciones abandonadas y basurales estratificados. Algunos eran tan grandes que merecieron el nombre de “necrópolis”, por evidenciar verdaderas ciudades habitadas por los muertos.

Según Tello, el caso frecuente en las necrópolis sería una hilera de patios o corredores; y más atrás y paralelas a las anteriores, otra de grandes cámaras funerarias o mausoleos. Estas cámaras son de distintos tamaños: menores, medianas, mayores.

El interior de ellos está repleto de fardos. El fardo es un bulto de tela cuya figura conoide recuerda la de un hijo rechoncho; mide hasta 1.60 mts. de altura; mostrando también hasta 3.75 mts. de circunferencia de base. El color de fardo es gris sucio, debido al polvo acumulado, pero en sus orígenes la tela fue blanca. Estos fardos son los que se encuentran en las cámaras.

Cuando se descubren las grandes cámaras funerarias y se observa la presencia de momias ricamente engalanadas y de hornos crematorios, se llega a la conclusión que todos aquellos edificios están subordinadas a la cámara sepulcral. Los son muchísimos y precisaron ordenarse siempre en torno a uno central. A cada fardo se le ha recubierto con mantos y agasajado con ofrendas, llegando a contener los más grandes hasta 150 artículos, especialmente pequeñas prendas de vestir. LUMBRERAS, Luis (1974:pp. 125-127).

1.3.1. FARDOS FUNERARIOS

Los fardos funerarios de Paracas-Necrópolis no tienen rival, tanto por la cantidad, por la calidad de las telas que envuelven la momia. De forma generalmente cónica, cerca de un 10% de los fardos alcanzaba una altura anterior a 1.50 mts.

La apertura de estos fardos funerarios ha llevado al descubrimiento de varios elementos culturales, que caracterizan esta cultura, aparte de los logros en la esfera del arte textil y de sus figuras, que nos hablan de su mundo mágico-religioso.

Los cadáveres, sentados en cuclillas en sus canastas, muestran cráneos trepanados y cabezas deformadas intencionalmente, llegando a formas extremas como el cráneo de chongos, divulgando por A.Pizza; van adornadas con collares de concha, narigueras de láminas de oro con ligeros repujados, simbólicamente los últimos mostachos del felino.

Las telas están confeccionadas con lanas de camélidos y de algodón, siguiendo variadas técnicas. Características de Paracas- Necrópolis son los “mantos” o grandes telas con bordados de hilos de tres diferentes colores, sin contar los tonos naturales de la lana y del algodón. Éstos bordados aparecen sobre una tela llana y representan en cada “manto”, un motivo, recargado por lo general, de figuras simbólicas subsidiarias que a veces oscurecen su identificación.

El motivo se repite en alternación cromática hasta los últimos detalles y va expuesto una vez boca arriba y otra vez boca abajo. El “manto” lleva generalmente un borde tejido con la misma figura que encuadra, y flecos.

Pequeñas figuras tridimensionales fueron también trabajadas al bordado; representan aves, flores, o pallares, con juego de cambio de colores.

Tal vez aquí pueda encontrarse una explicación sobre los pallares de dibujos teñidos como símbolo de una escritura y acaso aún de los tocapu: originalmente no habrían sido más que representación de un solo elemento, que fue proliferado por los experimentos de cambio de color.

Los mantos fueron prendas de vestir y luego funerarios, aunque hay hipótesis contrarias. Cubrían todo el cuerpo, colocadas sobre la espalda, o sobre la cabeza, como lo sugiere una figura bordada en una tela de la época de Paracas-Necrópolis. Los “mantos” x 1.30 mts.

Otras prendas del vestuario Paracas-Necrópolis eran: una especie de “miniponcho”; o manta rectangular doblada por la mitad y cocida hacia los costados, menos en los sectores por donde debían pasar los brazos, la falda, la huara o pañete; el llanto o especie de turbante, la ñañaza o tela doblada y sujeta a la cabeza que caía hacia la nuca, de profundo sentido mágico. Pues podría tratarse de una forma simple de

simbolizar el alter ego o “segundo yo”. KAUFFMANN DOIG, Federico (2002:pp. 303-304).

1.3.2. CERAMICA NECROPOLIS

La cerámica Paracas-Necrópolis está liberada de los recargos hieráticos de la alfarería de la etapa anterior, de Paracas- Cavernas Representa Figuras de frutos y animales en forma realista, con solo la aplicación de pintura blanca que baña la vasija toda (“engobe blanco”). Su forma típica es de la vasija ovoide a la que se le ha colocado dos picos tubulares no muy altos, unidos por asa puente; tradición que perdurará en Nazca, con despliegue de color. Más raras son las piezas de cerámica que captan las Figuras y la policroma de las telas bordadas.

Según ROSSEL, Alberto (1984:pp. 129-130), nos dice que los cántaros encontrados son siempre en botella, de base plana, o de forma de frutos y legumbres como la calabaza, el tomate el ají, la lúcuma, etc. Están elaborados de arcilla blanca o crema, con dos picos tubulares rectos delgados, cuyas puntas son de color rojo que están unidos con asa- puente, levemente arqueado, de forma de una hoja que descansa sobre una cúpula.

Hay otros cántaros con un solo pico con asa-puente unido a la cabeza de un felino o de un ser humano, o de un ave, de color gris con diseños negativos de rayas verticales.

Las tazas presentan fondo esférico con base plana, a veces, ligeramente convexa, de estructura delgada de color gris oscuro con su interior color negro.

Los platos de color gris se caracterizan por su forma circular, de base ancha con fondo de color negativo negro, con líneas divergentes, diseños de aves, de peces, felinos con lengua saliente.

CAPITULO II

ASPECTOS GENERALES DE LA TEXTILERÍA

2.1 TEJIDO

RAVTNES, Roger (J 989:pp.264-266) refiere que la práctica de hilar tejer es una de las actividades más antiguas de la humanidad. Desde el Paleolítico el hombre utilizó tejidos más o menos rudimentarios para protegerse de las inclemencias del tiempo. Empleó anchas fibras vegetales sin hilar que cortaba en tiras, secaba y después entretejía hasta formar una especie de tela. También utilizó pieles de animales, raspadas y machacadas para impedir su descomposición, que unía luego para adaptarlas a su cuerpo. Mucho más tarde su ingenio lo llevó a idear la rueca y el huso, inventos extraordinarios que le permitió fabricar hilos flexibles y resistentes, bastante largos para poder tejerlos. Otro gran paso fue el invento del telar, con ayuda del cual se comenzaron a fabricar telas mediante laboriosos entrecruzamientos y anudados. Cuando se inventaron las máquinas para fabricar telas, estas técnicas empezaron a declinar hasta casi desaparecer. Sin embargo, en muchas regiones del mundo se mantienen las técnicas y emplean artefactos muy semejantes a los que se usaron hace varios miles de años.

El arte de hilar consiste en la práctica manual en la cual hacemos el proceso de unir y torcer una serie de hilos cortos, con el fin de hacer un hilo largo y continuo. Esto se denomina hilandería y en términos técnicos hilatura. Salvo la seda que no necesita ser hilada, porque el hilo suministrado por el gusano tiene cientos de metros de largo, todas las demás fibras textiles con las que se hacen telas tienen que someterse al proceso del hilado.

La forma más antigua del hilado es la que emplea la rueca o la mano y el huso para torcer y enrollar el hilo. El origen del hilado es muy antiguo. Los egipcios atribuían su invención a Isis, los chinos al emperador ChaoYro, los griegos a Minerva. En diversos yacimientos arqueológicos, particularmente en tumbas, se han encontrado restos de instrumentos para hilar, muy semejantes a los que aún se usan en diversas regiones rurales del mundo.

El huso es un instrumento manual, generalmente una pequeña vara, de figura cilíndrica, más larga que gruesa, que va adelgazándose desde el medio hacia los extremos y que puede tener uno o ambos extremos puntiagudos, con un contrapeso o tortero, al centro o cerca del extremo inferior, para que haga contrapeso a la mano, y sirve para hilar torciendo la hebra y devanando en él lo hilado.

Cuando la rueca está preparada, la hilandera toma cierto número de fibras que fija en el huso. Luego hace girar rápidamente éste entre el pulgar y el índice o cordial y lo deja colgar. Este movimiento enrolla y tuerce las fibras en un hilo que no se interrumpe, porque es renovado permanentemente con nuevas fibras que va sacando de la rueca a medida que se forma la trenza.

El huso puede girar suspendido en el aire o con el extremo inferior apoyado sobre el suelo o sobre cualquier otra superficie, incluso en un pequeño depósito de arcilla cocida. El primer caso es una práctica al parecer propia del área euroasiática o africana, mientras que la segunda es netamente americana.

La rueca es generalmente una vara de caña o madera con entalladuras, un rocamero o hendidura en lo alto, de modo que pueda abrirse o formar una especie de cesta, en la que se coloca la fibra que se quiere hilar, que se sujeta amarrándola con una cinta, cordel o con un aro, como se ve representado en las ruecas egipcias. Su forma y longitud es variada.

El tortero o tortera es la rodaja que se pone en la parte inferior del huso, y ayuda a torcer la hebra. Su forma, tamaño y peso varían. Puede ser desde un simple fruto o una cáscara perforada en el centro, hasta una pieza especialmente preparada, sea de arcilla, piedra o hueso, de forma sencilla; circular, cuadrada rectangular, hasta formas complejas elaboradas y decoradas.

Concluido el proceso de hilado viene el tejido, esto es el entrecruzamiento o combinación de los hilos para hacer la tela. Es probable que varios pueblos descubrieran independientemente el tejido en diversas partes del mundo. Los habitantes de Mesopotamia pudieron haberlo aprendido de los egipcios. Según cierta leyenda, una princesa china ya elaboraba telas de seda 2700 a.C. Los griegos fueron expertos tejedores. En el Perú prehispánico el tejido tiene una historia que se remonta a 2000 años a.C. y constituye una de las manifestaciones más notables del mundo antiguo.

2.1.1 FIBRAS TEXTILES

RAVINES, Roger (1989:pp.270-271), nos dice que la denominan fibras textiles a las sustancias que sometidas a una elaboración conveniente, pueden formar hilos delgados, resistentes y elásticos, susceptibles de ser blanqueados y teñidos.

De acuerdo a su naturaleza se dividen en dos grupos: a. naturales y b. artificiales. Las primeras se clasifican a su vez en animales, vegetales y minerales. A las segundas pertenecen las fibras sintéticas.

El número de fibras vegetales conocidas sobrepasa las 700 especies. Del mismo modo, aunque no en igual proporción, las fibras animales también son numerosas. Por ahora las fibras minerales y artificiales no tienen mayor importancia desde el punto de vista arqueológico.

Entre las principales fibras textiles vegetales se tienen de algodón, lino, cáñamo, yute, ramio, formio, abaca, pita, turba. Por su uso se clasifican en: a. fibras textiles propiamente dichas: algodón, lino, cáñamo, yute. b. Fibras para cordelería: pita, palmera, esparto, c. Fibras para espartería, coco, pita, palmera, d. Fibras para colchonería: algodón, ágave; e. Fibras para papelería: yute, esparto, morera.

A) HILOS

Según RAVINES, Roger (1989:pp.273-274), el hilo es un cilindro de una longitud indefinida, compuesto de fibras reunidas entre sí mediante una torsión o procedimiento adecuado, capaces de darle la adherencia necesaria para ser manipuladas. De las características de un hilo dos son las más importantes: grueso y torsión.

El grueso de un hilo está determinado por el número, que es una cifra que nos da el peso de una longitud conocida, o bien la longitud de un hilo que entra en un peso conocido.

La torsión, sea cual fuere la naturaleza del hilo, tiene por objeto asegurar la cohesión mutua entre fibras, a fin de dar resistencia y elasticidad a la tracción del conjunto fibroso que constituye el hilo. Pueden distinguirse cuatro tipos de torsión: a floja, b compensada, c lisa y d fuerte.

En el análisis de tejidos, la torsión debe determinarse con la mayor exactitud posible, ya que su grado y sentido hacen variar notablemente su aspecto. Un hilo puede ser torcido en dos sentidos, izquierda o derecha. El hilo está torcido a la derecha o torsión S, cuando sus espiras giran en el mismo sentido que las agujas del reloj, o van de izquierda a derecha. Esta torcido a la izquierda o torsión Z, cuando sus espiras giran en sentido contrario a las agujas de un reloj o van de derecha a izquierda en su dirección de descenso.

B) TINTES Y TEÑIDO

Según RAVINES, Roger (1989:pp.274-275), el empleo de materiales colorantes fue indudablemente anterior a la manufactura de tejidos, y su uso para el teñido de las fibras así como su aplicación a las telas resulta evidentemente una extensión lógica del arte de la pintura

En general, los tintes se obtenían de productos animales, vegetales y minerales. Al parecer, las plantas proporcionan el mayor número de tintes o posibilidades tintóreas. Experimentos realizados en el Perú han demostrado, por ejemplo, que existen de veinte a cuarenta plantas nativas cuyas raíces, tallos, hojas o cortezas son susceptibles de producir entre 10 y 20 tonalidades de rojo, azul, amarillo, negro, marrón, morado (Zumbühl 1979; Mullins y Meyer 1972).

La cochinilla de nopal o grana, *Coccus cacti*, insecto homóptero originario de México, así como la *Purpura patula* L., molusco de la familia Thaisidae, frecuente en las costas de Florida a México, fueron utilizadas indudablemente en el área mesoamericana durante la época prehispánica para la obtención del rojo o púrpura

En el teñido se reconocen, en general, tres procedimientos: teñido directo en frío, teñido directo en caliente y teñido en caliente por etapas. En general, se tiñen las fibras ya hiladas. Sin embargo, en algunos casos, sobre todo en el antiguo Perú, se teñía el algodón en borra, antes de quitarle las pepas.

En cuanto a los mordientes y refines empleados son muy variados, desde vegetales ácidos, tales como Oxalis, Curisia; productos con tanino, ceniza, orines fermentados, barro negro podrido, tal vez rico en sales de hierro y taninos o tanatos; alumbre, sulfato de cobre y sales de los manantiales, aparte del sulfato de hierro llamado caparrosa verde, para distinguirlo del sulfato de cobre que es caparrosa azul.

El uso de mordientes tiene por objeto fijar o desarrollar el color de las fibras. En el primer caso se combina con la fibra y forma un cuerpo afín con la materia colorante. En el otro pasa a ser un constituyente esencial del color a depositarse en la fibra, formando lo que en tintorería se llama una verdadera laca.

2.1.2 TECNICAS TEXTILES

Las técnicas textiles pueden dividirse en tres grandes grupos a técnicas de un solo elemento; b. técnicas con hilos en una sola dirección y c. técnicas de dos elementos.

A) TÉCNICAS DE UN SOLO ELEMENTO

Se denominan tejidos de un solo elemento a los originados por el enlazado o anudado de un hilo que se desplaza en una, dos o más direcciones, sin necesidad de contar con un elemento auxiliar.

A.1) ENLAZADO. Los tejidos de lazada constituyen al parecer, los productos textiles más antiguos hechos con un solo hilo suficientemente largo, que generalmente se entrelaza a sí mismo, formando filas de pequeños lazos que, a manera de cadenas, se entran sucesivamente, una debajo de la otra, hasta formar una fábrica del tamaño deseado.

Para empezar, generalmente se forma con el hilo una serie de lazos que se tuercen sobre un soporte fijo que puede ser el mismo hilo, pero que usualmente es una cuerda diferente. Hecha la primera hilada, el hilo regresa al lado opuesto, para formar una nueva serie de lazos, teniendo como base las lazadas de la última fila y así sucesivamente.

A.2) TEJIDO DE PUNTO. Esta clase de tejido, hecho a mano, es una de las más antiguas y surgió probablemente como una evolución del trenzado de hierbas con las que el hombre prehistórico tejía esteras, redes y cestas. No es propia de América y en el área andina fue introducida probablemente por los españoles en el siglo XVII.

El tejido de punto se caracteriza por la posición curvilínea de los hilos que los constituyen. Consiste en un entrelazado de hebras de hilo, en el que una pende de la otra, por lo que si una de ellas se salta o rompe se produce una corrida. El tejido de punto es más elástico que el de trama y urdimbre de los telares, porque aunque se estire, vuelve a recobrar su tamaño original, por lo cual se le emplea permanentemente para la confección de chompas, guantes, medias y calcetines.

A.3) TEJIDO DE GANCHO. Denominado también ganchillo o tejido a crochet. Su introducción en América es posterior a la llegada de los españoles. Actualmente puede considerárselo entre las actividades artesanales urbanas de mayor difusión y sobre el que también existe una vasta y variada bibliografía popular.

A.4) REDES. Son tejidos de nudo y lazada. Su fabricación tuvo gran importancia desde épocas prehistóricas y antecedió evidentemente a la labor hecha en telar. Las redes consisten en vueltas trabadas o aseguradas unas a otras mediante nudos, en forma de mallas. Los artículos manufacturados varían desde redes para pesca hasta bolsas pequeñas y redecillas para sujetar el pelo. Los trabajos de encaje pertenecen también a esta modalidad.

Para poder describir una red se requiere, además del tipo de hilo, ya que su solidez depende de éste, datos acerca de las mallas. Tres dimensiones distinguen una malla y cada una puede indicarse sola.

A.5) ENCAJE. Es un tipo de tejido calado anudado, hecho con un solo elemento, y en telar, con dos elementos. Su característica principal es ser fino y delicado, y por lo tanto de función ornamental. La decoración es inherente al encaje, ya sea formando parte de la estructura o aplicado como bordado a la aguja (Fung 1960: 122).

B) TÉCNICAS CON HILOS EN UNA SOLA DIRECCIÓN

Los tejidos comprendidos en esta categoría corresponden al tipo de tejidos de espacios abiertos formados por la progresión de un grupo de elementos activos, e incluyen el trenzado, el torchón y el macramé o anudado.

B.1) TRENZADO. Tejido en el cual los dos elementos se colocan manualmente, por encima y debajo uno de otro. Se usa principalmente para hacer cuerdas, canastas y esteras. Se reconocen diversos tipos de trenzado, entre otros: trenza de tres tiras; trenza de cinco tiras; trenza de cuatro tiras, redonda; trenza de seis tiras o mediacaña; trenza de ocho, redonda; trenza de cuatro, plana. Para trabajos de gran superficie de trenzado, como bolsos o esteras, generalmente se utilizan trenzas de cinco y siete ramales.

C) TÉCNICAS DE DOS ELEMENTOS

Se denominan técnicas de dos elementos o técnicas de telar, o simplemente telas, a las que tienen como fundamento el entrecruzamiento de dos elementos: uno vertical o longitudinal, denominado urdimbre y otro horizontal, llamado trama. En general, para su ejecución se emplea, en su forma más simple, un adminículo, barra o rapacejo para sujetar las urdimbres, y en su forma más elaborada se hace uso de lisos para levantar o bajar las urdimbres y permitir el paso de las tramas.

Con fines descriptivos se agrupan en cuatro categorías: a. Telas de torzal o a telar simple, b. Telas propiamente dichas; c. Gazas y d. Repts.

C.1) TELAS DE TORZAL

La técnica del torzal es probablemente la más antigua y sencilla de las utilizadas en la fabricación de telas y fue probablemente una modificación, del método anterior de fabricación de cestas y esteras. Aunque consiste en cruzar la trama y la urdimbre, no se necesita un verdadero telar, pues para i e; suficiente un simple marco. El entrecruzamiento de la trama y la urdimbre se hace a mano, teniendo alrededor de un elemento de urdimbre dos hilos de la trama; este torcido es continuo, (Masón 1961: 233).

Entre las técnicas de torzal se destacan los tejidos entrelazados y los tejidos a telar simple, descritos bajo el término de encaje.

C.2) ENTRELAZADO

Es tanto una técnica textil como de cestería. En el entrelazado o tejido encordado las tramas se insertan en pares y se tuercen sucesivamente, una alrededor de otra, conformé se va enlazando cada urdimbre. En general, las tramas son lo suficientemente largas como para cruzar más de una vez el ancho de la pieza, manteniendo al mismo tiempo una cierta separación o distancia entre corrida y corrida, lo que da lugar a un tejido suelto. Estos tejidos pueden hacerse y se hacen en telar, pese a que la torsión simultánea de las tramas no puede efectuarse utilizando las técnicas del telar con lizos.

Se conocen diversas variedades de entrelazados algunas de las cuales se ilustran a mencionar:

➤ TELAS PROPIAMENTE DICHAS

Son las formadas por una urdimbre de hilos paralelos y una trama sencilla, constituido por hilos que pasan alternativamente por encima y por debajo de las urdimbres siendo visibles los hilos de dos elementos. La superficie del tejido puede ser cerrada o abierta. Dentro de este grupo de tejido se distingue principalmente las siguientes técnicas:

- **TAFETÁN:** Se denomina también tejido o tela llana sencilla. Esas técnicas más simples y consisten en el cruce de un hilo de la trama por encima y por debajo de un hilo de una urdimbre.
- **SARGA:** En estos tejidos los hilos de trama no pasan por encima y por debajo de todos los de la urdimbre, sino por algunos de ellos, formando un dibujo en diagonal.

Las sargas suelen denominarse, para distinguirlas entre ellas, por el número de hilos y pasadas de curso. Así se dice: sarga de tres, de cuatro, de cinco, etc., según tenga 3, 4, 5, etc. hilos y pasadas de curso. Se puede representar por una serie de números cuya suma determina el curso de ligamento e indica el largo respectivo de las vastas y de las ligaduras y su repartimiento. Estos números pueden representarse separados por puntos o colocados encima y debajo de una horizontal que representa convenientemente la trama (3.1)/11. En las sargas lisas la dirección de los bordones en el derecho de la tela puede indicarse con un trazo inclinado en el sentido de la diagonal (\) o (/) o por las letras S o z.

- **TEJIDO DOBLE:** Se denomina también doble tela o tela de doble cara. Técnicamente son dos telas sencillas tejidas una sobre la otra. La textura de las telas de doble cara consiste principalmente en dos urdimbres y en dos tramas que forman dos telas distintas, pero que están pegadas una con la otra por el intercambio de algunos hilos y, con mayor frecuencia, de porciones de partes tejidas de un color que pasan a la otra cara de la tela para formar parte del dibujo, de manera que resultan de carácter reversible, es decir que si se usan dos colores en una cara aparece el dibujo en un color y en la otra el mismo dibujo pero en el otro color (La Torre 1938).

Dentro de esta categoría de tejidos pueden distinguirse tejidos dobles sencillos y tejidos dobles complejos.

- **ENCAJE:** Es un tejido abierto e incluye la tela llana calada. Los encajes han sido descritos al tratarse los tejidos con un solo elemento. Las telas llanas caladas se obtienen generalmente tejiendo directamente la tela con los espacios vacíos. Omitiendo la inserción de urdimbres o de tramas se obtienen telas con cuadrados abiertos, algunos de los cuales tienen sólo tramas y otros solamente urdimbres.

C.3) GAZAS

El término gaza designa la técnica y no la tela de seda o hilo, clara y sutil que se denomina gasa. En la gaza (con z), los hilos de la urdimbre se cruzan en zig-zag. Es un tejido abierto con apariencia de lazo, en el que el cruce de los hilos de urdimbre se asegura mediante una pasada de trama. Aunque el trabajo se hace con los dedos queda muy simplificado por el uso de un lizo. Es una técnica muy antigua y guarda gran semejanza con el bolillo.

En esta técnica son visibles los hilos de los dos elementos y su principal cualidad es el efecto estético. Su mayor defecto la fragilidad. Cuando son únicamente dos los hilos de urdimbre los que se cruzan, se denomina gaza sencilla y gaza compleja cuando son más de dos y se realizan diseños complejos.

C.4) REPS

Es la técnica en la que se combinan los hilos de la trama con los de la urdimbre, siendo visibles únicamente los de un elemento, ya que los del otro resultan totalmente cubiertos por los del elemento aparente.

Dentro de esta categoría la técnica más destacada es la correspondiente al tapiz, y las denominadas reps de trama y reps de urdimbre, que no vienen a ser sino variantes o subdivisiones del tapiz.

C.5) TAPIZ

Se le denomina entre sí la técnica que origina una técnica de tejidos con decoración polícroma, cuyas tramas limitan su acción a la formación de los motivos del diseño que producen, cubriendo con el cruzamiento totalmente los hijos de la urdimbre. Los tapices se tejen normalmente en telares especiales de urdimbre vertical (tapiz de alto lizo) o de urdimbre horizontal (tapiz de bajo lizo), utilizándose frecuentemente el ligamento tafetán.

Desde el punto de vista técnico se distinguen tres tipos de tapiz, excéntrico, kelim y entrelazado.

Excéntrico. Es aquel en el que los hilos de trama y urdimbre se entrecruzan en ángulos más o menos agudos. Se utilizan generalmente para crear formas irregulares y motivos curvilíneos.

Kelim. Se caracteriza por presentar ranuras a los lados de las figuras. La trama de color regresa a un hilo determinado de la urdimbre, mientras que los contiguos se vuelven en el siguiente hilo de la urdimbre. La longitud de la ranura depende de la medida del área de color.

Entrelazado. Consiste en la manipulación de los hilos de trama para evitar las ranuras en los bordes de zonas de color.

Se conocen varios tipos, de los cuales los más importantes son:

- a) Hilo de trama de un color enlazado con un hilo de trama de un color contiguo.
- b) Hilos de trama de colores enlazados en una urdimbre común.
- c) Hilos de trama de colores enlazándose unos con otros y circunscribiéndose a la vez a una urdimbre común.

2.1.3. DECORACIÓN TEXTIL

Según RAVINF.S, Roger (1989:p.292) En los métodos de decoración textil se incluyen todos aquellos que de alguna manera artística emplean

hilos, ya sea propiamente tejidos (brocado) o bordados, así como los estampados y las telas pintadas, sea cual fuere el procedimiento de su decoración.

A) BROcado. Técnica decorativa textil que se aplica durante el proceso de tejido, mediante tramas suplementarias que se sacan a la superficie cuando son necesarias para hacer el dibujo y que quedan escondidos bajo la trama cuando no lo son. El brocado sigue forzosamente la línea de la trama. Los hilos de trama son más gruesos y el hilado más flojo que los de la trama real (Masón 1961).

B) BORDADO. Consiste en una incrustación sobre una tela previamente tejida, utilizando para ello aguja e hilo. Se puede ejecutar en cualquier parte y en cualquier sentido. El bordado siempre atraviesa la tela y también se ve por el revés

El bordado es una práctica vigente en el mundo aunque sin la suntuosidad de la Edad Media. Los puntos utilizados para la ejecución de los bordados son variados. Entre los más sencillos figuran los de cadena, festón, cruz, doble y talle. Más complejos son los puntos de realce, sombra y Richelieu, que requieren el uso de bastidor para mantener la tela tirante mientras se realiza.

CAPÍTULO III

EL ARTE TEXTIL PARACAS

Según RAVINES, Roger (1978:pp.254-268) El estudio arqueológico del material textil ha constituido desde siempre un tema limitado, dado que sólo en muy pocas áreas del mundo se encuentran tejidos prehistóricos. Sin embargo, en estas áreas y, particularmente en los desiertos costeros de los Andes Centrales, la cantidad, aparte de la calidad y belleza del material que puede recogerse, sobrepasa cualquier expectativa.

Hasta mediados de siglo la gran mayoría de tejidos peruanos antiguos, completos o fragmentados, provenían de tumbas o entierros saqueados y vendidos a museos o coleccionistas particulares. Esto, a más de constituir

Una selección con fines netamente comerciales, dio paso a una falsa imagen del material disponible.

A la fecha, y sobre todo a partir de 1940, en que se iniciaron verdaderas excavaciones sistemáticas en basurales de la costa, donde se descubren series estratigráficas de tejidos, ha quedado en claro el potencial que ofrece este material para el entendimiento del proceso cultural del Perú. Pues si bien muchos de ellos no tienen la belleza o apariencia de las mejores piezas extraídas de las tumbas, ofrecen, en cambio, una imagen más real y cabal no sólo del material de uso común, sino de la misma sociedad andina.

En ellos ha quedado, registrado todo un amplio y sorprendente rana de información acerca del pueblo que los hizo. Así del examen de las fibras pueden extraerse conclusiones válidas, tales como si éstas corresponden a plantas o animales silvestres o domesticados. De los tintes y, mordientes puede medirse el grado de conocimiento de química aplicada de una cultura. De un simple elemento como la dirección en la torsión, pueden deducirse interrelaciones culturales.

De determinados rasgos de las técnicas, de fabricación, es posible deducir el conocimiento requerido de ciertos cálculos matemáticos, Finalmente, de la forma en que se ha ejecutado cada rasgo, puede trazarse un estimado de la propia personalidad de los tejedores.

La calidad del hilado y tejido, por otro lado, ofrece un cúmulo de evidencias de carácter tecnológico y deductivo que se ve aumentado simplemente con la presencia de diseños o patrones decorativos. En este aspecto, los diseños textiles ofrecen, incuestionablemente, elementos comparativos de mayor alcance que los mismos motivos de la alfarería.

En el antiguo Perú la textil era fue una de las más ricas y desarrolladas las deficiencias de sus rudimentarios con la variedad de fibras textiles manual sorprendente.

El tejedor andino se dio cuenta desde muy temprano que un tejido hermoso exige un hilo regular en grosor y torsión. Su objeto lo logró por los procedimientos más sencillos, ejecutando con los dedos, a falta de los instrumentos, todos los movimientos. La fibra limpia, cardada y teñida, se estiraba y retorció, enrollándola después en un huso ligero de madera que llevaba en su centro una tortera, sin recurrir al principio de la rodaja con su movimiento de rotación. El hilo así obtenido, de lana o algodón, es el elemento, la fibra que en uno o dos dobleces, para darle igualdad, formará a su vez el hilo apropiado para el tejido.

En la región andina se conocieron fundamentalmente tres tipos de telares: horizontal, vertical y de faja o cintura. El telar más común fue el horizontal, formado por dos listones paralelos, sujetos cerca del suelo, a cuatro estacas entre las cuales se tienden los hilos de la urdimbre, sea directamente o valiéndose de un cordón ligado a su vez a los listones. El tejedor para levantar alternativamente los elementos de la urdimbre, utilizaba una larga regleta plana de madera, puntiaguda en sus extremos, que introducía entre los hilos y colocaba de canto a fin de preparar el paso de lanzadera, e igualmente para apretar sucesivamente cada pasada de trama contra la tela ya formada.

Las fibras preferentemente usadas fueron el algodón castaño oscuro y blanco en las piezas finas, y la lana de vicuña y guanaco. Empleaban también, mezclándolos con la lana, otros materiales, como pelo humano y de vizcacha, y en tejidos adornados es frecuente la mezcla de plumas teñidas de colores.

Para otros tejidos bastos aprovecharon el maguey o palo borracho o yúchan, y chahuar o cáñamo: también la totora se ve en algunas terminaciones y en las cuerdas.

Los peruanos encontraron y aplicaron igualmente el principio de brocado, que consiste en superponer a una trama regular una segunda trama más caprichosa, que aparece y desaparece, pasando de una cara a otra, según las exigencias del motivo que deba hacerse. Esta clase de tejido debió nacer del bordado a aguja sobre la tela, que se usó antes, como la sugieren los antiguos mantos de Paracas, bordados con tal regularidad y arte que es necesario deshacer el bordado para poner al descubierto el tejido subyacente y ver que no hace cuerpo con él. Señalamos también el procedimiento llamado de “doble cara” a dos tintas, que deja aparecer en cada cara de la tela un mismo motivo, pero con colores invertidos. La variedad de técnicas estudiados suman 38, de las cuales algunas son básicas y otras derivadas.

Aparte de la diversidad técnica, los tejedores realizaron sus telas con la brillantez de las tintas empleadas que el tiempo no ha podido apagar. La conservación perfecta de muchos tejidos indica que el antiguo peruano había logrado, desde hacía mucho, fijar sobre la lana y algodón los matices más vivos y delicados. No se encuentran lagunas en la gama de colores y su estado actual nos garantiza su solidez. La tintorería andina, tullpuni es digna de las más altas loas. Prácticamente, puede afirmarse que los tintoreros los “tanticamayoc, que hacían colores de yervas” (Huerta 1616) sabían obtener todos los colores, y con innumerables matices. El alarde de variedad constituye un verdadero derroche. El rojo carmín se daba con la cochinilla o magno: el azul, con añil que se obtenía de alguna indigofera. No ha sido posible identificar los amarillos, aunque sabemos son de origen vegetal, probablemente de la

chilca. Los verdes se consiguen sobre añil, y para obtener otros tonos se quebraban los colores retiñendo los hilos y telas.

Mención especial merecen las plantas utilizadas en la tintorería andina antigua y actual, así como las investigaciones realizadas sobre el tema. Al respecto cabe destacar, aparte de los trabajos generales sobre botánica del Perú de Weberbauer (1945) y Raimondi (1874-1940), 'que contienen interesantes observaciones sobre el aprovechamiento de algunas plantas tintóreas peruanas, los estudios específicos de Carranza (1920), Fester (1929. 1940) Fester y Cruellas (1934), Herrera (1950), Jiménez de la Espada (1923. 1965), Maldonado (1918), Romero (1923), Valette (1913), Yacovleff y Herrera (1934).

En cuanto a las plantas tintóreas utilizadas desde la época prehispánica al presente, y de las que se tiene referencias documentales hay que mencionar las siguientes:

➤ **COLOR NEGRO**

Acharan. Denominado también citaran en los departamentos de Tumbes y Piura, y paipai en Trujillo. "Arbusto de vaina tintórea, color negro".

Jagua

"... un árbol llamado Xagua da un fruto cuyo zumo es blanco al principio y luego poco a poco va tornándose negro como tinta.

Hubramba "árbol muy elevado; de corteza ceniza, y madera blanca y fuerte, usan aquella para teñir de negro los anacos, trago talar y común de las Indias..."

Quesña. "Una yeruecita que sirve de teñir azul..." (Bartolomé, 1612: 290).

➤ COLOR AMARILLO

Chilca. “los indios tiñen... lo verde y amarillo con molle y chilca...” (Monzón. Saravia. Frías. Taypimarca 1965.T. 1.224).

Chinchango. “Sirve para teñir amarillo tiene mucho uso particularmente en Chachapavas” (Lacuanda1794: 204).

Guarnni-guarmi. “Yerba cuyo cocimiento da tinte amarillo”.

Molle. “...lo amarillo lotiñen con el molle, con las ramas y cáscaras del...” (Monzón. Quesada. Sánchez 1965: T.I. 246).

Tiri. “tiñese también... amarillo con un Palo que llaman Tiri...” (Romero 1923: 469).

➤ COLOR MORADO

Maíz Negro. “... lo morado tiñen con un maíz negro que tienen, mezclando con color colorada, que se dice magno...” (Monzón, Quesada. Sánchez 1965: T. I: 247).

Paguau “... morado, tiñen con una flor que los indios llaman paguau...” (Monzón, Quesada. Arbe 1965: T. I: 234).

➤ COLOR VERDE

Chilca. “Lo verde tiñen con el agua cocida de la Chilca...” (Monzón. Gonzáles. Arbe 1965. T. 1.:234).

Molle. “Los indios tiñen lo verde y amarillo con molle y chilaa...” (Monzón. Saravia. Frías. Taypimarca 1965. T. I.:224).

➤ COLOR ROJO

Aliso. “Teñían de rojo naranjado muy vivo”.

Brasil “...El carmesí se tiñe con cuatro vueltas y en cada vuelta con seis libras de Brasil...” (Romero 1923: 470).

Chapichapi. “Se aprovechaban los indios de los polvos de su raíz en la tintura de las lanas coloradas”.

Magno “Tiñen la color colorada con magno, que es una fruta de unos cardones, y en esta fruta se crían unos gusanos de que se hacen unos panecillos que los llaman los indio magno...” (Monzón, Gonzales. Arbe 1965: T.I: 234). En la costa norte se usa el término pilcai.

Muran. “Planta carnosa como la tuna, conocida también por higo pala e higo chumo, se ha tratado en las descripciones de los valles de este obispado (Trujillo) sobre sus utilidades en la medicina y tintagrama que produce, y así se evita su explicación (Lacuanda 1794: 202).

Rubia: “...de otro encarnado...” (Jiménez de la Espada 1923: 909).

➤ COLOR AZUL

Añil. Denominada también añil-añil en el Cusco, mutui y mutui - cube, y designada ordinariamente como I. añil. “La danta de que se hace tinta azul llamada añir. Es una mata. Las hojas en forma y tamaño son muy semejantes e las de los garbanzos...” (Cobo 1956: L.V.Cap. 31).

Mullaca. “Con estas florecillas, que cuando maduras y de sazón se vuelven negras, se tiñe de azul...” (Cobo 1956: L.IV Cap. 45).

Papas negras. “...lo azul tiñen con papas negras que tienen para el efecto...” (Monzón, Gonzáles. Arbe 1965: T. 1. 234).

Algarrobo. En la costa norte se utilizan las frutas del algarrobo para teñir de color pardo.

Nogal "...Se cogen las hojas y las nueces verdes y se machacan... y hecho el cocimiento sale el; talar fino..." (Romero 1923: 472).

Tara "Para un color más aceitunado. Coger la pieza y darle bocas o vueltas con cocimiento de palo de tara..." (Romero 1923: 472).

En lo referente a los mordientes y refines empleados por los antiguos peruanos y los campesinos actuales, son muy variados, desde vegetales ácidos, tales como diversos Oxalis, Curisia, productos con tanino, ceniza, orines fermentados de varón, barro negro fermentada, tal vez rico en sales de hierro y en taninos o tanatos; alumbre sulfato de cobre y sales de los manantiales.

El mordentado tiene por objeto fijar o desarrollar el color en las fibras. En el primer caso se combina con la fibra y forma un cuerpo afín con la materia colorante; en el otro caso pasa a ser un constituyente esencial del color al depositarse en la fibra, formando lo que se llama en tintorería una verdadera laca.

Para la preparación de los tintes vegetales, las ramas, masas, cortezas y flores se sometían a cocción hasta obtener un líquido del color deseado. La extracción del colorante mediante agua hirviendo puede durar un tiempo variable, de una a tres horas, y depende del material: con que se trabaja.

3.1 ELEMENTOS DECORATIVOS EN EL ARTE TEXTIL

Según TELLO, Julio (1980: pp.479-481) El tejido básico de algodón y lana de alpaca sirvió para prendas de vestir, según modelo y dimensión estandarizados. El mismo tejido sirvió de base para embellecer la prenda mediante la aplicación de figuras ornamentales.

Estas fueron de flos policromos bajo la técnica de bordado con puntada atrás en espacios previamente diseñados, ora en los bordes en los bordes

marginales a la manera de guardilla o franja, ora en el campo central a la manera de ajedrez.

La representación de seres mitológicos y la de sus atributos pertenecen al mundo biológico del ambiente en que se desenvuelve el arte textil de la cultura de Paracas. En efecto, en la fantasía del artista campean los animales y vegetal es de su ambiente, especialmente las mamíferos mayores y menores, como la alpaca, vicuña, tigrillo o jaguar, zorro, mono; las aves como el cóndor, halcón, cernícalo, búho, loro, aves marinas, etc.; las serpientes y gusanos, como la víbora y verme; los de origen marino como tiburón, bufeo y peces. Asimismo, sobresalen los vegetales de carácter alimenticio, como el pallar, frijol, maíz, maní, camote, yuca, etc. Por último, las figuras mitológicas se antropomorfizan para el mejor cometido de sus funciones, de ahí que entre los atributos figuran las insignias de todo género, como varas ceremoniales, abanicos, penachos, diademas, orejeras, narigueras, brazaletes, ajorcas, collares, estólicas, dardos o flechas, porras, cuchillos de obsidiana, hondas, antara y cabezas momificadas de trofeo. Además, las divinidades aparecen engalanadas con las prendas de vestir humano; pero sin uso de calzado.

Por otro lado, es muy significativo el uso de frutos vegetales como el pallar y frijol, en la ornamentación de las prendas domésticas y ceremoniales de los habitantes de Paracas, cuya representación en forma realista, estilizada y convencionalizada se constata en los mantos bordados y pintados de varias momias. En efecto, son los pallares manchados y monocromos y los frijoles comunes los que existen en el arte textil de Paracas, como atributo especial de los seres mitológicos y adorno marginal de algunas prendas rituales.

La presencia de estas especies vegetales es común en las tumbas y cavernas de Cerro Colorado y en las Necrópolis de Arena Blanca y WariKayan, en forma de ofrenda ritual, junto con el maíz, maní, camote y yuca, lo que revela su origen ancestral e importancia simbólica. Además, el frijol sirvió para substituir el cuerpo humano en casos de una

desaparición fortuita, como se ha comprobado en fardo funerario en cantidad suficiente para ocupar y llenar el sitio del cadáver.

3.2. OTROS ELEMENTOS NATURALES, QUE FAVORECIERON EL DESARROLLO DEL ARTE DE LA CULTURA DE PARACAS.

Según TELLO, Julio (1980.pp.48 1-483) Exceptuando las fibras de lana y algodón, que impulsaron el esplendor de la textilería en el período de las Necrópolis, existen otros elementos de origen vegetal, animal y mineral que contribuyeron al progreso del arte e industria en Paracas. Entre dichos elementos figuran.

1. Seqro, sheqru, arbusto sarmentoso y silvestre que crece en las quebradas de clima templado, como Quechualla y Velinga cuenca media del río Oca, cuyo vástago delgado y flexible sirvió para la cestería en forma de recipiente para alimentos y ofrendas no líquidas, como los especímenes que se descubren en las Cavernas Necrópolis.
2. Chito, walt'e, planta acuática, especie junco, cuyo tallo largo y cilíndrico fue utilizado en la fabricación de estera o petate.
3. Sinwa o caña brava, planta silvestre que crece en la orilla de los ríos, cuya hoja se empleó en la confección de canastos funerarios y el tallo nudoso sirvió para dardos, flechas y mangos de colador ceremonial.
4. Sara-sanki, atorqo, pichu, mosque. Variedades de cactáceas gigantes, cuyas espinas fueron empleadas como agujas y dientes de peine.
5. Warango, acacia de madera muy dura que sirvió en la arquitectura de viviendas subterráneas como vigas de techo, y las ramas delgadas y vástagos fueron talladas como varas ceremoniales, mangos de estólicas y de instrumentos cortantes y punzantes con decoración grabada de gusanos o serpientes.
6. Churo, chorro, "caracol llamado concha colorada de waka" de la especie Pecten, que fue utilizada en láminas discoidales para collar, brazalete y ajorca. Además, otros pequeños moluscos de mar, como sp. Oliva, fueron empleados en pectorales y collares.

7. Atoq, kamake, zorro, mamífero silvestre, cuya piel desecada, conservan intacta la cabeza, cola y patas, fue usada como adorno ceremonial del tocado y como ofrenda ritual de las momias.
8. Taruka, luycho, venado andino, cuya piel adobada sirvió para incluirle tarta ritual en forma de casulla y para forro de escudo ceremonial con decoración pintada de figuras mitológicas.
9. Wiyuro, akaqlllo, pito, enti, tulco, kakacho, pariona, pariguana, cóndor, etc., aves de diversas especies, como la calandria, carpintero, picaflor, búho, cernícalo, cotorra, perico, garza, cóndor, etc., cuyas plumas de colores vistosos fueron utilizadas en el recamado de prendas ceremoniales y adornos del tocado.
10. Llinki, ñinki, micho, mito, arcillas de varias clases y colores que sirvieron para la fabricación de vasijas ceremoniales y utilitarias, especialmente en la representación escultórica y en alto y bajorrelieves de dioses y humanos; en la reproducción de vegetales de uso alimenticio, como el pepino; el zapallo llamado avinca con varias costillas; la peponida llamada Ankara, mate, lapa, puru, palucha, winko, etc. en forma de plato, taza, olla y cántaro.
11. Además, en la cerámica monocroma de la cultura Necrópolis de Paracas existen modelos de representaciones realistas y en altorrelieve de mono; de felino; y de una planta en forma de tres ramas divergentes. Estas obras artísticas hacen pensar en la importancia de la arcilla para la expresión objetiva y subjetiva de un pensamiento humano en la época de Paracas, tal vez mucho tiempo antes de apogeo del arte textil.

3.3. TÉCNICAS TEXTILES EMPLEADAS EN LA CONFECCIÓN Y LA DECORACIÓN

Según KAUFFMANN DOIG, Federico (2002 :pp 238-239) Los Paracas-Cavernas confeccionaban sus tejidos empleando diversas técnicas, como queda demostrado por los abundantes tejidos provenientes de las tumbas colectivas de la península de Paracas así como de cementerios de otros lugares de la costa sur excavadas tanto profesional como clandestinamente. Su decoración retrata motivos simbólicos, interpretados

artísticamente Permiten conocer en forma abreviada la Figura de los seres sobrenaturales que poblaban el panteón Paracas-Cavernas.

Las tumbas presentes en las colinas rocosas de Cerro Colorado, en la península de Paracas, constituyen la fuente principal de donde provienen las muestras del arte textil “cavernas”. La esmerada confección y el carácter emblemático de los motivos decorativos permiten proponer que desde tiempos aurorales de la antigua civilización peruana los productos textiles desempeñaron la importante y variada función que John Murra (1961) asigna al tejido en el Incario.

Los aspectos técnicos de los testimonios textiles desenterrados en los sepulcros de Paracas-Cavernas han sido acometidos por diversos estudiosos Con posterioridad al temprano análisis debido a Lila M. O’Neale (1932) se han ocupado del tema, entre otros, Junius B. Bird y LouisaBellingcr (1954) y Dwight T. Wallace (1979). Por su parte, Rebeca Stone-Miller (1983) y Mary Elizabeth King (1965) han contribuido al análisis de las técnicas de tejidos provenientes de Ocucaje, en parte precursoras de Paracas en su versión Ocucaje

Paralelamente al empleo de técnicas que se limitan a “un solo elemento” y con las que se confeccionaba por ejemplo redes de pescar, se elaboraban tanto telas llanas como de tapicería provista de elementos decorativo-simbólicos y que presuponen el uso de auténticos telares.

Al igual que los telares del mundo antiguo, en el Perú ancestral estos consistían en dos barras, en las que eran sujetados en estado tenso los extremos de los hilos de la urdimbre. Una de las barras era atada a un poste o árbol, mientras la otra iba sujeta a una faja o pretina que daba la vuelta a la cintura de la tejedora y permitía controlar la tensión de las urdimbres. Durante el accionar, la tejedora procedía a levantar el lizo y a colocarlo en posición adecuada. La única otra herramienta utilizada era el sable o listón de madera, que permitía separar las caladas y ajustar la

trama. A medida que la tarea avanzaba, la parte del tejido terminado iba siendo enrollada en la barra inferior del telar.

Las fibras provenían de pelo de camélidos, así como también de copos de algodón blanco y pardo. También pelo humano era utilizado como material textil, aunque sólo de modo complementario; igualmente fibras vegetales.

Los hilos se tenían con sustancias de diversos colores y éstas eran básicamente las mismas empleadas por los tintoreros Paracas-Necrópolis; de éstas se dará cuenta oportunamente. También se coloreaban telas después de su confección, pintándolas con figuras emblemáticas, como se procedía en la textilería de data anterior proveniente de Karwa (Conldin 1971; Cordy-Collins 1979).

Sin considerar aquí la confección de objetos de cestería, la tisurería Paracas-Cavernas empleaba diversos procedimientos técnicos:

1. **Mallas.** La confección de mallas incluía técnicas como el anudado y el tejido a torsión (empleado con especial frecuencia en la cestería). Estas permitían la confección de llautos, de bolsas pequeñas, de redes de pescar y de redes para ser portadas;
2. **Tejido de punto.** Esta técnica era usada en la confección de cordones terminales, como por ejemplo en los de un llauto mencionado por Lila M. O'Neale (1932),
3. **Telas.** Eran obtenidas a telar, procedimiento que permitía confeccionar tejidos llanos y gasas (una variante de los tejidos llanos). Igualmente tejidos a listas y a cuadros, brocados y bordados;
4. **Telas de doble paño.** Estas empleaban dos juegos de trama y urdimbre; lo que permitía obtener telas con ambas superficies de colores contrastados. Los diseños' eran logrados entre mezclando las telas de tal modo que el mismo motivo aparecía en el revés de la tela pero en color opuesto.

3.3.1 MÁSCARAS MORTUORIAS PINTADAS EN TELA

Lawrence E Dawson (1979) ha dedicado un estudio especial a las máscaras funerarias pintadas sobre tela de algodón y sujetadas en el exterior del fardo Procedentes de Ica, en ellas se suele pintar la imagen de un ser sobrenatural de contornos humanos y retratado de cuerpo entero así como también reducido a sólo una cabeza (Kroeber 1944) Su constitución recuerda, de cerca, las figuras representadas en la tapicería bordada de Paracas- Necrópolis, como puede verificarse contemplando muestras publicadas (Antón 1984; Dawson 1979; von Gagen 1961). El rostro del personaje acusa, sin embargo, vínculos estrechos con el estilo Paracas-Cavernas de Ocucaje, a juzgar por las ilustraciones 1 a 9 difundidas por Dawson (1979). El personaje aludido y sus variantes, parecen tener sus raíces en la iconografía de Karwa, aunque corresponden a afloraciones tardías de Ocucaje/Paracas- Cavernas. KAUFFMANN DOIG, Federico (2002:p 239)

3.3.2 EL SER OCULADO ¿DIOS DEL AGUA?

Entre la diversidad de figuras biomorfas, dominantes en la iconografía de Paracas-Cavernas, tanto como en la emparentada de Ocucaje, destaca la de un personaje sobrenatural. (Ver anexo -dib.Nº07).

Calificado de Ser Oculado, por mostrar ojos descomunamente grandes (Menzel, Rowe y Dawson 1964), aparece retratado profusamente, tanto en tejidos, decorando mates como asimismo en cerámica tal como ya quedó expuesto en una nota que antecede y trata de una figura iconográfica expuesta en cerámica que resulta ser en la práctica la misma.

El Ser Oculado va representado de cuerpo entero como también reducido a sólo la cabeza, que en algunos casos adopta la de una máscara. Se distingue por ir salpicado de motivos emblemáticos, por lo general incorporados a su cuerpo y en ocasiones desprendiéndose de éste.

El Ser Oculado es representado asimismo en prendas textiles presentes en Paracas-Necrópolis, en las que conserva sus características substanciales, ojos circulares y boca en figura de una U, tal como se aprecia elocuentemente en dibujos publicados por Ferdinand Antón (1984), por Alan R. Sawyer (1966) y por otros estudiosos.

Los ojos en círculo desprovisto de párpados, característico del Ser Oculado, parecen estar ya presentes en las cabezas- clavas de Chavín de Huántar, que el autor ha identificado como elementos oculares propios de las aves de rapiña, de típica mirada fija y penetrante (Kauffmann Doig y Gonzáles 1995) La forma circular de los ojos está al parecer conjugada con el diseño discoidal, tan abundantemente representado en toda la iconografía arqueológica del Perú Antiguo y que debió ser símbolo del agua en su forma de gotas de lluvia (KauffmannDoig 1992).

En cuanto a la boca percibe en la figura del Ser presentados en forma de remedando la boca de lo intentado hacer sería más propia de los felinos, que se produce al replegar éste las comisuras (KauffmarinDoig y Chumpitaz 1993).

El cuerpo del Ser Oculado prototipo, de Paracas-Cavernas, es por lo general de condición antropomorfa, como se aprecia claramente en una figura difundida por Rebeca Carrión (1931). Curiosamente, en la representación citada no fue enfatizado el tamaño extremadamente grande en que suelen ser representados los ojos. También hay seres oculados con cuerpos de felino.

El Ser Oculado divulgado en dibujo por Rebeca Carrión Cachot (1931), sostiene una cabeza humana decapitada. De ésta nacen apéndices vermiformes dentados o quizás emplumados que rematan en cabezas de felino. Si estos motivos son comparados con similares, pero de data posterior, es permisible sugerir que podría tratarse de representaciones alusivas al arco iris (KauffmannDoig 1993; KauffmannDoig y Gonzales

1995). En el vientre, el personaje en mención tiene retratada una cabeza humana, con la que es graficada al parecer la calidad sacrificadora y devoradora de este ser mágico-religioso (KauffmannDoig 1996).

Diversos símbolos van asociados al ser mágico-religioso que comentamos. El que destaca por su frecuencia, está constituido por un gancho o bastón, elemento iconográfico presente también en la Estela Raimondi de Chavín de Huántar, así como en la iconografía andina posterior a Paracas-Cavernas. Este emblema evocaba, al parecer, tanto la pluma como la cresta de ola. Debe ser, por tanto, un símbolo vinculado al Dios del Agua (KauffmannDoig 1976; KauffmannDoig y Gonzales 1995). En Paracas-Cavernas el mismo emblema suele ser representado formando parejas y conjuntos que irradian de la cabeza de un personaje, a manera de tentáculos de una estrella de mar.

Este signo convencional se repite profusamente en la iconografía de la costa sur. Está presente en Karwa, así como también en Chavín de Huántar y aun en otras manifestaciones simbólico-artísticas, posteriores a Paracas-Cavernas.

En buena cuenta, se trata de un signo presente a lo largo de toda la antigua civilización peruana. KAUFFMANN DOIG, Federico (2002:pp 239-242)

3.3.3 TESTIMONIOS DEL SUSTENTO

Según KAUFFMANN DOIG, Federico (2002:pp .242-243) Adicionalmente a lo ya comentado sobre el arte textil y la cerámica, las excavaciones en las tumbas Paracas-Cavernas ejecutadas en 1925 por Julio C. Tello (1928, 1929), proporcionaron cuantiosos testimonios sobre esta «cultura». El material fue revisado y dado a conocer por el propio Tello (Tello 1959; Tello y Mejía Xesspe 1979), así como también por Rebeca Carrión Cachot (1949).

Tal como se acostumbraba en diversos lugares del globo desde tiempos neolíticos, en el Perú Antiguo los difuntos eran sepultados acompañados de ofrendas. Éstas consistían en su mayor parte en alimentos y bebidas, colocados en recipientes y destinados a un simbólico sustento en el más allá. La práctica en mención revela que existía una convicción firme sobre la prolongación de la vida en ultra-tumba, que era imaginada como similar a la experimentada por el individuo en este mundo (KauffmannDoig 1998).

Gracias a las ofrendas sepulcrales de comestibles se conoce cuáles eran los alimentos que consumía la gente Paracas- Cavernas: maíz (*Zea mayz*), camote (*Ipomea batatas*), pallares (*Phaseolus lunatus*), yuca (*Manihot esculenta*), frijoles (*Phaseolus vulgaris*), asimismo la jiquima (*Pachyrrhizus tuberosus*), raíz comestible al parecer Extinguida del Perú (Yakovleff 1933).

3.4 SIGNIFICADO CULTURAL DE LOS TEXTILES PERUANOS

GAYTON, Aníbal (1978 pp 269-280) Los textiles peruanos han recibido reconocimiento y, homenaje universal como expresión de "arte primitivo". A través de ilustraciones y exhibiciones los más finos textiles peruanos han sido presentados a un público extasiado ante su belleza

Los textiles peruanos son también apreciados en cuanto pueden ofrecer pautas, cronológicas, distinciones técnicas y desarrollo estético.

Nuestro objetivo es intentar la comprensión de los textiles peruanos como objetos tangibles de uso y placer estético en su antiguo contexto humano. Este acercamiento es compatible con los intereses de Kroeber en la prehistoria andina, que no fueron otros que los del historiador de la cultura. Observó "toda la antigua civilización peruana como una unidad, es decir una gran área cultural con profundidad cronológica El hecho que, los materiales fueran arqueológicos y el orden de sus datos estilísticos

una necesidad metodológica, es incidental en su objetivo dominante: una forma de entender la múltiple naturaleza de la cultura a través del tiempo.

Como dijera: "Las datos en las artes mayores de Sudamérica inextricablemente interrelacionados con la arqueología" La investigación arqueológica referida al análisis textil, que Kroeber inició en los años veinte, ha continuado hasta acumular, en las décadas siguientes, un número suficiente de datos que permiten reconstruir el papel de los textiles en la antigua vida andina. Los textiles peruanos, como todo producto humano, están vinculados a los aspectos sociales y materiales de la cultura que los creó.

Los desarrollos técnicos pueden ayudar a definir el producto como manufactura. Las diversas formas en el tejido es utilizado puede incentivar la producción.

Sin embargo, muchos de los más finos tejidos peruanos exhibidos, ilustrados y alabados en publicaciones, no representan sino el extremo de un largo recorrido de calidad. Una gran proporción de textiles mientras cuentan con los simples toques del embellecimiento, fue hecha básicamente para usos comunes. Toscos paños de tipo arpillera fueron usual envoltura externa de los fardos funerarios; paños similares han recibido diversos usos: como piezas de embalaje para mercados locales o distantes, para uso doméstico y como vestido para los pobres. De norte a sur de oeste a este en el área andina a través veinte siglos, los tejidos bastos y domésticos se hicieron como una necesidad normal en el ordinario trabajo de vivir. Ignorada por los coleccionistas esta inmensa clase de textiles usados, zureados, sucios y raídos, es ahora conocida sólo en un mínimo porcentaje, proveniente de las actuales exacciones controladas.

Poco es aun lo que conocemos del mensaje doméstico de los antiguos peruanos salvo algunos especímenes ocasionales que sugieren que la gente de determinado status, y no sólo la élite, disponía de frazadas

acolchadas, pequeños cojines y mantas para cunas. Los tejidos que colgaban las tumbas pudieren tener en las casas un uso similar. Evidentemente algunos textiles decorativos, debido a su tamaño o formas raras, podría apenas haber sido parte del vestido. Algunos tejidos triangulares y con diseños colgaban del dosel de la litera del Inca, tal como lo apunta un dibujo de Guamán Poma de Avala, Un espécimen de la colección Uhle, en Berkeley, nos sugiere un tipo de cortina dada su construcción longitud v extremos inferiores pintados. No obstante, imaginar la intención de los peruanos de recubrir las paredes de las habitaciones con tejidos puede parecer todavía más raro. La ausencia de grandes canastas o de estanterías de madera implica que los objetos de cierto volumen, tales como la ropa de uso especial y las joyas, se guardaban envueltos en tejidos. Los textiles peruanos son conocidos como prendas de vestir y accesorios.

Al menos hay numerosas evidencias de que el tejido alcanzó pleno desarrollo en las múltiples facetas que desempeña el vestido en una sociedad avanzada. Las prendas básicas eran pocas para los hombres: falda corta, camisa y manto; y para las mujeres: vestido de una pieza y manto. Además, vinchas para la cabeza, cintas para atar el cabello y cinturones. En tiempos incaicos las bolsas de tela constituían un accesorio general, tanto para hombres como para mujeres. Se encuentran, también, piezas que son características de determinados períodos o lugares, tales como los tirantes de Paracas, el bonete de cifatro puntas de Tiahuanaco, o el poncho de plumas inca. Salvo estas excepciones las formas genéricas persistieron a través de los siglos. Pero aun de formas estandarizadas se logra una gran variación estilística, gracias a las variables del contenido textil. Los componentes estilísticos del vestido peruano son tamaño, fibra, color, tejido, diseño: y adornos tales como bordado, aplicaciones, teñidos y pintura.

En la discusión que sigue los niveles de espacio y tiempo se han mantenido al mínimo, y la esotérica nomenclatura textil se ha evitado en lo posible. El tiempo cubierto es de aproximadamente 2.000 años: 500 a.

C., cuando el tejido alcanza su cabal desarrollo, hasta 1532 de nuestra era, fecha de la conquista española. Para la ubicación temporal se usan los términos temprano, medio tardío para cubrir aproximadamente los periodos comprendidos entre 500 a. C. -700 d. C., de 730 - 1200 d. C. y de 1200 al 1332 d. C. Estos periodos representan segmentos temporales pero de ningún modo tocan a los grandes estilos culturales. Así Mochica, Paracas y Nazca caen dentro del periodo temprano. Tiahuanaco-Huari en el periodo medio y Chimó e Inca en los periodos tardíos.

3.4.1 PRODUCCIÓN DE LOS TEXTILES PERUANOS:

Entre las ocupaciones principales, domésticas o institucionalizadas, la producción de alimentos, cerámica y textiles indudablemente consumieron la mayor del tiempo y energía del hombre andino. La producción textil implica una sucesión de etapas, cada una requiere un conocimiento y habilidades particulares que contribuyen al logro del producto final. En la elaborada civilización del Perú miles de personas estuvieron comprometidas en las distintas fases de la producción textil. No obstante que muchas familias costeñas derivaban su propio algodón y adquirían un poco de lana (tal vez ya hilada y teñida), y tejían suficientes telas para sus necesidades inmediatas, el alto volumen de tejidos, peruanos de gran calidad sugiere un marcado nivel de especialización, y no de tejedores solamente.

La ocupación agrícola y pastoril produjo fibras de algodón y alpaca las principales de los tejidos peruanos; la lana de llama y vicuña, la más ordinaria y fina, respectivamente, representaron cantidades inferiores en los extremos de la escala de calidad.

Oriundos de la costa y sierra, respectivamente, el algodón y la lana representan una de las mayores evidencias para el establecimiento de un sistema de intercambio establecido tempranamente entre ambas regiones, el algodón comenzó a tejerse en la costa en tiempos precerámicos; sin embargo, la presencia de lana y su incorporación en los textiles, que se incrementa desde antes de la era cristiana, parece

indicar que esta fibra va había sido usada en los tejidos de la sierra, de donde proviene. La lana no habría llegado a la costa con tanta facilidad si no hubiera tenido ya su propia historia de uso en la producción textil de la sierra.

La lana de alpaca de los textiles de la costa procede de la sierra En las condiciones imperantes en la época prehispánica resulta improbable la aclimatación de estos animales de tierras altas a una región de tierras bajas.

La plantación cultivo y cosecha de algodón fue una ocupación en sí misma, tal como lo fue el pastoreo de la alpaca para cubrir la demanda de consumo.

El rodeo y captura de vicuñas, nunca domesticadas, exigió probablemente una clase especial de cazadores experimentados en la búsqueda del más tímido de los camélidos lanudos. La materia prima empleada en el tejido necesita ser previamente procesada. Los copos de algodón y los vellones de lana deben estar libres de residuos, antes de quitarles la semilla o de lavar la lana, llamas, hojas, cardos, arena y bolas de lodo infestan una o ambas fibras. El tipo de Color, especialmente de las lanas provenientes de pieles de colores, podría ser escogido en este momento, antes de su comercialización. En los sitios donde el embalaje e intercambio era hecho por los agricultores o por tratantes especializados ocurría, también, la distribución a hilanderos y tejedores.

El rol del hiladero fue vital en la producción de telas, requiriendo una labor paciente en tareas gravosas y monótonas. Si bien las fibras eran recibidas parcialmente limpia, su preparación final era necesaria antes de empezar con el hilado mismo. Quedaban restos de semillas y pequeños desperdicios que debían ser sacados de los copos de algodón pueden enderezarse y lavar la suciedad y grasa excesiva de la lana. El patrón standard del tejido peruano indica que fue usual disponer las

fibras paralelamente, esto para lograr un tejido mucho más finó. Las fibras de algodón pueden enderezarse separándolas en pequeños grupos una y otra vez. Los copos se juntaban formando una suerte de bola de donde el hilandero extraía la fibra a hilar. Un método semejante debió usarse con la lana, dado que las cardas eran desconocidas y los peines encontrados en los antiguos costureros son demasiados delicados, excepto para un arreglo final después del amiento manual de las fibras.

Aun admitiendo que el hilado con huso puede realizarse mientras se habla en el campo, mercado o casa del vecino el tiempo dedicado a hilar debe haber sido muy grande.

A fin de lograr hilos finos se requería que el huso se mantuviera sostenido, para lo cual el hilandero se sentaba en el suelo con la punta del huso apoyada en un tazón o calabaza y así impedía que se deformara la hebra. Esta no era una ocupación secundaria si se tiene en cuenta que debían producirse cientos de yardas de hilo fino. La velocidad en el hilado manual difiere tanto, según la fibra y calidad que resulta infructuoso pretender estimar cual pudo ser el promedio de producción. Pero las cantidades de tejidos finos, sin mencionar los de lujo, indica que los hilanderos peruanos probablemente formaban un grupo separado, tanto de los proveedores de materias primas como de los tejedores.

El color es una característica destacada de los textiles peruanos. Los tintes se aplicaban tanto en las fibras limpias, antes del hilado, como a las madejas ya hiladas, como a las madejas ya hiladas, y a los paños sacados del telar (teñido parcial). El último método, aparentemente el menos usado, salvo para las telas de calidad, consistía en reservar del teñido ciertas áreas de la tela a fin de crear diseños. La enorme gama de tintes y matices, estimada por los químicos en más de 150, constituye un temprano logro en la historia del tejido peruano, para lo cual se requería experiencia. El algodón no es adecuado para la absorción de los tintes,

aunque la lana sí. Sea con las fibras o los tintes que variaban químicamente, la exitosa producción de colores uniformes en grandes cantidades de hilo, que no se destacan, ni desvanecían, dependió de la cocción consistente del teñido y de los ardientes que fijaban el color.

El grado de estabilidad demostrado por los tejidos polícromos, algunos con una antigüedad de 300 a C. continuo a largo ce la época prehispánica debió lograrse tras largos periodos de experimentación con materiales diversos. De las fuentes específicas del teñido es poco lo que se conoce y serán necesarios análisis de laboratorio que solo pueden realizar muy pocos expertos.

De estos tintes analizados la gama es sorprendentemente pequeña: índigo, oropimente, cochinilla y conchas con mordiente, de aluminio y hierro. Los matices variantes de las fibras naturales, algodón y lana, cuentan para mucho en la posible variabilidad de color en combinación con los pocos tintes. Es probable que logremos conocer otras fuentes de tintes. Bajo cualquier circunstancia, la procura de materia prima, su extracción, preparación y composición de los tirites, junto con sus mordientes, fue una ardua tarea que no pudo ser realizada por amateurs. El hecho que los colores de las fibras base fuesen diferentes en grados sutiles ofrecía al tintorero mayor oportunidad para lograr el tono deseado. En cualquier área del antiguo Perú, dondequiera que el ceñido se hiciera en cantidad y con competencia, como lo demuestran los textiles encontrados debe postularse la existencia de una clase de artesanos. (Ver anexo -dib N°08).

Abastecer las necesidades de los tejedores e hilanderos debe haber sido. Cambien, una ocupación especial. Su equipo incluía una variedad de husos con volantes decorados, espadas de madera dura, picas y leznas de hueso, peines y costureros.

De este modo, antes que los tejedores pudieran comenzar sus tareas muchas otras personas se ocupaban de las etapas previas Los

campesinos de la costa y los pastores de la sierra, en centros de hilado y teñido, con miras a su distribución, estaban comprometidos en la producción de materiales textiles que los tejedores coordinaban y transformaban en telas.

Si bien hoy el rol del tejedor en la producción textil es para nosotros uno de los más familiares, se dio por sentado sin una real comprensión de los obstáculos vencidos en la fabricación misma de un tejido, particularmente cuando éste apenas se valía de unas cuantas ayudas manuales y con un telar falto de pedales.

En su mayoría de las telas consistían de dos paños idénticos que se unían para completar el ancho deseado. El largo de la urdimbre podía alcanzar varias yardas pero en toda el área andina el ancho de la trama del telar en uso estaba limitado al alcance de los brazos del tejedor. El telar requería la inserción de una espada de madera, es decir una pieza plana y pesada, con un ancho mayor dos veces al de la urdimbre. Aproximadamente 27 pulgadas era el límite práctico para el ancho, aunque la mayor parte de las telas tejidas son un tanto más estrechas. En consecuencia, una yarda cuadrada de tela burda usada anteriormente como ejemplo de necesidades de hilo, habría sido tejida en dos tiras de 18 pulgadas de ancho y 36 pulgadas de largo, y luego unidas. Para el tejedor esto significaba un planeamiento de las dimensiones que se debían calcular para dos juegos de urdimbres y de tramas, y que las telas debían tejerse en forma tal que al unirse resultaran idénticas.

Dado que toda la ropa se hacía a la medida, había que calcular la longitud y número de urdimbres de las diferentes piezas componentes. Así, para una camisa, dos telas para el cuerpo, dos otras si llevaba mangas, y tres más si llevaba bandas decorativas en las mangas y orla. La preparación de la urdimbre, es decir amarrar los hilos en los lizos del telar, es una de las partes más tediosas del tejido, El largo se podía

estimar cuando se colocaban los parantes en los que se devana el hilo, procurando mantenerlo, en cada vuelta, ni muy suelto ni muy tenso, sino con una tensión uniforme. Además, los lizos de un telar deben atarse en precisión a la urdimbre alterna. El lazo del cruce que se dejase muy largo o muy enrío salía dificultades al tejedor en el paso de la lanzadera y de la espada. Una virtud oculta de las telas peruanas es la perfección de la urdimbre original antes de empezar el tejido, habilidad pocas veces reconocida en el tejedor. Fueron varias las técnicas de tejido al servicio de un tejedor competente y su selección (de una o más) ha debido hacerse cuando se reunían los ovillos necesarios y, se montaba la urdimbre.

Una tela con una superficie lisa, en la que predominarían las urdimbres, exigían que estas se colocaran muy juntas, y para lograr el efecto opuesto, como en la tapicería, se espaciaban ligeramente. Los tejidos muy complejos como la gasa, tejidos de doble cara, telas dobles o urdimbres entrelazadas exigían un cuidado excesivo en métodos de urdimbre muy particulares. Estos tejidos difíciles no fueron raros y con frecuencia se combinaría una sola tela.

Evidentemente, el tipo de hilos finos o toscos, coloreados o naturales, originaron diferencias en la naturaleza física y efectos visuales de una tela. Otro factor visual importante es la técnica empleada es decir la forma como se entrecruzan tramas y urdimbres. Esto determina la textura de la superficie, el énfasis visual de la trama o urdimbre, la intensidad de los colores y la adaptación de los motivos. El tejido o estructura no es por tanto sólo un procedimiento mecánico para elaborar una tela de tramas y urdimbres sino que incluso los factores funcionales y estéticos. Esta potencialidad de la estructura suficiente para enfatizar o disminuir las cualidades de hilos, colores y diseños fue el motivo principal en el desarrollo de los diferentes métodos de entrelazado; de urdimbres y tramas, que caracterizan las diferentes técnicas textiles. En su variedad o combinación radican las múltiples satisfacciones que con su obra experimentaron los tejedores peruanos. Estos, en forma independiente desarrollaron y perfeccionaron un número de técnicas

comparable con las del viejo Mundo, pero agregando una que les fue exclusiva: el entrelazado de urdimbres. Telas llanas, tapicería, brocado, gasa y doble tela se usaban ya antes de la era cristiana, lo que indica una larga época experimental, en la que se había explorado la estructura de la tela en conjunción con potencialidades de fibras hilados y colores, hasta alcanzar una producción textil con competencia profesional controlada.

Es un hecho que el tejido doméstico de telas y vestidos cuya calidad va de lo burdo a lo fino normal en el antiguo Perú. Sin embargo, la gran cantidad de restos textiles de alta calidad técnica, que llegan al virtuosismo, indica la existencia de una clase de especialistas. El grupo de tejedores expertos, seleccionado por su eficiencia para servir a los gobernantes incas, es probablemente la única instancia conocida de la existencia de artesanos especialistas preincaicos en el Perú desde siglos atrás. La calidad y cantidad que se conoce desde el periodo Paracas en adelante hace inconcebible que la mayoría de tejidos fuera el producto de la manufactura de tejedores domésticos en sus horas libres. Desconocemos si estos tejedores profesionales trabajaban en forma comercial recibían un salario o si estaban obligados a trabajar como en el caso de los incas. El famoso vaso mochica que demuestra unas mujeres antes sus telares con un supervisor masculino y un hombre de mayor rango sentado bajo un dosel se ha considerado como una escena fabril. Podría ser también un lugar de aprendizaje o la zona de trabajo en un gran taller doméstico, como los de Egipto y Europa medieval. En todo caso, los trabajadores allí están representados como un grupo discreto claramente separado de la diaria rutina doméstica.

Dentro de la misma clase profesional está implícita, incluso una mayor especialización considerando la perfección de los complicados diseños ejecutados con las técnicas más difíciles. Un tejedor podría dominar una técnica y producir dentro de dicha estructura varias obras maestras en un lustro o una década, pero sería difícil que las produjera valiéndose de

todos los métodos de elaboración dentro del mismo periodo. (Ver anexo -dib.Nº9)

3.4.2 FUNCIÓN DE LOS TEXTILES PERUANOS

En sus servicios al hombre todo material tiene características específicas. La arcilla, madera, piedra, metal, hueso, marfil, piel, plumas y fibras, cada uno presenta ventajas y desventajas en sus propósitos específicos y en su acabado final. Las subespecies, por decirlo así de cada material son variaciones prolíferas de las virtudes y vicios de la original. Cuando la inventiva explota las potencialidades de muchos tipos de fibras, el producto resultante: esteras, canastas, sogas, redes, hilos y telas que resultan cumple una multiplicidad de servicios. Los peruanos reconocieron muy temprano estas potencialidades y las explotaron con creciente perspicacia a partir de los tiempos pre-cerámicos. Su talento para el desarrollo textil es evidente desde los hallazgos más antiguos; su utilización es anterior a cualquier otro material entonces existente en la costa peruana.

La presencia de plantas de algodón nativo hizo posible el reconocimiento de sus posibilidades, fue fundamental al progreso inicial al pasar del hilado de fibras de corteza al hilado fino de algodón. Esto es, de un material de difícil manejo a uno más adecuado, suave y dócil para los nuevos propósitos. La cestería familiar y la técnica de las esteras (entrelazado) continuó con hilos de algodón, originando una tela flexible y agradable al tacto. La excelente calidad del hilo permitió su fácil manipulación para el diseño y esta posibilidad fue tempranamente aprovechada en los tejidos entrelazados de algodón hechos en sitios pre cerámicos de la costa, tales como Huaca Prieta y Asia, fechados en 1.000 a.C.

El eventual abandono de tejidos entrelazados por una técnica más versátil de verdadero tejido multiplicó las ventajas que se derivan de la tela, ventajas que van más allá de lo utilitario dentro de valores sociales y estéticos menos palpables.

El empleo de huso, telar horizontal, fibras de lana y tintes de mejor calidad aceleraron el desarrollo textil hasta lograr un máximo desarrollo, hacia 500 a.C. en las culturas de la costa.

La utilidad práctica de las telas como aparejos, vestido, cobijas, colgaduras no necesita mayor explicación. Es claro también que su belleza la, dan color y diseño.

Otras funciones son menos obvias la del significado social, especialmente en el vestuario. Personas de alto rango sacerdotal u oficial (posiblemente ambos en uno) han sido identificadas por sus ricos atavíos en las tumbas de la Necrópolis de Paracas.

El florecimiento de este arte en la fase Necrópolis se expresa en el vestido mantas, fajas, camisas, faldas, turbantes fantástica y extravagantemente adornados con fulguras antropomórficas compuestas de felinos, aves y serpientes.

La calidad se manifiesta en el laborioso bordado polícromo de lana, finamente hilada, mientras que la cantidad en el exceso de lo normalmente necesitado, presente en los grandes mantos y faldellines que daban varias vueltas alrededor de las caderas. El status se manifestaba en conceptos religiosos, en una estructura gubernamental, o en una dominación por la riqueza. Cualquiera haya sido la base de la superioridad, las lujosas telas eran su reflejo. Otros tejidos, aunque bellamente ejecutados, no tenían la misma calidad de las ofrendas funerarias y estaban subordinados a la indumentaria de difunto. En tiempos prehispánicos la escasez de metales, oro especialmente, podría explicar en la costa sur una discrepancia de materiales, pero la menor cantidad de cerámica no expresa, en manera alguna, símbolo de status.

3.4.3 ESTÉTICA DE LOS TEXTILES PERUANOS

Los tejidos peruanos demuestran claramente que uno de sus mayores funciones fue la del placer visual. Mientras que técnica, función y

estética son ingredientes inherentes del objeto textil, los méritos artísticos son consideraciones aparte, tales como las que ofrecen materiales y funciones.

El acto creador de tejer es como el de otras artes, en que los materiales se transforman hasta lograr un objeto antes inexistente. El tejedor construye la tela por el continuo agregado de tramas. Los errores iniciales en definir los espacios que ocuparán las unidades de diseño dislocarán todo el patrón. No es posible disimular lo que ha sido tejido ni modificar las unidades de diseño restante. Así también cualquier otro error, en la calidad de hilo, combinación de color, o técnica de construcción, es aparente, y queda fijo en el tejido. (Ver anexo - dib.N°10).

La manifiesta destreza de un alto porcentaje de tejidos peruanos indica el control absoluto de los tejedores sobre sus materiales, manipulaciones, relaciones preconcebidas de espacio y color. La certeza que asegura lo que deberá ocurrir está presente en el proceso de fabricación.

Los hilos de algodón o lana alcanzaron un extraordinario grado de perfección. El objetivo estético parece radicar en diámetro uniforme, tensión y perfección de color en todos los grados, incluyendo los de exquisita finura. Hilos de esta naturaleza están presentes en todo tipo de textiles, pero son más frecuentes en las gasas y encajes cuya delicadeza es la de una tela de araña.

Los tejidos de tapicería compacta indican, por lo liso de su superficie, que la trama de lana era dura y fina, aunque escasamente visible, siendo su coloración una barrera a su percepción inmediata como hilo. Cuando se buscó grados fuertes en el hilo, se mantuvo la uniformidad en el

diámetro y color. De hecho, esta rigidez de patrón prevenía, evidentemente, la exploración de otras posibilidades atractivas en la fabricación de hilo. Así manchas modulares de color, y diámetros de irregularidad intencional. Tales hilos pueden añadir interés a las telas de tejido llano y son la espina dorsal del tejido moderno para lograr sutiles efectos táctiles y de color.

Solamente en los bordados Paracas se emplearon con alguna frecuencia, hilos de dos tonos e inclusive allí menos por sus propios méritos que por la expansión del rango de color de los hilos bordados. Evidentemente, hay hilos elaborados y coloreados presentes en telas bastas, "pañales" de criaturas, pañetes, telas rústicas en la que se mezclaron al zar fibras de algodón marrón y blanco, descuidadamente hiladas.

La naturaleza ofreció fibras de algodón y lana en tonos del blanco al marrón, con variaciones en la lana de un marrón intenso a negro. Además los peruanos experimentaron con una serie de colorantes a fin de lograr una gama de tonos y matices. La intensificación del color empezó muy tempranamente. Aparece en los tejidos de Paracas y continúa a lo largo de los siglos.

Aparte de cómo en un tejido se matizaban los colores, no se hizo en forma incoherente ni incongruente, gracias a la habilidad del artista textil en superarse y balancear los valores colorimétricos en la composición textil. El problema radicó en descubrir nuevas combinaciones que fueran de interés para ojos cansados de ingenuidades cromáticas. Una solución, convenientemente llamada "malabares del color", variaba el orden del color que había sido, juiciosamente seguido a través de las repeticiones continuas de una unidad de diseño.

Los motivos florales fueron casi enteramente ignorados salvo en los tejidos de Paracas y Nazca; incluso allí las plantas alimenticias y sus productos fueron los temas vegetales de mayor interés. Los bordados de

Nazca flor y ave constituyeron la gran excepción en un largo proceso que nunca uso temas botánicos.

La búsqueda de una calidad superior por parte de los tejedores es posible que se debiera, al menos parcialmente, al propio interés de la élite para la que trabajaban. Esta clase, compuesta de conocedores, aunque no necesariamente de artistas, era consciente de los medios necesarios para lograr, efectos especiales y capaces de criticar, desde el punto de vista estilístico, el producto resultante.

La naturaleza de la vida andina fue tal que los nobles, ricos y personajes oficiales no desconocían los principios artesanales particularmente de tejedores y alfareros. No había el abismo de ignorancia que separa al consumidor del productor en una moderna sociedad industrial. Por tanto, podemos suponer que la búsqueda de la exclusividad fue estimulada por una clientela conocedora de los métodos generales de producción, en condición de apreciar el preciosismo de los tejidos de calidad. El grado de excelencia logrado tempranamente en la historia textil peruana, pocos siglos antes de Cristo, indica que desde entonces los tejedores y bordadores fueron permanentemente estimulados a alcanzar una mayor perfección técnica. A pesar de las condiciones de producción, trabajo obligatorio o paternalismo benigno, la respuesta es palpable en la calidad artística de los tejidos desde los períodos tempranos hasta los tardíos. Las interacciones entre tejedores y patrones pueden haber sido de muchas clases pero fueron suficientemente estrechas y vitales para hacer de las artes textiles un factor constantemente dinámico en su cultura.

Desde las suaves fibras textiles de los entrelazados de algodón, conocidas desde muy temprano, es evidente que se conoció también la potencialidad del material para fines estéticos y comunicación de ideas. Los diseños hechos en los tejidos entrelazados son los precursores de un arte que, junto con la cerámica, aliviaron la carea de los significados conceptuales de la civilización peruana. El que los textiles pudieran tener una diversidad de usos lo denotan su tamaño adecuado, flexibilidad,

gran colorido, y fácil transporte. Sus capacidades simbólicas y estéticas fueron más versátiles que las de los ceramios o cualquier otro medio conocido en el restringido panorama tecnológico en que permaneció el área andina hasta la conquista española.

Tal como vemos hoy los textiles andinos, los especímenes individuales causan admiración por su belleza y hábil ejecución. Sin embargo; aún más impresionantes deben haber sido en su conjunto, tal como los llevarían gobernantes, sacerdotes su séquito de acólitos y músicos durante las ceremonias públicas.

Los espectadores de rango inferior fueron conscientes de los refinamientos y valor de los trajes exhibidos y el efecto total ha debido ser de admiración para un pueblo que veía lo último en perfección de un arte, que era sencillamente' una habilidad doméstica. En estas ocasiones, como vestimenta espectacular, sólo un material podía rivalizar con los textiles los uncu recubiertos de plumas, procedentes de los Andes orientales. El brillo y color del plumaje les confería un fulgor análogo al de la seda y vestiduras de brocado frente a las telas y linos sencillos y opacos del traje de la Europa medieval Sin embargo, los uncu trabajados con plumas fueron escasos y para fines rituales, v aun en ocasiones festivas en modo alguno sobrepasaban el número de telas finas de trajes y adornos de la élite. En las ceremonias públicas o en peregrinajes el común llevó presumiblemente también lo mejor que tenía, si no excelente de buena calidad. Podemos imaginar una muchedumbre bien vestida, para la que el tejido era algo más que una necesidad orgullo, placer e inspiración.

Del agricultor al hilandero, del tejedor al usuario, el pobre y el rico, en la casa y en la tumba, los textiles se entremezclaron en la vida personal y hábitos cotidianos del hombre andino. La producción de algodón, lana, tintes, artefactos de hilar y telares, y la tela misma fue parte de la economía básica. Las mejoras en las técnicas de tejer integradas al desarrollo social elevaron a los artesanos la categoría de especialistas profesionales Como símbolos de prestigio las telas finas fueron tanto

una necesidad para la élite cómo los tejidos, meramente útiles, para la gente del común. Al asumir un significado divino, los textiles se constituyeron en transmisores de conceptos religiosos. A través de los siglos, esta integración intensiva con muchos de los aspectos de la cultura andina hizo del tejido uno de los factores primarios de estabilización en una civilización notable por su conservadorismo.

3.5. LA MOMIA

Dentro del fardo funerario el cuerpo del 'difunto estaba momificado y fajado con diversas telas. Las más finas eran las primeras en ser utilizadas durante el proceso de enfielamiento, por lo que estaban más próximas al cuerpo momificado.

Casi la totalidad de los cuerpos sepultados pertenecían a personas adultas e incluso a ancianos (Tello 1959). La mayoría tenía el cráneo deformado, con una morfología alterada intencionalmente desde la niñez. La deformación más común era la palta-uma, en la que el cráneo era comprimido desde tierna edad con tablillas amortiguadas por aperos de algodón (Tello y Mejía 1979). La costumbre de deformar la cabeza fue practicada extensamente e incluso tomó formas extremas en Paracas-Necrópolis. Se estima que la finalidad de esta antiquísima tradición también practicada por la humanidad en otros continentes fue diferenciarse algunos individuos o grupos étnicos de otros. A juzgar por la excelencia demostrada en la elaboración de las prendas textiles, es evidente que la deformación craneana no produjo limitaciones o alteraciones psíquicas.

Aunque las técnicas de momificación empleadas son escasamente conocidas, es indudable que fueron asombrosas si nos atenemos a sus resultados. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que el proceso se llevó a cabo en un medio sumamente favorable. En la península de Paracas y en general en la costa sur, dada la sequedad del terreno y la escasez y

liviandad de las precipitaciones pluviales, el cadáver sepulto no sufre la acción dañina de la humedad.

Es posible que los cuerpos fueran secados al sol o simplemente enterrados en las arenas calientes de la región costeña, produciéndose de este modo un proceso de momificación natural. En buena cuenta, sólo debía evitarse la aproximación de los animales al cadáver.

Julio C. Tello (1929; 1959) comenta que para evitar su corrupción, los cadáveres eran aparentemente “ahumados”. Oscar Urteaga Bailón (Martelli 1964) observó que algunas momias peruanas de Chancay presentaban residuos betuminosos y dedujo que esto se debía a la exposición del cadáver al calor. Al someter a experimentación cuerpos de muertos recientes, éstos exudaban en efecto sustancias betuminosas luego de su exposición a una temperatura superior a la ambiental. Sin embargo, es preciso tomar en cuenta que sólo una minoría de las momias paraquenses presenta vestigios betuminosos. Tello advirtió que los fardos tenían la base “carbonizada”, pero esto pudo deberse a otras causas, relacionadas al proceso de putrefacción.

Los enfardeladores paraquenses daban al cadáver la postura deseada mientras estaba aún tibio. Se le sentaba con las extremidades inferiores fuertemente flexionadas sobre el vientre y pecho. Para el efecto se utilizaban probablemente vendas que luego se removían. Los hombros y codos eran doblados de tal modo que las manos parecían estar sosteniendo la cabeza, los dedos estaban en algunos casos sujetos con cuerdas. Esta posición, que emula la fetal, acaso evocaba la creencia en un “re-nacimiento” del difunto. La momificación obedeció, en todo caso, a la convicción de impedir que el cadáver se corrompiera, como condición para la «existencia» en ultratumba (KAUFFMANN Doig 1997, 1998). (Ver anexo - dib.Nº11).

Algunas momias muestran la boca abierta, como exclamando. Sobre la lengua solía colocarse una lámina metálica, con propósitos mágicos

desconocidos. La momia era emplazada desnuda en una canasta de mimbre, antes de ser envuelta con abundantes «sudarios» y vistoso ropaje.

3.6. LOS TEJIDOS Y SUS TÉCNICAS

Al momento de su hallazgo, los tejidos identificados en las tumbas Paracas-Necrópolis se preservaban intactos tanto en cuanto a su textura, como en lo referente a su colorido. Sin embargo una vez exhumados, el deterioro que experimentan es inexorable y acelerado. Por eso alguna vez afirmamos que el hallazgo de los textiles Paracas-Necrópolis fue un descubrimiento prematuro.

Los tejidos hallados eran llanos en algunos casos, así como ornamentados con figuras bordadas con hilos de diferentes colores. Entre los primeros hay algunos que alcanzan más de 10 m de largo. Las fibras utilizadas eran el algodón y la lana de camélidos. El algodón era utilizado principalmente para confeccionar telas desprovistas de decoración, así como para tejer aquellos paños llanos sobre los que se hacían destacar figuras y motivos altamente simbólicos, utilizando para ello bordados hechos con hebras de lana de diversos colores.

Las muestras textiles permiten reconocer las diversas técnicas empleadas en su confección. Sobre el tema se dispone de valiosos estudios especializados, entre otros los de Junius Bird (Bennett y Bird 1949), Junius Bird y Louisa Bellinger (1954), Raoul Harcourt (1934, 1962), Alfred Kroeber (1953), Lila M. O'Neale (1935, 1942), Anne Paul (1994), Alan R. Sawyer (1997), Dwight T. Wallace (1979), Eugenio Yacovleff y Jorge C. Muelle (1932a, 1932b, 1934b) Mary Elizabeth Ring (1965) incluye adicionalmente un análisis de las técnicas de cestería. Acerca de los tintes empleados se dispone también de diversas investigaciones, desde las pioneras de Gustavo A. Fester y José Cruellas (1934) hasta las postreras de Kathryn A. Jakes (1991).

Las técnicas textiles Paracas-Necrópolis eran las mismas utilizadas por los tejedores de Paracas-Cavernas; pero es remarcable la predilección que en Paracas-Necrópolis acusó el empleo del bordado. (Ver anexo - dib.Nº12)

Según KAUFFMANN DOIG, Federico (2002: pp.310-312) Los colorantes utilizados en el teñido de las telas Paracas- Necrópolis fueron inicialmente analizados por Gustavo A Fester y José Cruellas (1934), sobre la base de pequeñas cantidades de material pulverulento de varios colores hallados en pequeños envoltorios de cuero asociados a fardos funerarios (Muelle 1954; Yacovleff y Muelle 1934). Kathryn A. Jakes (1991) sometió, con posterioridad, fibras a un análisis físico y químico. Los hilos empleados en la textilería Paracas-Necrópolis eran teñidos hasta con siete colorantes. Adicionalmente se disponía del color blanco del algodón, así como del pardo natural estudiado por James M Vreeland (1978). (Ver anexo - dib.Nº13).

Luego del análisis químico de muestras de colorantes Paracas-Necrópolis guardadas en once ataditos, Fester y Cruellas (1934) concluyeron que seis contenían “polvos de color rojo, hasta anaranjado; dos de color entre verde y azul grisáceo; y tres de un color entre gris y pardo, siendo probablemente el pardo la coloración original”. En cuanto a la calidad de los colorantes, las muestras analizadas resultaron ser de origen inorgánico.

Luego de una revisión de la coloración perceptible en los tejidos mismos, Fester y Cruellas comprobaron: (a) la presencia de carmín de cochinilla (Coccusacti) en sus diversos matices de rojo “que tienen un tono ligeramente azulado, es decir carmesí”; (b) que por lo menos una muestra presentaba un colorante originado de diversas especies de relbunium que se manifiesta por un tono rojizo algo amarillento de composición distinta al producido por la cochinilla; (c) que todos los azules provenían de índigo. Como quiera que cinco de las muestras contenían cinabrio, es de suponer que sus colores derivados pudieron ser empleados también como pintura

facial y corpórea. Curiosamente en Paracas-Necrópolis fueron utilizados colorantes en la tintorería, mas no en la cerámica.

3.6.1. EL BORDADO

La técnica más difundida en Paracas-Necrópolis fue el bordado. Como bien sabemos, al igual que el brocado, el bordado consiste en inserciones de hilos en una tela llana. Pero mientras el brocado se realiza durante el proceso mismo del tejido empleando tramas suplementarias que se sacan a la superficie cuando se las requiere y que cuando no se las necesita son ocultadas bajo la trama, el bordado se ejecuta- después de la confección de la tela, con una herramienta parecida a una aguja que fija las hebras y que permite resaltar el motivo. Los mantos de Paracas-Necrópolis fueron exquisitamente bordados, pero la técnica en sí era ya conocida en Paracas-Cavernas. (Ver anexo - dib. N° 14).

3.6.2. EL TEJIDO DE AGUJA

Bellas y delicadas labores de costura, formando figuras tridimensionales, fueron realizadas con una técnica que en la actualidad es denominada “tejido de aguja”, aunque suele recibir también otros nombres. Los productos simulan ser a primera vista tejidos de punto. En realidad son una variante del bordado, confeccionados valiéndose de una aguja. La puntada utilizada era la que en labores de bordado se conoce como punto de ojal.

Esta técnica era empleada en la confección de ribetes de bordes y de costuras, e incluso servía para decorar telas mayores. Esta se expresa de modo realmente espectacular y admirable en la elaboración de pequeñas figuras tridimensionales (d'Harcourt 1962). Se trata de diminutas imágenes realistas que representan por lo general pájaros y flores. Van expuestas en forma continuada, cosidas en los bordes de la tela como si se tratara de una tira con flecos.

Las mencionadas figuritas tridimensionales dan la impresión de haber sido elaboradas en tejido de punto, delicado y regular; pero en realidad se trata de bordados trabajados sobre un fondo de hilo o cinta. La obra se ejecutaba mediante hilos de dos cabos, de cinco o de seis colores vivos y con un promedio de 20 lanzadas por pulgada. Un ejemplo clásico de esta técnicao constituyen las figuras presentes en la guarda de la tela que algunos suponen fue un “calendario” y que es conservada en el Brooklyn Museum de Nueva York. Arte plumaria. De Paracas-Necrópolis proceden diversos objetos “que revelan una gran habilidad e ingenio en la aplicación de las plumas” (Yacovleff 1933). Entre las prendas ornadas con plumas figuran suntuosos abanicos, hondas, bastones, llautos o turbantes, penachos y telas de algodón con plumas amarillas. La materia prima provenía de aves tanto de la sierra como de la selva, que aportaban plumas de diversos colores. Había preferencia por las vistosas plumas amarillas de guacamayo (*Ara ararauna*); en algunos casos las plumas eran teñidas.

Las plumas se fijaban utilizando sofisticadas técnicas, descritas entre otros por Eugenio Yacovleff (1933). Además de su belleza cromática, los productos de arte plumaria tenían valor simbólico. KAUFFMANN DOIG, Federico (2002.pp.310 – 312)

3.7. PRODUCTOS TEXTILES

Los primeros tejidos con los que era envuelto el cuerpo momificado eran telas burdas o «sudarios». A estas seguían telas finas decoradas Con figuras emblemáticas. Aunque algunas de estas pudieron ser confeccionadas para servir ex profeso como ofrendas mortuorias, los tejidos conformaban en su mayoría prendas de la indumentaria utilizada en vida. Esto lo comprueba la presencia de algunas telas con huellas de roce producidas por el uso diario y que Plasta muestran remiendos.

3.7.1. EL MANTO

Entre los tejidos de Paracas-Necrópolis destaca lo que se ha dado en llamar el manto. Corresponde a una tela rectangular de gran tamaño, que suele alcanzar en promedio 2,50 m x 1,30 m (Carrión 1931). También hay mantos relativamente pequeños, como el ya citado “calendario” que mide 1,24 x 0,49 cm. Aunque pueden ser monocromos y otros decorados únicamente por una guarda bordada, que los enmarca, la mayoría de los mantos retratan motivos simbólicos provistos de vistoso cromatismo por el ya mencionado empleo de hilos teñidos, tanto de algodón como de lana de alpaca (*Lama vicuña* forma pacos) y otros camélidos (Niles 1985) El documento más antiguo que reproduce un manto Paracas fue publicado por Eduard Seler (1923). Este espécimen llegó al Museo Etnográfico de Berlín años antes de difundirlo Seler, donado por Emilio Weiss y Solí. Fue catalogado como perteneciente al estilo Nazca, con el que sin duda guarda afinidad al ser comparadas sus figuras policromadas con aquellas de la cerámica nazquense. (Ver anexo - dib N° 15)

Julio C. Tello vistió maniqués con prendas de la indumentaria Paracas-Necrópolis extraídas de fardos funerarios Colocó los mantos como si fueran yacollas de tiempos incaicos, es decir, sostenidos en los hombros. Sin embargo un testimonio de la época que muestra dignatarios Paracas-Necrópolis, revela que esta prenda cubría todo el cuerpo, desde la cabeza KAUFFMANN DOIG, Federico (2002:pp 315 - 316).

3.7.2 EL MANTO: DISTRIBUCIÓN DE LAS FIGURAS

La distribución de las Figuras en los mantos observa diversas pautas (Erame 1991; Yacovleff y Muelle 1934). Tomando como partida un ejemplo prototípico, vemos que las imágenes se desplazan en hileras horizontales dejando a cada uno de sus cuatro lados un espacio sin

cubrir, de proporción similar al que ocupa la figura. De este modo el manto toma el aspecto de un tablero de ajedrez. Antes de ser bordadas las figuras, éstas eran bosquejadas en la tela. Una guarda, que suele terminar en flecos, enmarca el manto en su totalidad o parcialmente.

Es una misma figura la que se repite en un manto, diferenciándose ésta tan sólo por los colores en que van bordados los detalles. La figura también varía por ir una vez expuesta boca arriba y otra boca abajo. En la guarda suele repetirse la figura presentada en el espacio central del manto, pero formando una hilera y dando a veces la sensación de tratarse de un motivo distinto, debido a que las imágenes aparecen estiradas a lo largo para cubrir el espacio con menor esfuerzo. (Ver anexo - dib. N° 16).

Como una misma figura es repetida, al espectador se le presenta un cuadro impregnado de un cierto grado de monotonía. Esta es mitigada gracias a la alternancia cromática de los detalles en una y otra figura. Sólo en casos excepcionales las imágenes en un manto resultan ser distintas. Esto se aprecia en la guarda de la tela que conserva el Brooklyn Museum conocida como «calendario», que presenta 90 figuras con diferentes rasgos (d'Harcourt 1962; Levillier 1928; Sawyer 1997; Tello 1959).

3.7.3 PRENDAS DE VESTIR Y SÍMBOLOS DE LOS DIGNATARIOS

Según KAUFFMANN DOIG, Federico (2002:pp.316-317) Tanto los tejidos que envuelven la momia como los objetos simbólicos asociados al fardo permiten reconstruir la indumentaria y los emblemas personales que debieron portar en vida los dignatarios.

Carrión Cachot (1931), además de valiosas observaciones sobre la materia ofrecidas por Eugenio Yacovleff y Jorge C. Muelle (1934) Anne Paul (1990), Mary Frame (1991), Alan Sawyer (1960, 1997) y otros estudiosos.

Entre las prendas de vestir se insignias se distingue.

EL MANTO. La prenda textil más espectacular por su gran tamaño y el colorido de sus figuras simbólicas. Mide en término medio un 2,50 m x 1,30 m. Como quedó anotado, el manto no habría sido llevado colgado de los hombros, sino más bien desde la cabeza, cubriendo el cuerpo hasta los tobillos.

EL UNCO. Especie de camión confeccionado a base de una tela rectangular. Esta era doblada por su mitad y cosida en los costados, excepto en la zona por donde debían pasar los brazos. En el centro de esta prenda el tejedor dejaba una abertura para el paso de la cabeza.

LA FALDA (FALDELLÍN). Prenda que envolvía las caderas y cubría los muslos hasta las rodillas.

LA WARA (O HUARA). Pañete que cubría las entrepiernas.

LA ESCLAVINA. Poncho corto, o especie de ropa conformada por una tela rectangular con abertura central para dar pasó a la cabeza; se sostenía en los hombros.

EL LLAUTO. Tipo de turbante engalanado, confeccionado a base de bandas (Yacovleff y Muelle 1934; Frame 1991).

LA ÑAÑACA. Tocado conformado por una tela doblada con esmero. En reemplazo del llauto cubría parte de la cabeza y la nuca.

LAS INSIGNIAS EMBLEMÁTICAS. Estaban, constituidas por adornos personales, cuya arma y diseños se basaban en alusiones míticas-religiosas e indicaban autoridad o alcurnia. Había narigueras en forma de mostachos de felino, hechas en oro laminado, recortado y repujado con motivos; diademas áureas papiroáceas, cuya forma más frecuente era de una cabeza humana con irradiaciones serpentiformes (objetos también usados profusamente en la etapa posterior de Nazca); y collares de la bivalva spondylus.

3. 8 TRASCENDENCIA DEL ARTE TEXTIL PARACAS

La fabricación de tejidos fue ingente y debió de ocupar buena parte del tiempo de los paraqueños, ya que todos los materiales estaban decorados con cintas de figuras multicolores bordadas a mano. Algunos de los mantos llegan a tener 250 figuras y anchas franjas, enteramente bordadas, que alcanzan una anchura de hasta 40cm. se ha estimado que se precisaban unos dos años de trabajo para la elaboración de cada manto.

Los tejidos bordados de Paracas tuvieron un estilo propio, así como una técnica, colorido y decoración diferentes de los encontrados en otros centros textiles del Perú. Los lienzos y tejidos ponen de manifiesto que Paracas ocupa, sin lugar a dudas, el primer lugar como centro de desarrollo textil en el antiguo Perú (Ver anexo -dib.N°16). Dentro de todos los vestigios que dejaron los antiguos peruanos, los tejidos figuran entre materiales que más impresionan. Gracias al clima seco especialmente de la costa desértica del Perú, se han conservado hasta nuestros días un sinnúmero de piezas textiles. De igual forma se conservan tejidos provenientes de la sierra, pero cabe suponer, que en la sierra, por el clima no tan benigno, se necesitaba y usaban aún más telas que en la costa; pero por la humedad no se han conservado tanto.

La mayoría de los tejidos antiguos provienen de las tumbas, habiendo servido como envoltura externa de los fardos funerarios, los cuales llevaban por lo general varias capas de tela; las telas más burdas en la capa exterior y las telas más finas hacia el interior o también alternando los unos con los otros (Ver anexo -dib.N°17).

Generalmente los tejidos son de excelente calidad técnica, no superada por los textiles modernos; así por ejemplo, las telas de algodón de hoy día tiene un promedio de 60 x 35 hilos por cm², mientras que los antiguos tienen 80 x 45 hilos por cm² (JimWoodman).

Si bien es cierto, que gran parte de los tejidos que hoy se admiran en las exhibiciones de todo el mundo, servían exclusivamente como tejidos funerarios y/o ceremoniales para los actos cívicos - religiosos de los altos dignatarios de la clase superior prehispánica, también hay una gran cantidad de textiles, que fueron hechos para usos comunes, como de embalaje, para uso doméstico y como vestido para la población en general que básicamente consistían en faldas cortas, camisas, ponchos, mantos y taparrabos para los hombres y para las mujeres era un vestido de una pieza y un manto. Además binchas y turbantes para la cabeza, cintas para atar el cabello, cinturones y bolsas de diferentes tipos.

Las dos categorías de telas, finas y burdas seguramente eran fabricadas por el mismo artesano. Al contrario se puede suponer que la producción de los textiles de alta calidad técnica estaba a cargo de alguna clase de especialistas, que no solamente destacaban por su habilidad técnica, sino también por su imaginación creativa y sensibilidad estética, en fin por las aptitudes artísticas. (Ver anexo -dib.Nº18)

La materia prima que se utilizaba en los textiles era preferentemente el algodón y la lana de camélidos, suponiendo que el primero fue utilizado que la lana en la costa peruana. Puesto que gran parte de la lana provenía de un intercambio mercantil con la sierra, aunque los hallazgos arqueológicos han comprobado la existencia de camélidos en la costa.

La materia prima antes de utilizarla era limpiada, es decir, los vellones de lana debían estar libres de residuos, había que escarmenarlas, desgrasarlas para proceder con el hilado.

Seguramente el rol del hilandero fue vital en la producción de las telas, porque la calidad misma influye mucho en el resultado final; es decir la tela. Las fibras deben estar unidas para formar elementos largos lo cual se logra a través del torcido que enreda unas fibras con las otras. Seguramente el hilado con huso hasta hoy en día en práctica específicamente en la sierra, donde se observa a los campesinos

ejerciendo este trabajo mientras caminan, conversan, negocian, etc. era la práctica más frecuente. Pero no podía ser una práctica solamente secundaria, porque la elaboración de un hilo muy fino requería que se trabajara sentado, apoyando la punta del huso en un tazón o una calabaza para impedir la deformación de la hebra. La habilidad manual podía producir un hilo de increíble delicadeza de 1/250 de pulgada por diámetro. Así se producía con facilidad hebras simples, dobles o retorcidas, el trenzado doble de hilos simples como también hilos de torsión múltiples.

CONCLUSIONES

- La Cultura Paracas se encuentra ubicada a 18 Km. al sur del Puerto de Pisco se ubica en medio de un paisaje desértico. El Vocablo Paracas es quechua, el descubridor de la cultura Paracas fue Julio C. Tello, en 1925.
- Tiene dos fases de evolución: Paracas Cavernas y Paracas Necrópolis, siendo la primera la más antigua. Mientras que Paracas-Cavernas se enlaza artísticamente con el arte anterior el de “Chavín”, Paracas Necrópolis constituye un primer paso del arte Nazca.
- La cerámica Paracas-Cavernas. Se caracterizan por sus recipientes esféricos de dos picos cortos(a veces uno de ellos transformado en un motivo escultórico-zoológico). Estos van unidos por un asa puente.
- La cerámica Paracas-Necrópolis esta liberado de los recargos hieraticos de la alfarería de la etapa anterior, de Paracas-Cavernas. Representa figuras de frutos y de animales en forma realista, con solo la aplicación de pintura blanca que baña la vasija toda (“engobe blanco”).
- Los fardos funerarios de Paracas-Necrópolis no tienen rival, tanto por la cantidad como por la calidad de las telas que envuelven la momia. De forma generalmente cónica, cerca de un 10% de estos fardos alcanzaban una altura superior a 1.50 m.
- En las figuras mágicas -religiosas destaca como característica importante, el hecho de que en los personajes, por más surrealistas y zoomorfos con que aparezcan figurados, siempre estén presentes rasgos humanos: brazos, pies y contornos humanos en general.
- Los textiles peruanos recibido reconocimiento y homenaje universal como expresión de “arte primitivo”. A través de ilustraciones y

exhibiciones. Los más finos textiles peruanos han sido presentados a un público extasiado ante su belleza.

- La materia prima que se utilizaba en la producción de los textiles era preferentemente el algodón y la lana de camélidos, suponiendo que el primero fue utilizado antes que la lana en la costa peruana puesto que gran parte de la lana provenía de un intercambio mercantil con la sierra.
- El rol del hilandero fue vital en la producción de telas, porque la calidad misma del hilo influye mucho en el resultado final; es decir la tela. Las fibras deben estar unidas para formar elementos largos, lo cual se logra a través del torcido, que enreda unas fibras con otras.
- Las Paracas-Cavernas confeccionaban sus tejidos empleando diversas técnicas, como es el empleo de la técnica de “un solo elemento” y con la que se confeccionaba redes de pescar, se elaboraba tanto telas llanas como de tapicería provista de elementos decorativos-simbólicos.
- Al igual que los telares del mundo antiguo, en el Perú ancestral estos consistían en dos barras, en las que eran sujetados en estados tensos los extremos de los hilos de la Urdimbre. Una de las barras era atada a un poste o a un árbol, mientras la otra iba sujeta a una faja o pretina que daba la vuelta a la cintura de la tejedora y permitía controlar la tensión de las Urdimbres.
- Los tejidos identificados en las tumbas Paracas-Necrópolis se preservaban intactas tanto en cuanto a su textura, como en lo referente a su colorido. Sin embargo una vez exhumado, el deterioro que experimentan es inexorable y acelerado.
- El bordado es la técnica más difundida en Paracas-Necrópolis el bordado se efectuó después de la confección de tela con una herramienta parecida a una aguja que fija las hebras y que permite

resaltar el motivo, los mantos Paracas-Necrópolis fueron insistentemente bordados pero la técnica en si era ya conocida en Paracas-Cavernas.

- Los tejidos hallados en Paracas-Necrópolis, eran llanos en algunos casos, así como ornamentados con figuras bordadas con hilos de diferentes colores. Entre los primeros hay algunos que alcanzan más de 10 m. de largo. Las fibras utilizadas eran el algodón y la lana de camélidos.
- Las técnicas textiles Paracas-Necrópolis eran las mismas utilizadas por los tejedores de Paracas-Cavernas, Perú es remarcable la predilección que en Paracas-Necrópolis acusa el empleo del bordado.
- El bordado, fue las técnicas más difundidas en Paracas-Necrópolis, como bien sabemos al igual que el brocado, el bordado consiste en inserciones de hilos en una tela llana. Pero mientras el brocado se realiza durante el proceso mismo del tejido, el bordado se efectúa después de la confección de la tela.
- El manto, la prenda textil más espectacular por su gran tamaño y el colorido de sus figuras simbólicas. Mide en término medio unos 2.50m x 1.30m. Antes de sus bordados las figuras, estas eran bosquejadas en la tela una guarda, que suele terminar en flecos, enmarca el manto en su totalidad o parcialmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KAUFFMANN DOIG, Federico (2002) Historia y Arte del Perú Antiguo Edit. PEISA, 1era Edic. T-II, Lima- Perú, 2002.
- Historia del Perú Antiguo
Edit. Mejía Baca. T-I, 1era Edic. ,
Lima-Perú, 1980.
- ENGEL, Frederic Cien siglos de la Cultura Peruana
Edit. DESA, 2da edic., Lima-Perú, 1976
- HORKHEIMER, Hans Alimentación y Obtención de Alimentos
en el Perú Prehispánico.
Universidad Nacional Mayor de
San Marcos, Dirección Universitaria de
Biblioteca y Publicación, Lima - Perú,
1973.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo Los Orígenes de la Civilización en el
Perú. Edit. Milla Batres S.A., 2da
Edic. Lima - Perú, 1974.
- MILLONES, Luis Culturas Pre-Incas del Perú
Edit. COMIDE, Lima-Perú, 1995.
- RAVINES, Rogger Cien Años de Arqueología en el Perú.
Editado por el Departamento de
Relaciones Públicas de Petróleos del
Perú, 1era edic.; Lima-Perú, 1983
Arqueología Práctica
Edit. Los Pinos, 1era edic.; Lima
Perú, 1989.

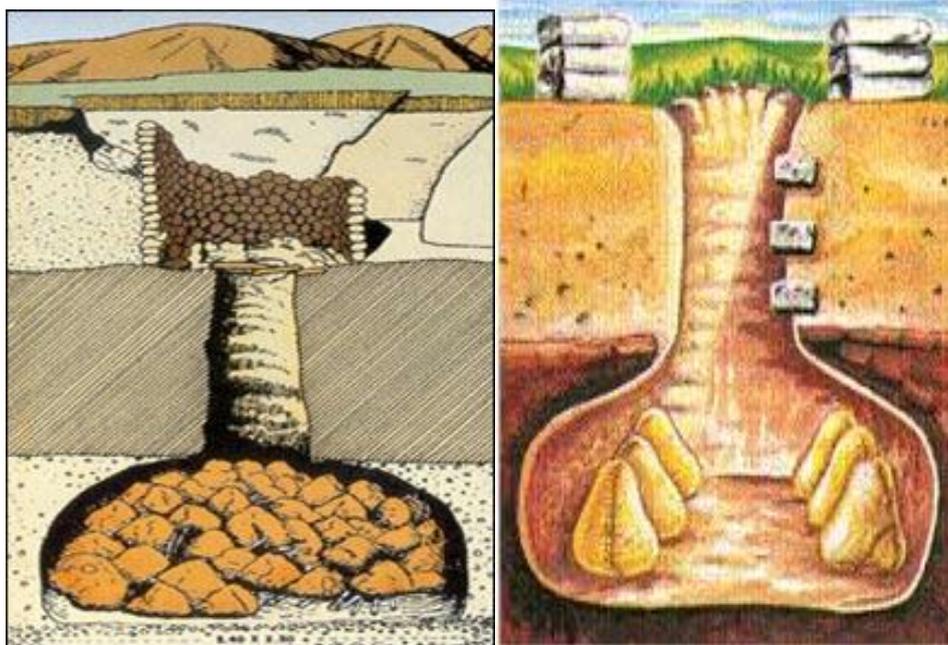
- ROSSEL CASTRO, Alberto Arqueología Sur del Perú
Edit. Minerva; Lima-Perú, 1974
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando Historia del Perú Antiguo
Edit. Buho, 4ta edic T-I, Lima-Perú,
1998.
- TELLO, Julio Cesar Paracas Cavernas y Necrópolis
Universidad Nacional Mayor de San
Marcos, Dirección Universitaria de
Biblioteca y Publicación, Lima-Perú
1980.
- Paracas. Segunda Parte: Cavernas y
Necrópolis
Universidad Nacional Mayor de San
Marcos, Dirección Universitaria de
Biblioteca y Publicación, Lima-Perú
1980.
- VILLANUEVA SOTOMAYOR, Julio Historia del Perú Antiguo
Edit. PENSA, edic. Fascicular, Lima-
Perú, 2001.
- WATANABE, Luis Nuestra Historia
Edit. COFIDE, 1era edic., Lima- Perú,
1995.
- Peter Kaulicke Contextos Funerarios de Ancón Esbozo
de una síntesis analítica Fondo Editorial
1997.

ANEXOS

Dibujo N° 01: ÁREA ARQUEOLOGÍA DE PARACAS



Dibujo N° 02: TUMBAS PARACAS CAVERNAS



DIBUJO N° 03: CERÁMICA PARACAS CAVERNAS



DIBUJO N° 04: CERÁMICA PARACAS CAVERNAS



DIBUJO N° 05: CERÁMICA PARACAS NECRÓPOLIS



DIBUJO N° 06 TREPANACIONES CRANEANA PARACAS



DIBUJO N° 07: FRAGMENTOS TEXTIL DEL “SER OCULADO”



DIBUJO N° 08: TEJIDO MOSTRADO TÉCNICA DE BORDADO



DIBUJO N° 09 FARDO FUNERARIO PARACAS NECRÓPOLIS



DIBUJO N° 10: FARDO FUNERARIO PARACAS NECRÓPOLIS



DIBUJO N° 11 MOMIA DE PARACAS NECRÓPOLIS



DIBUJO N° 12 TEJIDO PARACAS NECRÓPOLIS (SER MÍTICO)



DIBUJO N° 13 TEJIDO PARACAS NECRÓPOLIS



DIBUJO N° 15 FRAGMENTO TEXTIL PARACAS NECRÓPOLIS



DIBUJO N° 16 MANTO PARACAS NECRÓPOLIS CON PERSONAJES ZOOMORFOS.



**DIBUJO N° 17: PERSONAJES ANTROPOMORFOS DEL ARTE TEXTIL
PARACAS NECRÓPOLIS**



DIBUJO N° 18 PONCHO PARACAS NECRÓPOLIS

