


ANNALES 10

MUSEO DE  AMÉRICA

2002

Artículo

Una “reliquia” inca
de los inicios
de la Colonia: El *uncu*
del Museo de América
de Madrid

M^a Jesús Jiménez Díaz



Una “Reliquia” inca de los inicios de la Colonia: El *uncu* del Museo de América de Madrid

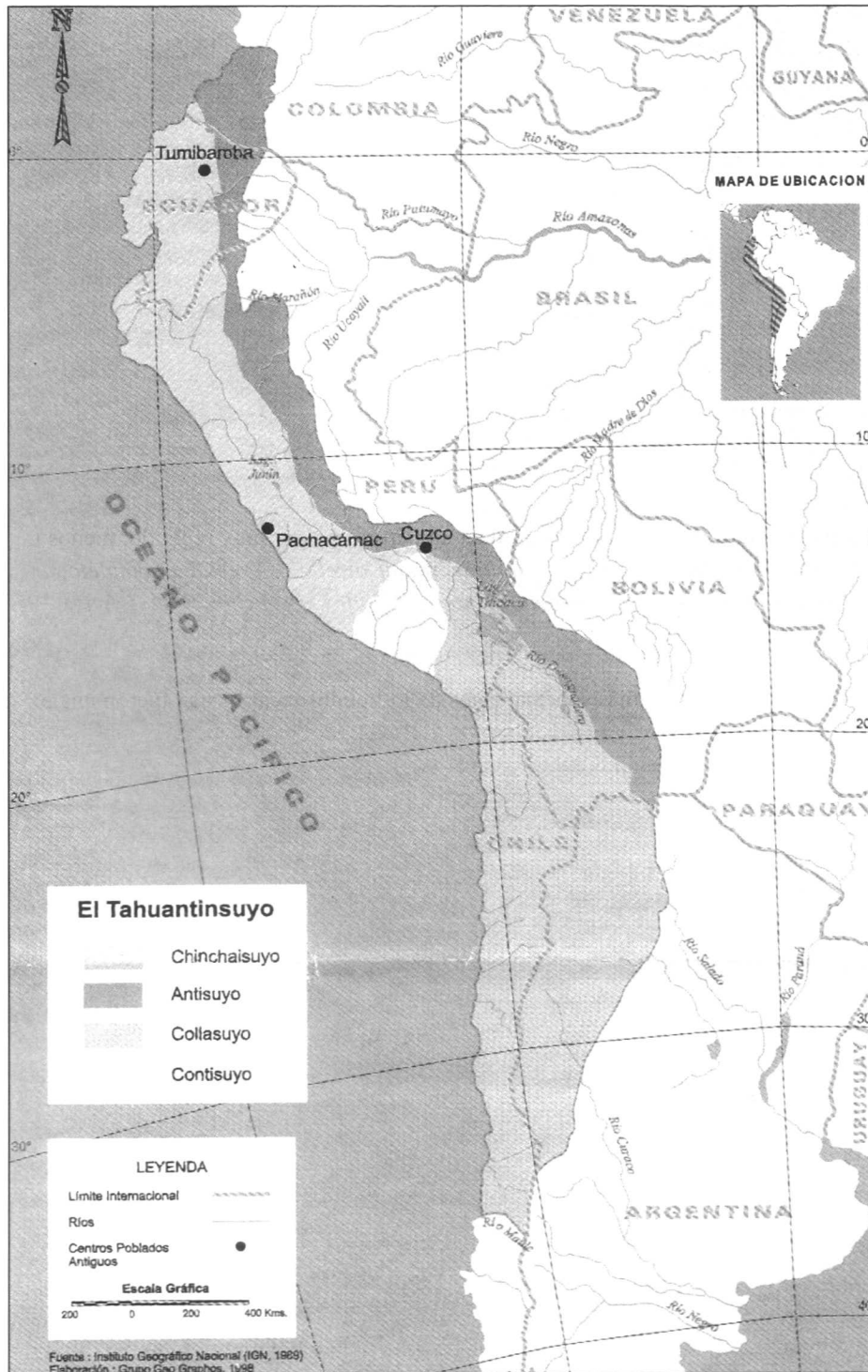
RESUMEN: La Conquista española significó el fin del Imperio Inca y el comienzo de un proceso de cambios irreversibles en el mundo andino. De ese período inicial de la Colonia data esta camisa masculina o *uncu* que fue probablemente conservada como una “reliquia” por miembros de la élite del valle de Lurín. En él encontramos los patrones típicos de la producción textil incaica con algunos elementos introducidos por los españoles. Al mismo tiempo, en sus motivos y su composición decorativa se plasman una serie de contenidos simbólicos referentes al *Tahuantinsuyu*, cuya transmisión fue especialmente significativa en un momento de encuentro y confrontación de dos culturas tan dispares como la andina y la occidental.

PALABRAS CLAVE: Camisas Inca-Colonial, “reliquias” incas, tejidos incas, producción estandarizada de tejidos.

ABSTRACT: The Spanish conquest was the end of the Inca empire and the beginning of a process of irreversible changes in the andean world. From this early time in the Colonial Period, dates this exceptional male tunic or *uncu*, which was probably kept as a heirloom by members of an elite inca family in the Lurín Valley. In it we find the typical patterns of Inca textile production, along with some new elements introduced by the spaniards. At the same time, the decorative design shows some symbolic concepts relative to *Tahuantinsuyu*. The transmission of these concepts was especially meaningful in the time of the meeting and encountering of these so different cultures as the andean and the occidental.

KEY WORDS: Inca - colonial Shirts, inca heirlooms, Inca textiles, standardized textile production.

A su llegada a lo que hoy es Perú, en 1532, los españoles encontraron el “Imperio de los Incas”. Un vasto territorio que ocupaba los actuales estados de Perú, Ecuador y parte de Bolivia, Chile y Argentina (fig. 1). Sus más de 5500 km. de extensión encerraban una enorme diversidad medioambiental y étnica, englobando poblaciones que habitaban desde los desiertos costeros hasta las altas cumbres de los Andes y, más allá, los grupos de la selva amazónica.



10

Figura 1: Mapa del *Tahuantinsuyo* o Imperio Inca, dividido en cuatro provincias o *suyus*. La ciudad de Cuzco, en la sierra, era su capital y en la costa central se situaba el sitio de Pachacámac del que procede el *uncu* del Museo de América. Fuente: *Historia del Perú* (1998).

De este período nos han llegado gran cantidad de testimonios a través de los cronistas que constituyen una valiosa fuente de información sobre múltiples aspectos de la cultura incaica. Junto a estos documentos, poseemos un inmenso legado monumental y artístico que se expresa en grandes sitios arqueológicos, caminos, obras de ingeniería agrícola y en una rica y variada cultura material. Ésta refleja la multiplicidad de componentes étnicos que integraban el *Tahuantinsuyu* y que convivieron y se mezclaron con un “estilo imperial”, cuyos patrones técnicos y estilísticos encarnaron el “arte oficial” de esta gran formación política.

I. EL TEJIDO EN EL TAHUANTINSUYU

Entre los más importantes legados del período incaico se encuentran los tejidos. Su excelencia técnica y estética aparece siempre reflejada en las crónicas, que documentaron además el rol fundamental que los textiles jugaron en las redes de producción y redistribución incaicas (Cobo (1964) [1653]: Tomo II, Lib. 12° Caps. XXIX y XXX). Numerosos autores modernos se han referido a los múltiples contextos de los que el textil formó parte. El que mejor expresó esta idea fue John Murra, quien lo resumió en un párrafo no por muy repetido, menos importante: “*Ningún acontecimiento político o militar, social o religioso, estaba completo sin textiles, siendo donados u ofrendados, quemados, intercambiados o sacrificados.*” (Murra 1962:722). [Traducción propia].

Uno de los aspectos más sobresalientes de los tejidos incas es que fueron una pieza clave en el ejercicio del *ayni*¹, el principio de reciprocidad que vertebra la cultura andina y que los Incas llevaron a su máxima expresión durante este período.

Quizá lo más destacable de esta idea sea la inserción del tejido en los diferentes “niveles” o contextos de la vida en los Andes. El Padre Bernabé Cobo cuenta cómo el hilado era una de las principales actividades de las mujeres (fig. 2), que lo hacían “...no sólo en sus casas, sino también cuando andan fuera dellas ora estén paradas, ora vayan andando, que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen de ir hilando...”. (Cobo (1964) [1653]: Tomo II, Lib. 14° Cap. XI: 258). El mismo autor narra el modo en que las indias armaban el telar a la puerta de su casa, donde elaboraban las ropas necesarias, así como otras telas de uso doméstico (*ibid*).

El textil formaba parte, asimismo, de los diferentes ritos de paso desde el nacimiento a la muerte, en las comunidades andinas, un hecho que documentó ampliamente Murra (1962: 713) y, como dijimos con anterioridad, formó parte de los sistemas de redistribución y reciprocidad de estas comunidades.

Bajo el gobierno inca, estos sistemas de reciprocidad y redistribución adquirieron una dimensión mayor y pasaron a constituir la base de la organización socio-económica del Imperio (Pease 1998: 57-58). Junto a la producción a nivel doméstico, se establecieron una serie de “obligaciones”, entendidas en términos de reciprocidad, con la administración encabezada por el Inca. De este modo, los integrantes de los diferentes *ayllus* o grupos de parentesco, entregaban una serie de piezas tejidas que se almacenaban en los depósitos del Inca o *collcas* (fig. 3).

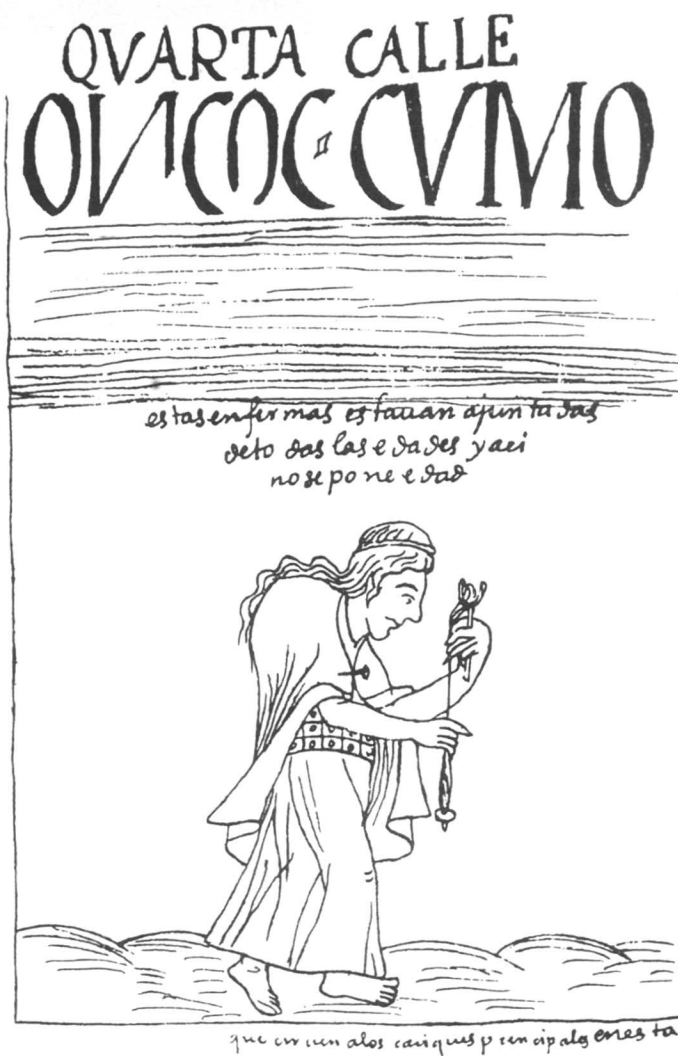


Figura 2: Ilustración de la Nueva Corónica y Buen Gobierno en que se representa a una campesina hilando. (Poma de Ayala 1987 [1615], Vol. 29c: 215)

Los tejidos elaborados, tanto a nivel doméstico como para satisfacer las obligaciones con la administración, eran de variada calidad. Los cronistas dan cuenta de este hecho y destacan la importancia de los tejidos *cumbi*, como aquellos de mayor calidad. Esta ropa fina estuvo reservada para los Incas y los miembros de la élite, así lo dice explícitamente Cobo, quien puntualiza que "...no la podía usar el común del pueblo." (*ibid*). De nuevo, John Murra (1962: 721) lo expresa con claridad: "... en el área andina, el objeto de mayor prestigio y por tanto, el más útil en las relaciones de poder, fue el tejido." [Traducción propia].

Con la llegada de los españoles, en 1532, se inició todo un proceso de cambio que tuvo un carácter irreversible en las sociedades andinas. El Imperio Inca, como tal, desapareció y las estructuras organizativas que regían la vida en los Andes fueron paulatinamente transformándose a raíz de la introducción de nuevos principios y conceptos directamente implantados en América desde el Viejo Mundo.

Numerosas crónicas y documentos nos ofrecen una visión de los primeros momentos del contacto, en los que muchos de los elementos preexistentes siguieron manteniéndose al tiempo que se fueron adoptando otros nuevos, como parte de un proceso de "aculturación".

Estos cambios afectaron de forma definitiva a la producción textil, desde la propia organización de la producción "estatal", hasta los resultados de ésta. Tenemos de nuevo un testimonio escrito de esta "aculturación textil" que vuelve a ofrecer Cobo, quien habla de que los *cumbicamayos*, ya en la Colonia, elaboraban reposteros con escudos a la manera hispana, utilizando el mismo tipo de telares que se usaban para tejer el *cumbi* prehispánico, aunque "...el *cumbi* que ahora labran no llega con mucho a la fineza del antiguo." (Cobo, *ibid*: 259).

Junto a los testimonios que dan las crónicas, el tejido en sí constituye otra valiosa fuente de información. El análisis técnico y estilístico de los tejidos incaicos y coloniales nos ofrece gran

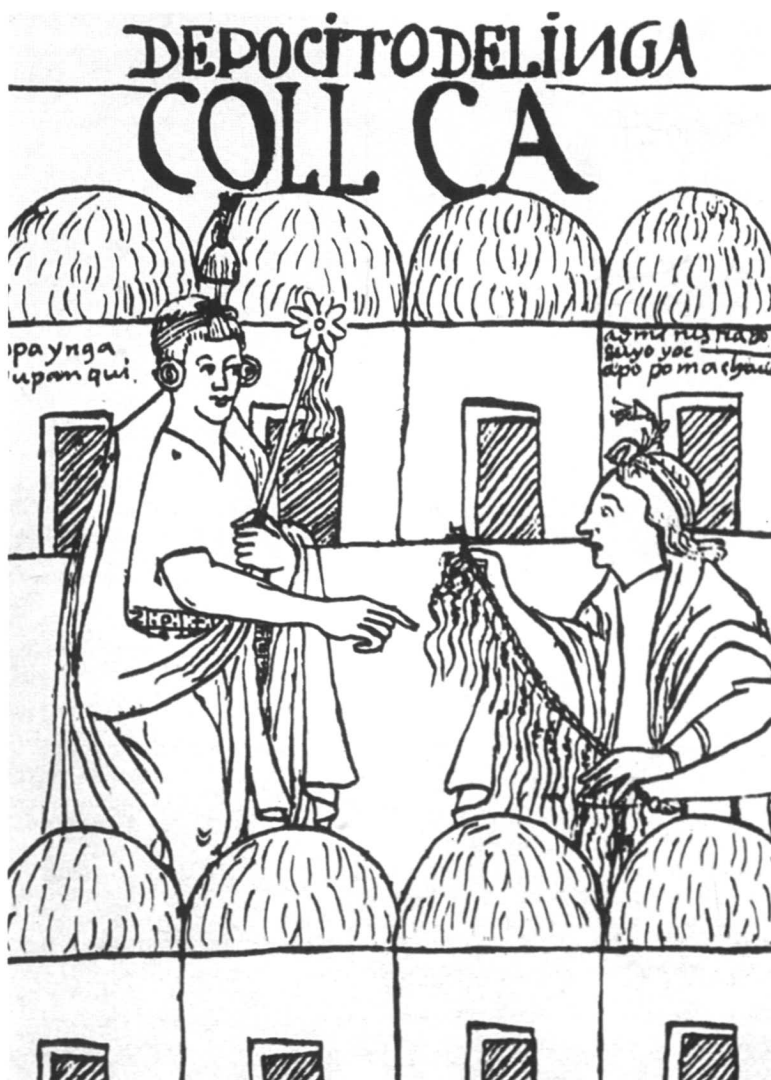


Figura 3: *Collcas* o depósitos en los que la administración incaica acumulaba variados productos, entre los más importantes, grandes cantidades de textiles. (Dibujo de Poma de Ayala 1987 [1615] Vol. 29 a: 339).

cantidad de información sobre la organización socio-económica, territorial, etc., así como sobre los principios básicos que rigieron la vida andina en estos periodos y los importantes cambios sucedidos a partir de la llegada de los nuevos colonos. Precisamente una de las ventajas con que contamos los especialistas a la hora de conocer el mundo textil en esta época, es la variedad de fuentes y la posibilidad de contrastar los diferentes datos que obtenemos de ellas.

Los tejidos de este período de contacto muestran que, si bien la Conquista significó un cambio irreversible en muchos aspectos, existieron también marcadas continuidades en las que muchos conceptos andinos se manifestaron e hicieron del textil una de las más importantes expresiones de la cultura andina preexistente.

Uno de los ejemplares más destacables dentro de su clase que existen en colecciones de todo el mundo es el *uncu* o camisa masculina perteneciente a la colección del Museo de América de Madrid que constituye el centro de este artículo (figs. 4, 5 y 11)².

Un profundo estudio técnico de esta pieza, junto al análisis de sus motivos, caracteres estilísticos, etc., nos ha permitido documentar muchos elementos que hacen de ella una pieza única. Fue fabricada ya en Epoca Colonial siguiendo los patrones establecidos de la producción inca de tejidos de lujo, al tiempo que incorpora ligeras variaciones como consecuencia de la influencia hispánica.

Por otra parte, este tipo de prendas, que pertenecieron a los miembros más destacados de la élite incaica, fueron importantes símbolos de poder y estatus social durante el Horizonte Tardío. A la llegada de los invasores europeos, adquirieron un nuevo valor como "reliquias" que simbolizaban el pasado incaico, una época que fue pronto idealizada, especialmente por los miembros de

14

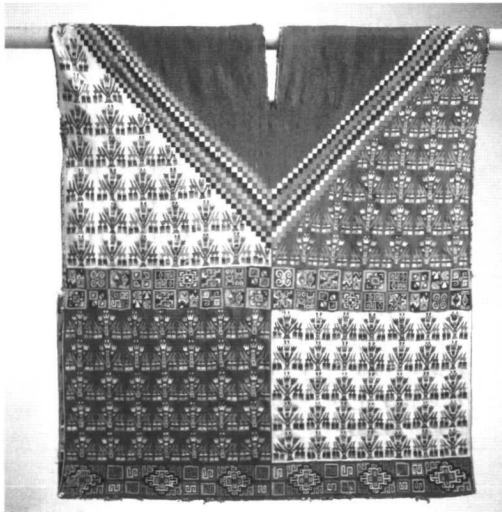


Figura 4: El *uncu* del Museo de América por la cara que hemos llamado "delantera". Posee huellas de uso en el extremo inferior de la abertura del cuello, donde hay también una reparación de la época. Bajo los brazos hay también roturas producidas por el uso. Fotografía: Joaquín Otero, Museo de América.



Figura 5: Vista de la cara "trasera" del *uncu*. El "ajedrezado" ha sufrido pérdidas de lana, especialmente negra, causados por la composición del tinte. Se aprecian asimismo huellas de uso. Fotografía: Joaquín Otero, Museo de América.

estos grupos privilegiados. Por ello, muchos de los *uncus* que hoy día conservamos en museos de todo el mundo, fueron en su día guardados como tesoros por estas familias de la "nobleza" incaica y pasaron de generación en generación, conservándose en muchos casos, en las buenas condiciones en las que han llegado hasta nosotros (A. Rowe 1978; J. Rowe 1979; Pillsbury, en prensa a) y b).

En este artículo sostenemos que el *uncu* del Museo de América fue una de estas "reliquias" transmitidas de padres a hijos como un símbolo del "tiempo de los Incas". A pesar de su pronta adhesión al nuevo poder, los miembros de las élites incaicas parecieron manifestar una especie de "resistencia paralela" a este poder impuesto, guardando aquellos tesoros simbólicos de la época del Inca y cuidando de que se transmitieran, por generaciones, hasta al menos el siglo XIX.

Por otra parte, la investigación de los métodos de fabricación, detalles técnicos, diseños, colores, etc., nos aproxima a los patrones estándar de la producción de tejidos de una de las formaciones políticas más importantes de la América precolombina. El estudio iconográfico ilustra algunos de los más importantes símbolos de la imaginería incaica, su uso como emblemas de poder y su mantenimiento como tales símbolos, incluso después de la Conquista.

Nos interesa, por tanto, el nivel técnico y tecnológico que exhiben piezas únicas como ésta, la significación de sus diseños dentro del sistema cultural donde se dieron, pero también, el papel que jugaron en ese contacto de dos visiones del mundo tan contrapuestas.

15

II. EL *UNCU* DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID: ANÁLISIS Y DOCUMENTACIÓN

A lo largo de las próximas páginas, abordaremos el análisis de esta pieza singular comenzando por su origen³.

- Procedencia geográfica y contexto originario

La pieza que constituye nuestro objeto de estudio fue recogida por la Expedición de Ruiz y Pavón, a finales del siglo XVIII. Según los datos que poseemos fue el francés Joseph Dombey, integrante de la misma, quien adquirió el *uncu* que llegaría posteriormente a España como parte de una colección de objetos arqueológicos y etnográficos. Estos objetos pasaron a formar parte del llamado Gabinete de Ciencias Naturales y de ahí a la colección del Museo Arqueológico Nacional, donde este *uncu* figuraba con la siguiente referencia: "Nº 70 - Traje de Inca (*Pachayoc, lengua quíchua*). Hallado con los huesos en un enterramiento de más de 500 años de antigüedad en las ruinas del templo de Pachacámac. (Perú).- Ejemplar notabilísimo..." (Jiménez de la Espada 1923 [1892]: 924)⁴.

A pesar de las informaciones que lo situarían originalmente en una tumba, nosotros sostenemos que la pieza en cuestión nunca fue enterrada y se trató más bien de una "reliquia" conservada por una familia descendiente de las élites incaicas del valle de Lurín. El *uncu* que estamos analizando habría pasado de una generación a otra, como una "antigüedad" cargada de simbolismo⁵. Como veremos, existen diversos datos que así lo indican.

En primer lugar, Paz Cabello (1989:151) identifica esta pieza a partir de la documentación que acompañó a los materiales de esta expedición. En concreto, se refiere a la siguiente anotación: "...una cajita de cedro con un pedazo de bestido de un Inca que se encontró en el Templo de Pachacamac en el año de 1780". De ella destacaremos dos datos especialmente interesantes. El primero es que la pieza que analizamos procede del sitio de Pachacámac, un gran centro ceremonial situado en la costa central del Perú (véase fig. 1) y que constituyó el principal enclave del poder inca en la costa. Como podremos comprobar después, varios aspectos técnicos e iconográficos de este tejido corroboran los datos que lo sitúan en este enclave de la costa central peruana.

El segundo punto a destacar es la referencia a la "cajita de cedro" en la que supuestamente este *uncu* estuvo guardado, ya que existen otras referencias a camisas de los Periodos Inca y Colonial conservadas como reliquias que se guardaron en cajas similares.

En concreto, en su estudio sobre la producción estandarizada de "túnicas" o camisas incas, J.H. Rowe (1979: 243-244) se refiere a seis ejemplares que fueron adquiridos en el área del Titicaca por A. Bandelier para el American Museum of Natural History en 1895. Según el hacendado que vendió las piezas a Bandelier, dos de las camisas, publicadas por Kelemen (1946: pl. 191b y c), se encontraron dentro de una caja de andesita enterrada al noroeste de una de las islas de este lago. Destaca la costumbre de guardar estas piezas en pequeñas cajas, algo que estaría en consonancia con su carácter de objeto valioso. La "túnica" que Bandelier adquirió posee elementos que la relacionan con el *uncu* que estamos estudiando. Estos elementos indican que se trata de una camisa fabricada siguiendo los estándares incas para este tipo de prendas, la composición de la decoración, las dimensiones, técnica textil, etc. Al mismo tiempo, otros rasgos, como la presencia de hilos metálicos, la identifican como una prenda elaborada después de la Conquista. Por otro lado, tras el estudio de las piezas en cuestión y de la documentación de Bandelier, John H. Rowe (*ibid*) llega a la conclusión de que estas camisas nunca fueron enterradas sino que se conservaron como una "reliquia" familiar. Así pues, estos ejemplares evidencian que ciertas camisas muy finas y elaboradas, fabricadas entre los últimos momentos del periodo Inca y los inicios de la Colonia, fueron consideradas como un tesoro familiar y guardados, en lugar de ser parte de ajueres funerarios.

16

En lo que respecta a nuestro ejemplar, Steele (1982:76-77) narra cómo durante una de sus estancias en el valle de Lurín, Joseph Dombey siente el afán por recuperar "reliquias valiosas" de los cementerios de Pachacámac. Fue llevado de este sentimiento que Dombey pagó una gran cantidad de dinero por este *uncu* a una noble familia india en Lima, quien lo habría poseído durante más de un siglo después de que, según los propios vendedores contaron al francés, fuera extraída de la tumba de un personaje de élite en el sitio de Pachacámac. No obstante, este supuesto origen funerario nunca fue comprobado, sino que pasó directamente a formar parte de las informaciones consignadas en la documentación que acompañó a los objetos de la expedición. Todo parece indicar que, como ocurriera con Bandelier, los vendedores dieron al científico francés una información falsa, probablemente con el fin de hacer más verosímil el origen Inca de la pieza y aumentar así su valor. Finalmente, una simple observación de la pieza permite apreciar su excepcional estado de conservación (véanse figs. 4, 5 y 11). A través de su análisis pudimos igualmente comprobar que el estado de la fibra y los colores es muy bueno y no existían roturas, lagunas, ni restos de sustancias orgánicas u otros residuos que aparecen habitualmente en piezas que han formado parte de un enterramiento⁶.

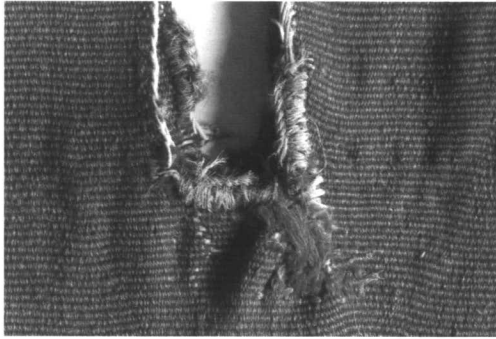


Figura 6: Detalle de la reparación realizada en la época. La parte trasera de la pieza muestra otra similar en el mismo punto. En la parte superior se aprecian restos del remate de las urdimbres "encadenadas" y sobre él el borde "a la aguja" en una versión más sencilla que la que se da en los bordes laterales. Fotografía: Joaquín Otero, Museo de América.

Podemos encontrar evidencia de la costumbre de guardar objetos de valor de tiempos prehispánicos por parte de los miembros de las élites en tiempos tempranos de la Colonia, en un testimonio del Padre Bernabé Cobo, cuando habla del ajuar doméstico. Entre los objetos que los caciques conservaban en sus casas estaban los *queros*, o vasos de uso ceremonial fabricados comúnmente de madera y en plata en los ejemplares más elaborados. Cobo cuenta que estos *queros* se hacían "antiguamente" de oro y afirma después: "Mostróme una vez a mí un cacique uno destos vasos, "antiguo", de oro puro..." (el entrecomillado es nuestro) (Cobo (1964) [1653]: Tomo II, Lib. 14° Cap. IV: 243). De esta información se deduce que un siglo después de la Conquista, los tiempos de los Incas formaban parte de una "antigüedad" de la que se guardaba una memoria idealizada a través de objetos de lujo como *queros* de oro. Podemos por tanto pensar que los tejidos finos eran otro de esos objetos preciados preservados durante siglos. Esta idea fue ya sugerida por J.H. Rowe (1979) y A.P. Rowe (1978: 5), quien apunta que aquellos *uncus* conservados como reliquias, que nunca se enterraron, debieron fabricarse en Epoca Colonial, a diferencia de otros que sí pasaron a formar parte de enterramientos. Al igual que las camisas de las que habla J. H. Rowe, la que aquí estudiamos posee elementos técnicos y estilísticos que la identifican como una prenda post-Conquista. Un dato interesante es que, tanto las precolombinas como las coloniales, fueron utilizadas por sus dueños, tal y como indican las huellas de uso que muchos de ellos muestran. Estas huellas consisten en roturas en las zonas estructuralmente más débiles, como los dos extremos de la abertura del cuello o bajo aquellas de los brazos. La pieza que analizamos aquí muestra incluso reparaciones de la época en ambos extremos del cuello (fig. 6). Otros ejemplares publicados muestran el mismo tipo de huellas (figs. 7 y 8). Todos, entre los que aquí ilustramos dos, comparten unas dimensiones similares, motivos decorativos, composición, etc. que los identifican con la clase de prendas pertenecientes al nivel más sofisticado de la producción textil incaica. Al mismo tiempo, poseen una serie de particularidades que hacen de cada uno de ellos una prenda en muchos casos única y especialmente valiosa.

Nuestro análisis demuestra que la pieza del Museo de América formó parte de ese grupo especial de túnicas "reliquia", conservada con celo por aquellos que la poseyeron durante su largo periplo temporal, y en los últimos momentos, quizá en esa "cajita de cedro" que tendría su paralelo en el ejemplo de Bandelier⁷.

Los resultados de nuestro estudio evidencian que esta alta valoración se debe no sólo a su belleza y calidad técnica, sino también a que en ella se sintetizaron toda una serie de símbolos del "tiempo de los Incas" que tuvo con la Conquista un fin abrupto y traumático.

Comenzaremos el análisis del *uncu* del Museo de América por sus rasgos técnicos y tecnológicos tratando de ahondar en éste y otros aspectos de la función y significados que tuvo en su época.

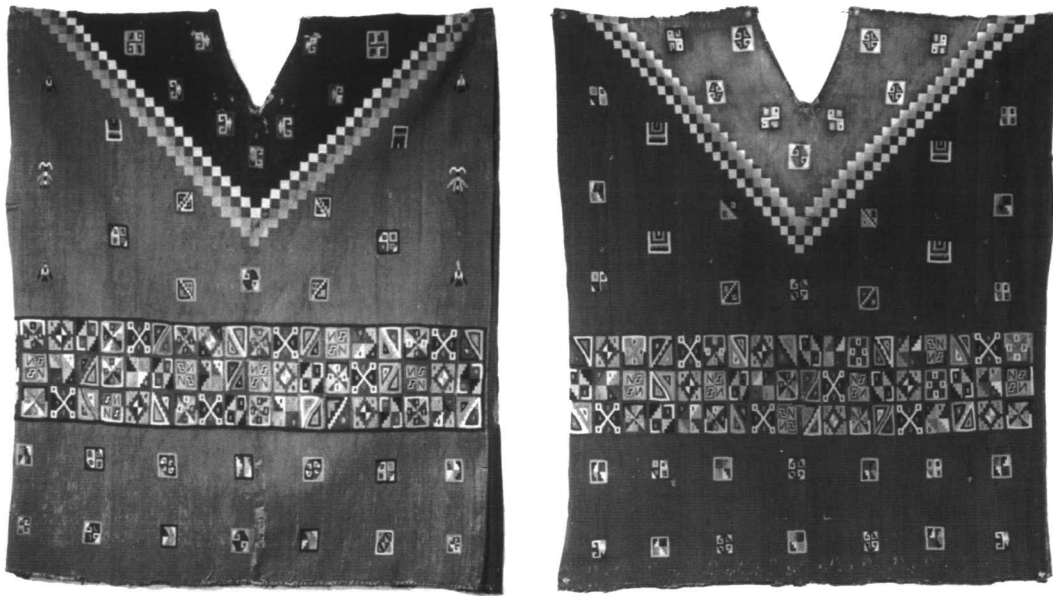


Figura 7: *Uncu* Inca-Colonial, vista de las dos caras cuyos colores predominantes varían del rojo (izquierda) al azul (derecha). Técnicamente sigue los estándares de todas las camisas incas y posee también motivos típicos, como los *tocapus* o el "ajedrezado". Nótese las huellas de uso en la abertura del cuello y bajo los brazos. Urdimbre de algodón y tramas de lana de camélido. Hilo metálico. Medidas aproximadas 84x 69,7 cm. Procedente de Ancón. Foto cortesía Museum für Völkerkunde, Berlín.

18

- Análisis del *Uncu* inca-colonial del Museo de América: aspectos técnicos

En 1979 J. H. Rowe llevó a cabo un estudio pionero sobre la estandarización de las camisas incas, centrándose especialmente en los aspectos de la composición, aunque anotando algunos rasgos técnicos. Por su parte, A.P. Rowe (1978) se centró en la definición del Estilo Inca estándar tal y como se manifiesta en los procedimientos técnicos de estas camisas elaboradas. Para ello, estos autores partieron de una amplia muestra de *uncus* diseminados por colecciones de todo el mundo.



Estos trabajos nos permiten realizar una análisis comparativo con la camisa del Museo de América tras el cual podemos extraer una serie de conclusiones:

Figura 8: *Uncu* inca-colonial con motivos de flores. Nótese las huellas de uso en los extremos de la abertura del cuello y los brazos. Museum für Völkerkunde, Berlín. Urdimbre de algodón, tramas de algodón lana de camélido; bordado: hilos de seda y metálicos. Técnicas: tapiz y bordado. Procede de Cuzco. Foto cortesía Museum für Völkerkunde, Berlín.

- a) Que ésta sigue los patrones de producción estatal inca, tomados de la tradición textil altiplánica que se combinan con ciertos elementos costeos.
- b) Que la influencia europea comienza a sentirse de forma sutil en ciertos rasgos técnicos, si bien los procedimientos tecnológicos son fundamentalmente precolombinos.
- c) Que se alcanzó un alto grado de perfección técnica en la ejecución y acabado de esta prenda que hizo de ella una pieza de lujo destinada a algún personaje especial.
- d) Que esta excelencia técnica podría relacionarse, no sólo con la calidad de la ejecución, sino con el valor simbólico implícito en algunos elementos técnicos.

Comenzando nuestro análisis, la urdimbre está compuesta por hilos de algodón blanco, de dos hebras hiladas en Z y retorcidas en S, con un grado de torsión elevado y un contaje también relativamente alto, entre 11 y 13 hilos por centímetro cuadrado. Según A. P. Rowe (1978: 7) las urdimbres de las camisas incas tienen generalmente hilos de tres hebras (Z3S), aunque los de dos son también frecuentes. Las tramas son todas de lana, en hilos de dos hebras Z2S, cuyo grado de torsión va de medio a bajo. Son de finura variada pero de buena calidad y el contaje oscila entre los 16 y los 40 hilos por centímetro. Los más finos son sin duda los de color blanco. La abundancia de la lana blanca usada y su finura es importante dado el carácter de materia suntuaria que poseyó a lo largo de todo la época precolombina⁸.

Otro elemento que contribuye a la excelencia técnica de esta túnica es la utilización de lana de colores en verde en dos tonalidades, el amarillo, el rojo, el rosa y el negro⁹ que se conservan en un estado espléndido, prueba de la buena calidad de los tintes empleados y del proceso mismo del teñido (véase fig. 11). Se sabe también por las crónicas de la existencia de especialistas tintoreros llamados *tullpuycamayoq* que estarían encargados de teñir la lana utilizada en la elaboración de estos tejidos finos. Es también destacable en relación a los colores, que en general, la gama utilizada en esta pieza difiere ligeramente de la que suele ser habitual en este tipo de tejidos "estándar" inca, y se asemeja más a aquella típica de los tejidos de la costa central en periodos precedentes. Los numerosos ejemplos publicados¹⁰, evidencian que los colores más comunes en los tejidos incas eran el rojo, en un tono vivo y el amarillo, utilizándose también de forma habitual otros como el blanco, el negro, el azul y el verde.

Otro aspecto que nos interesa dentro del análisis técnico de las materias primas que se usaron para confeccionar esta pieza es la presencia de hilos metálicos bajo las aberturas de los brazos y por las dos caras del tejido (fig. 9). Los análisis realizados en el Laboratorio del Museo de América de Madrid nos permitieron identificar el "alma" o parte interna, como fibra de seda con torsión "Z2S" y la lámina exterior, enrollada en "S", como plata¹¹. Los hilos metálicos, compuestos generalmente por una parte interna de seda cubierta por una lámina metálica muy fina que envuelve a la primera, se introdujeron en América a partir de la llegada de los españoles (Niles 1994: 60)¹² y, especialmente los de plata, formaron parte de la decoración de muchos de estos *uncus* fabricados siguiendo los patrones incas en los primeros momentos de la Colonia. La función para la que se utilizaron estos hilos en el ejemplar del Museo de América no está clara. Aparentemente se insertaron para reparar una de las zonas más deterioradas de la prenda, donde

se produjo la rotura y pérdida de parte de los remates a la aguja originales, que se habían elaborado con lana de camélido (ver más abajo). Para ello, se trató de imitar la forma de estos remates con el fin de conseguir un resultado estético mejor que el de un simple remiendo. En todo caso, su presencia constituye una evidencia de que este *uncu* fue usado en Epoca Colonial antes de ser definitivamente guardado.

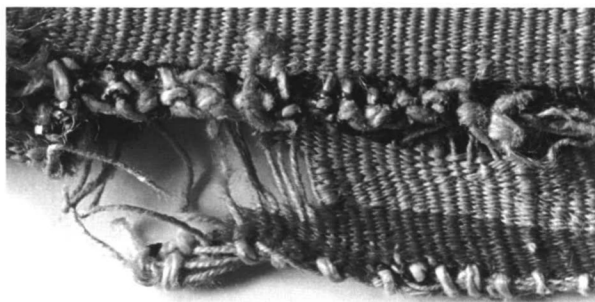


Figura 9: Detalle de los hilos metálicos utilizados en los extremos inferiores de una de las aberturas de los brazos en la cara "delantera" de la pieza. Fotografía: Joaquín Otero, Museo de América.

La técnica textil utilizada en esta camisa es la de tapiz entrelazado (Emery 1980: 80-81, figs. 99 y 100), que caracteriza a la producción estandarizada de este tipo de prendas. Se trata de la variedad serrana del tapiz, cuya adopción en piezas fabricadas en la costa forma parte de las tendencias incaicas que se generalizaron durante el Horizonte Tardío y, en el caso de los *uncus*, de la adopción de los cánones impuestos por la producción estatal. El tejido es totalmente reversible y no existen hilos sueltos,

sino que anverso y reverso son perfectamente homogéneos y regulares. La variedad de tapiz entrelazado da a la superficie del tejido un acabado uniforme, diferente al que presenta la variedad costeña de tapiz de ranuras (*ibid*: 78-79, figs. 93-94) en la que el tejido muestra múltiples aberturas producidas por los cambios de color de las tramas. Este ejemplar presenta también tramas "excéntricas", un mecanismo que consiste en "desviar" las tramas de su trayectoria perpendicular a las urdimbres y mediante el cual se da a las figuras representadas una apariencia más curvilínea, restándole geometricidad al diseño (*ibid*: 83: fig. 110). Dichas tramas se usaron aquí principalmente para representar los motivos vegetales, aunque se encuentran también en algunos *tocapus* (fig. 10).

Las tramas excéntricas forman parte del repertorio técnico de los tejidos incas estandarizados (A. P. Rowe 1978: 7) y también se encuentran en numerosos ejemplares preincaicos de distintos periodos y áreas culturales. No obstante, su uso aumentó considerablemente a partir del periodo Colonial a consecuencia de los nuevos diseños introducidos por los españoles, caracterizados por un estilo eminentemente curvilíneo¹³. En el ejemplar que estamos analizando, su uso extensivo puede interpretarse como una influencia europea, en la medida en que posibilita una representación de los diseños vegetales que se acerca algo más a los cánones estéticos introducidos por los conquistadores. A su vez, estos diseños muestran un sentido "pictórico" propio de la producción de tapices en el Viejo Mundo¹⁴. Por otra parte, en relación a esta influencia podría estar la búsqueda de un efecto especial en la superficie del tejido que, como se aprecia en la ilustración, presenta un relieve que le da a la composición cierto volumen y movimiento. Así, el tejedor parecía perseguir este efecto como un mecanismo estético, que se logró en las tramas desviadas durante el proceso de tejido. Todo ello son nuevas tendencias técnicas que afectan a la estética del tejido y que fueron introduciéndose paulatinamente, mezclándose en los primeros momentos, con los modos de tejer y los gustos anteriores a la Conquista.

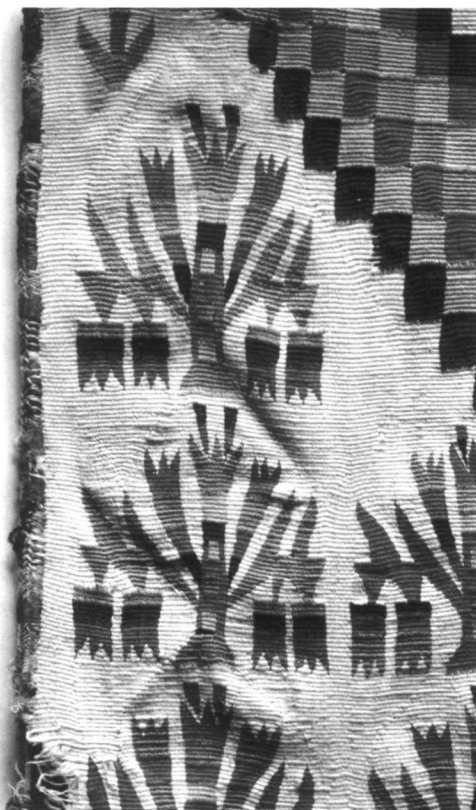
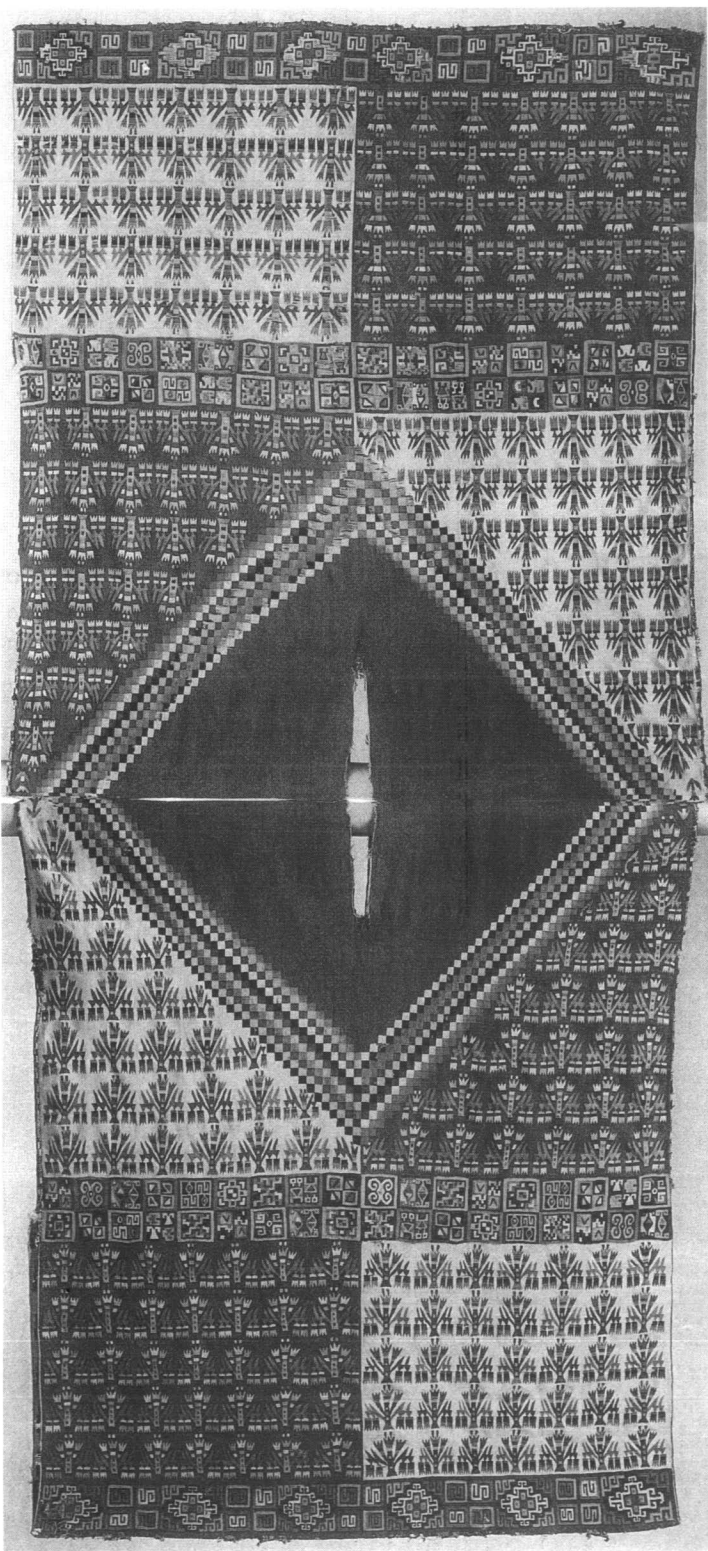


Figura 10: Detalle del motivo de la "flor de la cantuta" o "Flor del Inca" en la que se distinguen el tallo y la raíz al centro, ramas a los lados y flores, dispuestas hacia abajo en los lados y arriba en el extremo superior. En la central se aprecian lo que parecen ser semillas, un rasgo característico del modo de reproducción de esta especie. En esta representación se han utilizado tramas excéntricas. En la fotografía se aprecia el volumen que la superficie del tejido adquiere por este procedimiento. Nótese asimismo la pequeña ranura que fue dejada accidentalmente en la segunda de las figuras completas (inferior), entre la "raíz" y el tallo. Fotografía: Joaquín Otero, Museo de América.

ambos orillos de urdimbre¹⁶, así como en los bordes de la abertura del cuello, éstas se remataron a modo de "encadenado", otro elemento que caracteriza a las prácticas textiles incas (fig. 12). Posteriormente, estos orillos de urdimbre y también los bordes de la abertura del cuello y los orillos de trama, se remataron con un borde decorativo efectuado "a la aguja" (*cross-knit loop stitch* en Emery 1980: 243, fig. 373) característico de los *uncus* inca estándar (fig. 13, véase también fig. 9). Este remate unía las dos "caras" del tejido hasta la altura de la banda de *tocapus* (ver más adelante), quedando así cerrado por su parte superior. La parte inferior quedaría abierta, un hecho que atípico en este tipo de prendas, usualmente cerradas a los lados en toda su longitud. Además, no existen aparentemente evidencias de que esta mitad inferior haya estado cerrada por remates a la aguja ni por ningún otro procedimiento (véase fig. 12)¹⁷. Lo que sí repite el esquema seguido en otros ejemplares es la alternancia cromática existente en estos bordes a la aguja, en los que se com-

Relacionado también con la técnica es destacable la presencia de algunas pequeñas ranuras (las mayores apenas llegan el medio centímetro de longitud), dejadas probablemente de forma accidental durante la elaboración de la pieza y que se dan en diferentes zonas del tejido (véanse fig. 4, segunda fila horizontal de motivos en el hombro derecho, y fig. 10). Ya mencionamos anteriormente que las ranuras son típicas de los tejidos costeños de tapiz a lo largo del desarrollo prehispánico, frente a los tapices entrelazados que carecen de estas aberturas y que predominaron en las tierras altas, también desde los primeros periodos.

El *uncu* fue tejido de una sola pieza, como es habitual en estas prendas, no posee mangas y se dobla a la altura de los hombros, con las urdimbres en horizontal, esto es, en sentido inverso a como se vistió (véase fig. 11). El telar utilizado debió ser el de estacas o vertical, típico de la tradición textil serrana¹⁵, que posibilitaba la realización de piezas de gran tamaño, como ésta y, sobre todo, el mantenimiento de la tensión de las urdimbres necesaria para los tejidos de tapiz como éste (ver más adelante). La "túnica" que estudiamos se tejió dejando las urdimbres discontinuas para la elaboración de la abertura del cuello. Para esto se utilizó probablemente un palo suplementario e hilos *scaffold* o de "andamiaje" a los que se engancharon dichas urdimbres, tal y como se ha podido documentar en algunos ejemplares incompletos (A. P. Rowe 1978: 10-11, figs. 9 y 10). En



22

Figura 11: Vista completa del *uncu*. Si se observa en horizontal se aprecia tal y como fue tejido, con las urdimbres en este sentido. En esta orientación se ve la composición del mismo modo en que podía ser observada por el tejedor durante su fabricación. Se aprecia claramente la importancia de la cuatripartición en el esquema general.



Figura 12: Detalle del remate de las urdimbres en uno de los orillos en la mitad inferior de la camisa. En esta zona no hay evidencias de remate a la aguja, por lo que posiblemente la prenda estuvo abierta en su parte inferior. Fotografía. Joaquín Otero, Museo de América.

ilustra A. P. Rowe, el que estamos estudiando presenta sus esquinas redondeadas, quedando así el tejido completamente terminado y “cerrado” (fig. 14). Se trata de un detalle cuya significación podría trascender lo técnico y aludir a niveles estructurales de la cultura tal y como se plasman en el tejido y en la propia actividad de tejer¹⁸.

Otro aspecto en el que esta camisa sigue los patrones establecidos es en el de sus proporciones. Los Incas pusieron un especial énfasis en la estandarización de las medidas de estas “túnicas” cuya longitud oscila en general entre 90-95 cm. con una anchura entre 75-77 cm. (A. Rowe 1978: 7). Vestidas llegarían aproximadamente a la altura de la rodilla, tal y como muestran muchas de las ilustraciones del cronista Guamán Poma de Ayala (fig. 15). Este rasgo sirve para distinguir a las prendas que siguieron fabricándose según las distintas tradiciones regionales de la costa, frente a esta producción estatal, ya que muchas de las primeras siguieron manteniendo las tendencias anteriores a los Incas, en las que las camisas masculinas poseían mangas y eran más anchas y cortas¹⁹. Los *uncus* más estrechos y largos pertenecieron a un grupo selecto de prendas destinado a los miembros más importantes de la élite costeña, que se identificaban, en primera instancia, por vestir la camisa oficial. Cualquier individuo ataviado con estos *uncus* podía ser así fácilmente identificado entre los miembros de su comunidad con las nuevas costumbres traídas por los Incas desde la sierra centro-sur al tiempo que se expresaba su relación especial con el nuevo poder. La pieza

binan áreas de colores diferentes (amarillo, negro, rojo, blanco y verde) en forma de “bloques” en los que, además, alternan los que se forman por tres “hileras” de un color cada una, con los que están compuestos del mismo número de hileras elaboradas con dos colores (véase fig. 13). Si bien no es fácil de determinar, parece existir cierta regularidad en la repetición de colores, de modo que éstos formarían “diseños” en forma de aspa (X). Se trataría, por tanto, de un patrón decorativo similar al que encontramos en el campo de algunas camisas, como la publicada por Roussakis y Salazar (1999: 266). Este patrón repetitivo en los bordes a la aguja parece haber decorado también los bordes inferiores de la pieza, sin embargo, quedan apenas unos pocos restos. En lo que respecta a los remates de la abertura del cuello son más simples y se han perdido en su mayor parte a consecuencia del uso (véase fig. 6).

En lo referente a los orillos de trama, están compuestos, respectivamente por tres y cuatro hilos de urdimbre más gruesos, nuevamente un rasgo que sigue los estándares documentados en otros ejemplares (A. P. Rowe 1978: 7, figs. 6 y 7). Como en los ejemplos que

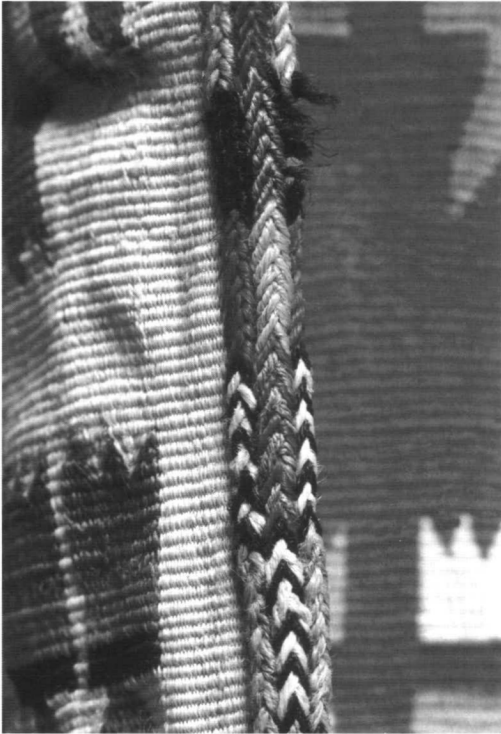


Figura 13: Borde a la aguja o *cross-knit loop stitch*. La alternancia rítmica de colores es característica de este tipo de remates decorativos. En la mitad inferior de la imagen se puede ver parte de uno de los motivos de "aspa". Fotografía: Joaquín Otero, Museo de América.

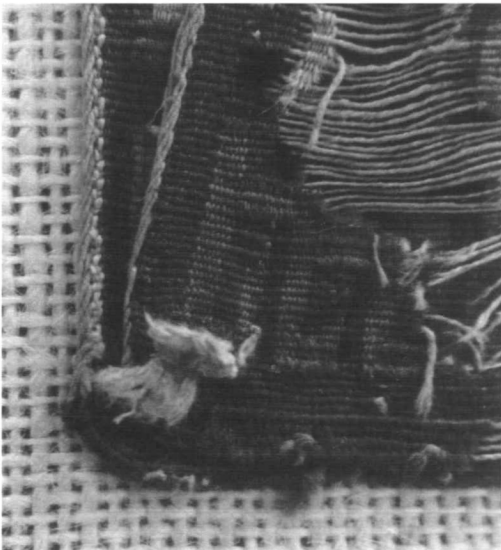


Figura 14: Detalle del borde inferior en el que se aprecia el remate redondeado de las esquinas, así como uno de los orillos de trama compuestos por cuatro hilos de urdimbre más gruesos.

de Madrid, doblada a la altura de los hombros, tiene una longitud de 91 cm. y una anchura de 78,5 cm. Aunque es ligeramente más ancha que la media, su forma alargada y estrecha es consistente con la moda inca.

El análisis de los rasgos técnicos de esta pieza nos muestra que en los comienzos del Periodo Colonial existía una producción muy especializada en tejidos de alta calidad, que seguía los cánones estandarizados del Estado y que estaba destinada a los miembros de las clases dirigentes. Por otra parte, hemos visto varios los elementos que evidencian que el *uncu* fue producido en la costa y más concretamente, en el área central. El más importante de ellos es la utilización de algodón en las urdimbres en contraste a los tejidos serranos, fabricados completamente de lana. Otro elemento a destacar es que las tonalidades usadas en la pieza del Museo de América son más claras y, especialmente, el color rojo tiende a un rosado común en los tejidos preincaicos de la costa central peruana. Es posible que las sustancias empleadas para el teñido de estos hilos fueran diferentes en la sierra y en la costa o que se estuvieran siguiendo los gustos propios del área costera. En todo caso se trata de una hipótesis que necesita ser corroborada mediante la realización de análisis cromatográficos sobre una muestra amplia de tejidos de variado origen. Por último, hemos mencionado la presencia de ranuras que parecen deberse a descuidos por parte del tejedor que estaría más habituado a la variedad de ranuras propia de la costa. En efecto, estos especialistas, serían pobladores costeros que formaban parte del gran aparato de producción incaico, tejiendo según una serie de patrones técnicos preestablecidos, muchos de ellos con antecedentes en la tradición textil serrana. Entre estos patrones están la utilización del tapiz entrelazado, que hunde sus raíces en la producción de tejidos preincaica de las tierras altas desde al menos el Periodo Intermedio Temprano²⁰ y de elementos tecnológicos como

el telar vertical, que se utilizó en la confección de este tipo de telas *cumbi*, y la colocación de la urdimbre en sentido horizontal. Otros elementos que se encuentran en el ejemplar que estamos analizando proceden igualmente de una tradición textil, la serrana, que sintetiza siglos de conocimiento textil y, por ende, la práctica de la cultura en el tejido. Así, podemos entender la realización de este tipo de *uncus* en una sola pieza (los costeos se elaboraban a partir de dos paños unidos mediante una costura, dejando una abertura central para el cuello), sin cortar las urdimbres para dejar una ranura en el cuello y el remate completo de esta pieza en sus cuatro orillos, redondeando las esquinas. De este modo, una prenda como ésta se presenta acabada y completa, idéntica por sus dos caras



Figura 15: Lámina representando a "Inca Roca", Segundo Inca junto con su hijo, que visten sendos *uncus* hasta la rodilla. En ambos casos, el *uncu* está decorado con una faja central de *tocapus*, al igual que el ejemplar del Museo de América. (Poma de Ayala 1987 [1615], Vol. 29 a: 83).

y sin que ningún detalle quede fuera del conjunto. Los bordes a la aguja rematando los orillos y los bordes del cuello, completan el resultado siguiendo la composición cromática de la pieza y cerrándola definitivamente por todos sus lados.

Parece así que los Incas elevaron a la categoría de estándar estatal una serie de procedimientos técnicos y prácticas textiles que dan cuerpo a una larga tradición en la que el tejido es un medio de expresión fundamental.

- Aspectos estilísticos e iconográficos

En un reciente trabajo, Anne Paul (en prensa) hace una interesante propuesta sobre los "varios niveles de significación" que pueden poseer la iconografía y el diseño de un tejido. Se trata de una lectura que va más allá de los aspectos estéticos de la iconografía textil y que, aun incluyéndolos como uno de esos "niveles", trasciende también las interpretaciones tradicionales de ciertos motivos que nos remiten al mundo de lo ceremonial.

El trabajo de Anne Paul se basa en un estudio de caso, un pequeño poncho Paracas/Topará en el que la composición general de la decoración, el tipo de diseños, la orientación y colocación de éstos en el campo textil y los patrones de color, forman parte de un plan predeterminado por parte del tejedor. Este plan responde a los patrones culturales que conocían tanto el que elaboró la prenda como aquél para quien iba destinada, de modo que el tejido pasa a ser un vehículo de transmisión de esos patrones directamente entendibles por los miembros de las comunidades Paracas/Topará. Por último, las ideas que se están transmitiendo a través de los elementos "decorativos" de esta pieza, remiten al mismo proceso tecnológico mediante el cual ésta ha sido elaborada. Sirva como ejemplo, la referencia a la dirección de la torsión de los hilos que A. Paul señala al hablar de la colocación de las franjas bordadas en los extremos de la pieza (*ibid*).

Nosotros hemos aplicado la propuesta de Anne Paul al *uncu* del Museo de América, tratando de explorar los distintos modos o niveles en los que los motivos y la composición general de la decoración fueron vehículos de expresión y cuáles fueron los significados que pudieron estar transmitiendo. Esencialmente distinguimos dos de esos niveles. El primero de ellos se observa de forma más clara en los distintos motivos que forman la decoración de la pieza. Cada uno de ellos parece poseer un significado propio que hace alusión a la realeza incaica y a la organización del Tahuantinsuyu. El segundo de estos niveles parece hacer alusión nuevamente a la organización del Imperio Incaico y se manifiesta en el conjunto de la composición. En su conjunto, muestran que los diseños y la composición de esta camisa respondían a un plan y buscaban comunicar una serie de mensajes muy concretos. Dichos mensajes resultan especialmente significativos en el momento de la desaparición del Imperio Inca.

Al mismo tiempo, los aspectos estilísticos se combinan con los rasgos técnicos que hemos analizado en las páginas anteriores. Técnica y estética forman así un conjunto indisoluble que hacen de esta camisa un ejemplo del modo en que los Incas expresaron una serie de valores y significados por medio de la cultura material y especialmente, de los ricos tejidos de *cumbi* como éste. Por último, así debieron concebirlo aquellos miembros de la élite incaica del valle de Lurín cuando, en los primeros momentos del periodo Colonial, lo conservaron como una reliquia.

Comenzaremos nuestro análisis por ese “primer nivel”, hablando de los motivos que componen el programa iconográfico de esta camisa.

- *Primer nivel de significado: Los motivos representados en el uncu del Museo de América*

El primer tipo de diseño al que nos referiremos es el “ajedrezado” dispuesto en forma de V que decora el área del pecho y que encontramos habitualmente en la decoración de estas prendas. Guamán Poma de Ayala (1987 [1615]: 187) lo refleja en algunas de sus ilustraciones y en las crónicas aparece denominado como *awaqi*, según John H. Rowe (1979: 257), quien además indica que suele darse en las prendas guardadas como reliquias. Sin duda, la mención explícita de este motivo en dichas crónicas es una prueba de su importancia y su aparición en otro tipo de tejidos, como *chuspas* o bolsas de coca, como las que ilustran Roussakis y Salazar (1999: 275), refuerza la idea de que este “ajedrezado” no fue un motivo casual sino que poseyó un significado propio. Por otra parte, la existencia de un diseño en V en el pecho de estas camisas fue un elemento estándar en sí mismo, un hecho que prueba la existencia de diversas variaciones sobre la base de este diseño básico.

El *awaqi* o ajedrezado aparece en ambas caras del *uncu* que estamos estudiando (véanse figs. 4, 5 y 11) y consiste en 11 hileras diagonales de pequeños cuadrados (aprox. 1 cm²). Cada una de ellas emplea los mismos colores usados en el resto de los motivos y elementos decorativos de esta pieza. Como se observa en la fig. 11, existen sendas correspondencias en sentido diagonal entre estos colores de modo que los cuadrados del lado superior izquierdo del rombo central (véanse figs. 4, 5 y 11) son (de fuera hacia dentro) los mismos que los del brazo inferior derecho (de fuera hacia dentro): negro, amarillo, rojo, verde, amarillo, rojo, negro, blanco, rojo, amarillo y verde. Estos ejes diagonales marcados a base de repeticiones cromáticas, son recurrentes en el arte inca.

27

El segundo tipo de diseños que forman la decoración de nuestra camisa son los que conocemos como *tocapus*, unos motivos geométricos, encerrados en marcos cuadrangulares o rectangulares. El soporte predilecto para estos diseños fue el tejido, aunque también pueden encontrarse en la cerámica y en los *queros* (Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1999: 72) y sobre su significado se han hecho diversas interpretaciones²¹. Algunos autores, incluso, han querido ver en ellos una forma de escritura, aunque, en nuestra opinión no existen evidencias suficientes para sostener tal significado. Otras propuestas mucho más razonables, aluden al significado heráldico de estos motivos, algunos de los cuales estaban asociados a determinados Incas y Coyas, o esposas de los Incas, a modo de emblemas “personales” (Eeckout y Danis, en prensa). A pesar de que dichas correspondencias se limitan aun cierto número de *tocapus*, el trabajo de Eeckout y Danis demuestra la relación de estos diseños con la realeza incaica.

El ejemplar que estamos analizando posee una banda con dos hileras de dieciocho *tocapus* en cada una de sus caras, a la altura de la cintura²². Cada diseño está enmarcado en una matriz cuadrada o ligeramente rectangular. En ellos se han empleado los mismos colores que en el resto de la composición. Es interesante mencionar brevemente la existencia del mismo tipo de alternancias cromáticas formando ejes diagonales que vimos en el *awaqi*. El color fue, pues, un importante recurso estético en este tipo de camisas elaboradas. No vamos a hacer un análisis pormenorizado de cada uno de estos diseños, ya que este aspecto merecería un artículo en sí mismo. Lo que nos interesa destacar aquí son las implicaciones de su presencia en una camisa como ésta y su relación

con el resto de los motivos que componen el programa iconográfico de la misma. Se trata de ese “primer nivel de significado” al que nos referimos anteriormente.

Existe un buen número de *uncus* documentados con *tocapus*. La mayor parte de ellos poseen dos o más hileras de estos diseños en la cintura, aunque hay algunos ejemplares en los que estos motivos decoran toda o la mayor parte de la superficie de la prenda²³. Todos reúnen los rasgos estándar de las camisas incas de élite, como por ejemplo la forma alargada y estrecha²⁴, la presencia de elementos de la decoración como el *awaqi* del cuello o técnicos, como los remates a la aguja en colores alternantes. La inclusión de hileras de *tocapus* formó parte de esta estandarización, tal y como ya señaló John H. Rowe (1979: 251, figs. 7 y 8) quien menciona además que la mayor parte de las camisas que poseían bandas de éstos son reliquias del Periodo Colonial.

Las referencias a los *tocapus* en las crónicas son también múltiples y en ellas los cronistas los describen como el elemento que distinguía a las prendas de la indumentaria del Inca, la *Coya* y de los miembros más destacados de las élites. Sin duda la narración de Guamán Poma de Ayala es una de las que más información ofrece al respecto, con descripciones de las vestiduras de los grandes personajes de la historia incaica, en las que se hace referencia explícita a estos diseños. Por ejemplo, cuando habla de Inca Roca, el sexto Inca y de su hijo, dice: “Y se llamava el hijo se llamava [sic] Guaman Capac Ynga [...] con su manta de rrozado, camegeta de negro y dos betas de tocapo [...]. Y la manta de su dicho padre fue verde claro y lo de avajo azul escuro y tres betas de tocapo [...]”. (Poma de Ayala (1987 [1615], Tomo 29a: 96, ver también ilustración, pág. 97).

28

Es interesante destacar que el narrador especifica el número de hileras de *tocapus* que decora cada prenda, un hecho que indica que su uso pudo estar regido por una serie de normas que reglamentaran la cantidad y el tipo de los distintos signos, de modo que el valor de cada prenda dependería de la cantidad o el carácter de los mismos. Por otra parte, no deja de ser llamativo que todos los Incas representados por este cronista (Poma de Ayala 1987 [1615], Tomo 29a: 83, figs. 86 y 88 y 90-114, figs. 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110 y 115), excepto Huayna Cápac (*ibid*: 106-108, fig. 112) visten túnicas con *tocapus*. Por último, de estas ilustraciones se puede deducir que los *tocapus* debieron tener una importancia relativa mayor a la del resto de los elementos decorativos de los *uncus*, ya que en ellas constituyen casi el único detalle decorativo que el cronista se cuidó de reflejar. Junto a él aparecen en ocasiones el borde inferior en zig-zag, el remate de bordado a la aguja y, en algún caso, el “ajedrezado” en el cuello.

La presencia de *tocapus* en crónicas del siglo XVII, además de reforzar el papel de estos diseños como emblemas de poder, constituye una evidencia más de su vigencia hasta bien entrado el Periodo Colonial. Este hecho se confirma con los ejemplares que han llegado hasta nosotros, que mencionamos anteriormente, muchos de ellos tejidos después de la Conquista aunque siguiendo cánones prehispánicos. Es llamativo el hecho de que todos estos *uncus* post-Conquista muestran además otros diseños pertenecientes al repertorio Inca. Dado el alto valor simbólico de todos estos motivos y principalmente de los *tocapus*, parece que en los primeros momentos de la Colonia se tenía la intención de convertir estas prendas en verdaderos emblemas simbólicos del poder incaico. En efecto, muchos de estos *uncus* concentraron una gran cantidad de estos símbolos contrastando con los ejemplos prehispánicos en los que la mayor parte de la camisa era llana y poseía después una banda de motivos en la cintura²⁵. Este énfasis resulta aún más significativo en el momento de la descomposición del Imperio Inca y la confrontación de dos culturas completamente opuestas.

El tercero de los motivos decorativos que muestra la camisa que estamos analizando se relaciona con los *tocapus*. Se trata de una banda más ancha que se dispone en el extremo inferior de ambas caras de la prenda (véanse figuras 4 y 5) en la que se aprecian dos tipos de diseños geométricos dispuestos de forma alternativa. Uno de ellos consiste en una figura romboidal con un diseño de forma escalonada a cada una de sus esquinas (fig. 16). El otro motivo consiste en cuatro cuadrados con figuras de "S" invertida en su interior. De nuevo el color juega un papel importante, existiendo una serie de alternancias que crean ejes diagonales.

Es interesante notar que estos diseños han sido identificados como parte de los *tocapus* que se encuentran representados, tanto en otras piezas arqueológicas, como en las representaciones de Incas de la crónica de Guamán Poma (Eeckout y Danis, en prensa). En nuestro caso, sin embargo, no están enmarcados y su tamaño es diferente al que conocemos para los *tocapus* estandarizados. Posiblemente tuvieran un sentido simbólico dentro de la imaginería inca y fueran por ello incorporados al repertorio "oficial" de estos emblemas, aunque siguieran presentándose de forma individualizada en piezas como ésta²⁶. Cabe destacar por último, que estos autores se sugieren razonablemente que el motivo romboidal pudo hacer referencia al *Tahuantinsuyu* y a la ciudad de Cuzco, como centro del mismo. De este modo, el segundo de los diseños que forman el corpus iconográfico de esta pieza, haría alusión a la organización política del *Tahuantinsuyu*, complementando a los *tocapus* anteriormente comentados, que constituyen un referente a la realeza incaica y, finalmente un símbolo del poder del Imperio.

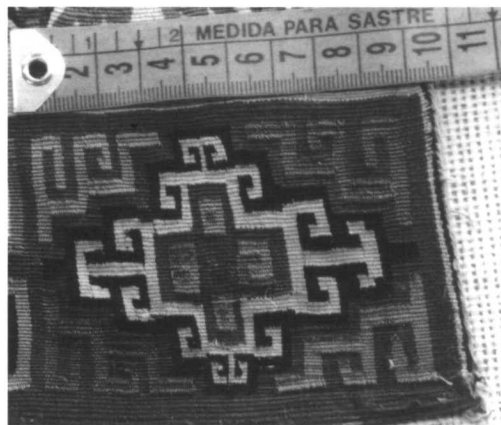


Figura 16: Motivo romboidal que decora la banda inferior de ambas caras del *uncu*. Fotografía de la autora.

Antes de terminar con estos diseños, cabe señalar una posible influencia colonial en la representación del motivo de rombos. En concreto, las volutas que forman el perímetro exterior negro, así como los elementos de las esquinas, son poco comunes en las representaciones de estos motivos en tejidos y otros objetos de Estilo Inca previos a la llegada de los europeos. La tendencia a un diseño menos geométrico y más cursivo es una clara marca de la presencia de influencias coloniales en este motivo. Como veremos a continuación, dicha influencia parece estar presente también en el último de los motivos que componen la decoración de este *uncu*.

Nos referiremos ahora al motivo que decora la mayor parte de la superficie de esta camisa y que constituye su elemento más característico (véase fig. 10). Se trata de un diseño vegetal en el que se distinguen el tallo, las raíces, una serie de flores en el centro dispuestas hacia arriba (la del centro con lo que parecen ser semillas) y otras a los lados, que se disponen hacia abajo. Los colores utilizados repiten los que encontramos en el resto de la prenda. Nuevamente notamos alternancias rítmicas de estos colores de las partes de cada planta que dan a la composición movimiento y marcan ejes diagonales (véase fig. 11).

Pero sin duda el aspecto más interesante de este diseño es el de su significación. Una observación detenida de esta representación nos permite sostener que se trata de la denominada "flor de la cantuta" (*Cantua Buxifolia*), descrita en los estudios de botánica como un arbusto muy ramificado, con flores acampanuladas de color rojo vivo o amarillo que caen quedando su parte superior hacia el suelo. Otro dato que nos interesa aquí es que se reproduce gracias a las semillas arrastradas por el viento (Herrera 1934: 193, fig. 1; Yacovleff y Herrera 1935: 59-61, figs. 56 y 57).

Las representaciones vegetales forman parte del arte inca y colonial y entre ellas se encuentran los motivos florales que se dan en textiles, cerámica y especialmente a partir de la Conquista, de forma habitual, en *queros*. Estudios como los de Liebscher (1986: 75-80, figs. 3-19) y Flores Ochoa, Kuon y Samanez (1999: 76-82) han permitido identificar algunos de estos motivos, que se corresponden con especies de la flora andina. Entre las que se representan de forma más habitual están el *ñucchu* (*Salvia Biflora*) la "cantuta", que correspondería al motivo que vemos en nuestro ejemplar y la flor llamada *chiwanway* (*Crocopsis Fulgens*). A juzgar por las descripciones que los cronistas dan de ellas, fueron escogidas por su belleza y por encarnar ciertos valores dentro del sistema ideológico incaico. El rasgo principal que distingue a la "cantuta" de las demás es la posición de sus flores con la corola invertida hacia abajo (Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1999: 78, figs. págs. 80-81 y cuadro pág. 82; ver también la descripción e ilustraciones de Liebscher 1986:76, figs. 7-10). Por otra parte, a diferencia del resto de las flores mencionadas, el de la cantuta es un arbusto frondoso, lo que se observa en la representación del *uncu* del que nos estamos ocupando y su modo de reproducción gracias al viento, se corresponde en apariencia con las semillas que pueden observarse en la parte superior de las flores centrales de cada representación (véase fig. 10).

30

Esta flor fue identificada ya por los cronistas como "La Flor del Inca" y se le reconoció una importancia simbólica destacada dentro de esta cultura (Cobo (1964) [1653]: Tomo I: 218-219). Garcilaso de la Vega (1995) [1609]: Tomo I, Lib. 6° Cap. XXVII narra cómo los jóvenes pertenecientes a la realeza incaica eran investidos de poder por el Inca en unas ceremonias especiales que constituían al tiempo una suerte de "rito de paso" a la edad adulta. En ellas los "novales" recibían una serie de elementos que simbolizaban su carácter de varones adultos junto con otras insignias de poder. Entre los primeros se les entregaba un par de *ojotas* o sandalias de lana que sustituían a las anteriores de cuero y una *guara* o taparrabo, insignia del varón. La insignia principal de poder consistía en horadarles las orejas, como símbolo de su pertenencia a la clase real y además recibían ramilletes de dos tipos de flores, *chiwanway* y cantutas. De éstas, el cronista dice: "Estas dos flores no las podían traer la gente común ni los curacas por grandes señores que fuesen, sino solamente los de sangre real..." (Garcilaso de la Vega (1995) [1609], Tomo I, Lib. 6° Cap. XXVII: 385).

Después, refiriéndose al significado de la cantuta relata: "[de las flores lindas y olorosas] le decían que significaban clemencia, piedad y mansedumbre y los demás ornamentos reales que debía tener para con los buenos y leales. Que como su padre el sol criaba aquellas flores por los campos para el contento y regalo de los hombres, así criase el príncipe aquellas virtudes en su ánimo y corazón para hacer bien a todos..." (*ibid*).

Al final de este rito "...era como jurarle por príncipe heredero y sucesor del Imperio..." (*ibid*: 386).

Vemos por tanto, cómo esta flor se convirtió en todo uno de los principales emblemas de la realeza incaica y en un símbolo del poder del Inca, perdurando e incluso incrementándose su importancia como tal a partir de la Conquista²⁷.

La flor de la cantuta tiene origen prehispánico, aunque la encontramos más frecuentemente a partir del Periodo Colonial. Existe, no obstante, un ejemplar destacado, cuya procedencia está totalmente documentada, un *uncu* al que nos referimos anteriormente y que fue recuperado por Uhle en una tumba inca en el sitio de Pachacámac (Uhle 1991[1903]: 37-38, fig. 51 y pl. 7-19). Se trata del enterramiento de un varón adulto de la élite inca que A. P. Rowe (1995-96: 33) sostiene era inca del Cuzco. La camisa en cuestión es de lana de camélido, de factura muy fina y elaborada siguiendo los estándares de producción para el tipo de prendas que venimos señalando²⁸. Es muy significativa la asociación de este personaje con el sitio administrativo-ceremonial de Pachacámac, centro del poder Inca en la costa.

Existen otras piezas textiles con motivos florales, algunos de los cuales proceden, según los datos que se poseen, del mismo sitio de Pachacámac.

La primera de ellas una pieza recogida por Gretzel, a la que la información que tenemos la sitúa en este centro ceremonial y que pertenece al Museum für Völkerkunde de Berlín (fig. 17). Consiste en dos paneles unidos mediante una costura y parece ser un fragmento de camisa que conservan una ranura dejada probablemente como abertura para el cuello²⁹. Posee urdimbres de algodón y tramas de éste material y de lana de camélido, lo que, junto a la manufactura en paneles unidos con costura y el tipo de abertura del cuello, la identifican como un tejido de factura costeña. Está además

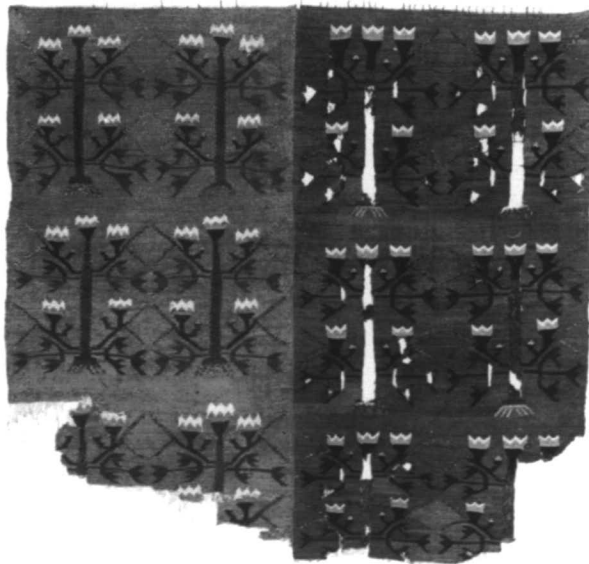


Figura 17: Fragmento de *uncu* con diseños florales procedente de Pachacámac. N° Cat. VA 57033. Urdimbre de algodón y trama: algodón y lana de camélido. Técnica: Tapiz de ranuras. Dimensiones: 46,5 x 45 cm. Foto cortesía del Museum für Völkerkunde de Berlín.

realizado en técnica de tapiz³⁰ y decorado con motivos florales que poseen muchos de los rasgos que caracterizan a las representaciones de la cantuta. La diferencia principal estriba, sin embargo, en que en este caso las flores principales se disponen hacia arriba y no hacia abajo como es característico de esta especie (comparar con fig.10). Estas flores carecen además de las semillas que observamos en nuestro *uncu*. El resto de los elementos, no obstante, guarda gran cantidad de similitudes con el ejemplar del Museo de América: aunque en comparación con las de ésta, los diseños de Berlín son de un estilo más geométrico, lo que podría interpretarse como un rasgo de su factura prehispánica, algo que de nuevo confirman los datos técnicos que poseemos.



Figura 18: Fragmento de tejido llano con un motivo vegetal que muestra notables similitudes con el de la camisa del Museo de América. Procedente de Pachacámac. (Lommel 1968:193, abb. 79).

Otro ejemplar destacable está publicado por Lommel (1968:192-193, Abb. 79) y pertenece a la colección del Museum für Völkerkunde de Munich (fig. 18). La procedencia dada es nuevamente Pachacámac y consiste en un fragmento de tejido llano pintado con un diseño vegetal muy semejante a los descritos líneas atrás³¹. En este caso, se trata de un ejemplar algo más simplificado. Lo más destacable es que las flores están representadas hacia arriba, lo que de nuevo la diferencia del ejemplar de Madrid y el recuperado por Uhle. Puede haber varias explicaciones para estas diferencias. Una de ellas es que se trate igualmente de representaciones de la "Flor del Inca" en las que se ha prescindido del rasgo que nosotros destacamos - flores invertidas - por falta de familiaridad de los tejedores con el motivo. Esto se contrapone, sin embargo, a la idea de estandarización que está rigiendo determinadas composiciones dentro del arte estatal inca y que tiende a repetir una serie de elementos fijos como modo de caracterizar un motivo en concreto, por lo que nos parece poco probable. Otra razón más aceptable es que nos encontremos ante otros motivos vegetales, como la mencionada flor *chiwanway* (Liebscher 1986: 76, figs. 3 y 5; Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1999: 80 figura superior) que formaron también parte de rituales incas donde encarnaban ciertos valores asociados a la realeza y el poder (*vid supra*).

Lamentablemente los dos ejemplares que esta-

mos tratando no proceden de un contexto arqueológico conocido y los datos de su procedencia son por tanto tentativos, no obstante, su vinculación con el centro ceremonial de Pachacámac en el que se sitúa su origen, sería especialmente significativa. Estas piezas, junto con el ejemplar de Uhle y el del Museo de América muestran símbolos relacionados directamente con el Inca cuya producción y distribución habría estado centralizada en Pachacámac y estando su uso restringido a los miembros más destacados de la élite inca de este enclave ceremonial. Su escasa presencia dentro de la imaginería textil inca y colonial, se explicaría por su carácter de diseños exclusivos, reservados para ocasiones y personajes muy señalados.

Por último, citaremos un *uncu* que se relaciona con la cuestión que estamos tratando. El ejemplar en cuestión fue mencionado con anterioridad y está ilustrado en la Fig. 8. Según los datos que se poseen de él, fue recogido por un coleccionista en Cuzco. Se trata de una camisa estándar inca y fue tejida completamente en lana de camélido blanca, lo que la identifica como una pieza de

origen serrano, acorde con los datos que poseemos sobre su origen y que la sitúan en la ciudad imperial. El predominio de este material, por otro lado, hace de ella un ejemplar notable, dada la importancia del color blanco en esta fibra animal a la que ya nos referimos. Junto con estos rasgos, la composición y los motivos decorativos son también destacables. En ella podemos apreciar elementos que aparecen también en el *uncu* del Museo de América, como el "ajedrezado" y las bandas de *tocapus*. Llenando el resto del campo está el motivo principal y el que más nos interesa por su relación con la "Flor del Inca" de la pieza de Madrid. Se trata de flores más simples que las de los ejemplares anteriores, aunque repitiendo una serie de rasgos fijos: la flor acampanulada con semillas o esporas y la raíz. De nuevo su identificación con la flor de la cantuta es complicada y es posible que se trate de la flor de *chiwanway* (*vid supra*). Su identificación con ceremonias reales y sus connotaciones simbólicas podrían vincularla de forma especial a la producción textil centralizada en el Cuzco, tal y como ocurría con las piezas anteriores y el centro de Pachacámac. Otro rasgo en común con las piezas de Madrid y Berlín es el estilo más curvilíneo y naturalista en el que se han representado estas flores, que contrasta de nuevo con las del *uncu* que excavó Max Uhle. En nuestra opinión se puede detectar en estas flores la misma influencia de la estética europea que está penetrando en la producción textil andina a través de estas piezas más elaboradas. Es importante resaltar al respecto la presencia de bordados de hilos de seda e hilos metálicos, que vienen a confirmar el fechado colonial de esta pieza. El resto de los rasgos, como ocurre en los ejemplares anteriores, siguen los cánones estandarizados de la producción textil inca. La técnica en la que está trabajada es la de tapiz, aunque desconocemos en qué variedad, junto a los bordados mencionados. La forma estrecha y alargada, la ausencia de mangas, etc. son rasgos clásicos de la morfología de este tipo de camisas. Por último, cabe destacar las figuras de los felinos que decoran el área del pecho y que parecen ser también un motivo de influencia colonial. Así pues, esta camisa vuelve a ilustrar la importancia que determinados motivos florales tomaron a partir de la Colonia y su aparente vinculación a los dos grandes centros del poder incaico: Cuzco y Pachacámac (véase fig.1). La camisa masculina se convirtió en uno de los soportes predilectos para su difusión, y en ellos se aunaron elementos técnicos y estilísticos de la producción estandarizada inca, con nuevos influjos traídos por los españoles.

33

Entre estos motivos, sin duda el más importante, tal y como reflejan las crónicas, fue la "Flor del Inca" que decora el campo de la camisa del Museo de América. Su valor simbólico y la vinculación con la realeza que documentan los cronistas está acorde con su vinculación al sitio de Pachacámac, el principal centro de poder inca en la costa.

En este mismo sentido hemos interpretado el resto de los diseños que presenta el *uncu* que constituye nuestro objeto de estudio. En su conjunto, el programa iconográfico de esta pieza hace alusión al *Tahuantinsuyu*, como organización territorial y a su organización política. Así, estos diseños representan ese primer nivel semántico al que nos referíamos páginas atrás, siendo inteligibles a lo largo y ancho del *Tahuantinsuyu* por una gran variedad de pobladores de diferentes áreas y etnias.

Qué duda cabe de que detrás de estos motivos hay toda una tradición cultural que hace que su significado más profundo trascienda el de la simple herramienta de propaganda del poder central. No obstante, podríamos decir que éste debió ser su efecto más inmediato, especialmente en aquellas regiones como la costa cuyos habitantes estarían menos familiarizados con la tradición cultural altiplánica en la que hundía sus raíces la cultura inca.

- Segundo nivel semántico: la composición

La segunda lectura que podemos extraer de la decoración de este *uncu* es la que ofrece la composición general de los motivos. No resulta difícil imaginar que el modo en que se decoraron piezas de la importancia de la que aquí estudiamos no fue casual, sin embargo, el sentido último de esta composición resulta imposible de conocer con certeza. Nuestra intención es, únicamente, proponer una interpretación de la ordenación de esos diseños en un intento de comprender algo mejor la significación completa de una pieza excepcional, como ésta, dentro de su contexto histórico.

Creemos que, al igual que vimos con los motivos decorativos en un "primer nivel" la composición de esta camisa hace alusión al *Tahuantinsuyu* o las Cuatro Partes del Mundo, tal y como los Incas concebían su Imperio. Uno de los aspectos más interesantes es que esta idea, según la lectura que proponemos, puede observarse en esta camisa desde dos puntos de vista: tal y como fue vestida (el punto de vista del observador) (véanse figs. 4 y 5) y tal y como se presenta extendida (el punto de vista del tejedor) (véase fig. 11).

Si contemplamos cada una de las caras por separado, tal y como lo hicieron los que vieron la camisa al ser vestida, lo primero que llama nuestra atención es la cuadripartición de la superficie y la existencia de alternancias rítmicas de los colores. Las bandas centrales de *tocapus* parecen quedar fuera de este esquema, lo que podría manifestar que estos motivos tuvieron un significado propio dentro de esa composición³². Cada uno de los cuatro cuadrantes está lleno con los motivos de la flor de la cantuta, cuyas implicaciones analizamos páginas atrás. Ambas mitades del *uncu* son idénticas, de forma la misma ordenación de la decoración podía ser apreciada por distintos observadores.

La segunda de las perspectivas que mencionábamos es la que presenta la pieza extendida (véase fig. 11). Desde este punto de vista, la decoración se asemeja al mismo motivo romboidal con elementos en sus esquinas que aparece en la banda inferior de cada una de las caras (véanse figs. 4-6). El rombo central tiene a su vez su centro en la ranura por la que el individuo introduce la cabezas y en sus cuatro esquinas los cuadrantes de flores de la cantuta son semejantes a aquellos que se disponen a los lados del rombo de estas franjas, con formas onduladas. En su conjunto, este rombo y sus cuatro esquinas podría estar representando nuevamente al Imperio Inca o Las Cuatro Partes del Mundo, tal y como evocan algunos *tocapus* mencionados anteriormente. Esta idea, vendría a reforzar el contenido simbólico de cada uno de los motivos individuales de la camisa.

Lo que nos parece interesante de esta propuesta de lectura es que la propia manufactura del *uncu* sería paralela a la elaboración de ese símbolo, máxime teniendo en cuenta que la pieza se tejió con las urdimbres en horizontal, tal y como se muestra en la figura. El tejedor estaría en todo momento contemplando la totalidad de esta composición y el *uncu* se convertiría así en una pieza completa. En este sentido, cabe recordar aquellos elementos técnicos que hacían de esta camisa precisamente una prenda totalmente acabada y "cerrada", como las esquinas redondeadas (véase fig. 4) y los remates de bordes laterales y cuello. Como ya se ha mencionado con anterioridad, pensamos que los elementos técnicos y estilísticos forman un conjunto indivisible en éste, como en todos los tejidos.

En definitiva, aunque nuestra propuesta de lectura constituye una hipótesis cuya comprobación resulta imposible, nos parecía interesante proponer una nueva forma de mirar esta pieza sin duda única. Creemos, además que añade otras posibles perspectivas de estudio, como la que hace énfasis en la práctica de la cultura en el tejido, que mencionamos páginas atrás. Los símbolos del Imperio funcionarían a nivel visual, pero también estarían profundamente imbricados en el propio proceso de fabricación del tejido.

III. CONCLUSIÓN

El final del Imperio Inca y los inicios de la Colonia se caracterizaron por toda una mezcla de cambios y pervivencias de gran complejidad que hacen de este Periodo uno de los más interesantes del desarrollo central andino. De él poseemos variados testimonios entre los que las crónicas son los más conocidos. No obstante, el legado textil de estos siglos cuenta con piezas como la que se analiza en este artículo, que nos ofrecen gran cantidad de información adicional a la de las fuentes escritas.

El análisis de los rasgos técnicos, los motivos y la composición del *uncu* del Museo de América de Madrid muestra cómo se plasman en el tejido esa conjunción de transformaciones y elementos del pasado inca.

De este modo hemos observado la continuidad de muchos aspectos, técnicos, estéticos e ideológicos ya después de la Conquista. El *uncu* se tejió en un telar prehispánico, con la fibra por excelencia de la sierra andina, con técnicas y otros procedimientos que poseían milenios de antigüedad. Estos procedimientos son en sí mismos un reflejo de la pluralidad étnica y cultural que caracterizó al *Tahuantinsuyu*, al reunir rasgos de la textilería costeña con otros traídos por los Incas de las tierras altas. Se observa también el mantenimiento de la organización de la producción textil incaica en sus más altos niveles de calidad. Esta organización sufrió una transformación fundamental durante la Colonia, por lo que el mantenimiento de los estándares incaicos en esta camisa demuestra que fue fabricada poco después de la llegada de los españoles. Pero más allá de estos estándares, se están manteniendo determinadas prácticas cuyo significado tendría sus raíces en la propia tradición textil serrana, que los Incas, como herederos de este legado, están adoptando. Nos referimos a la idea de tejer una prenda completa, de una sola pieza, que queda totalmente "cerrada" en sus esquinas redondeadas y rematados todos sus orillos con bordados. Todo ello hace de esta camisa un ejemplar casi netamente prehispánico en su concepción y caracteres técnicos. No obstante, la influencia Colonial comienza a hacerse presente en detalles como la utilización de hilo de plata.

En lo que a la estética se refiere, encontramos el mismo mantenimiento de motivos tan importantes en la imaginería incaica, como los *tocapus* y la flor de la cantuta. Ambos hacen alusión a la realeza incaica y a la organización política del *Tahuantinsuyu*. Hemos llamado la atención, asimismo, sobre la concentración de estos motivos simbólicos en una pieza post-Conquista como ésta, en comparación a ejemplares prehispánicos. Este fenómeno vendría a ser quizá una suerte de resistencia, probablemente disfrazada de suntuosidad y lujo estético, de las élites incas ante el nuevo poder establecido. La composición decorativa refuerza el valor simbólico de los

motivos ya que, en nuestra opinión, vuelve a hacer alusión a la idea del *Tahuantinsuyu* o Las Cuatro Partes del Mundo. No hay que olvidar que a lo largo del Imperio Inca, el *uncu* constituyó la prenda por excelencia de la indumentaria masculina incaica. Fue el objeto elegido por las élites para practicar el *ayni* o reciprocidad, clave dentro de la cultura andina, y al mismo tiempo, uno de los medios predilectos para extender por el vasto Imperio creado, una iconografía oficial que fue utilizada por los Incas como arma de cohesión territorial, política y social.

De este modo, fue desde muy pronto considerado como una joya, una reliquia que había que conservar, por alguna de las familias de la élite incaica del valle de Lurín, probablemente vinculada al sitio de Pachacámac, centro del poder político y religioso de los Incas en la costa. Por esta razón no pasó a formar parte, como otras camisas de este tipo, del ajuar de un enterramiento, sino que se conservó y fue pasando por generaciones, como un tesoro de los tiempos dorados de los Incas, que muchos añoraban aun siglos después.

El *uncu* del Museo de América es por su virtuosismo técnico y su belleza, un ejemplar único. Pero lo es sobre todo por ofrecer un testimonio de cómo el hombre andino vivió la Conquista: con pequeñas concesiones, tratando de adaptarse al nuevo orden; con resistencia, reivindicando los símbolos del sistema pre-existente y con añoranza, guardando los tesoros de un pasado que de alguna manera, en tejidos como éste, seguía vivo más de doscientos años después.

AGRADECIMIENTOS: Muchas personas han colaborado en la realización de este trabajo. Quisiera dar las gracias por ello a Dña. Paz Cabello, Directora del Museo de América de Madrid, Dña. Carmen Cerezo y Dolores Medina, Restauradoras del mismo, D. Andrés Escalera, Dtor. Dpto. Conservación, Dña. Concha García Sáiz, Conservadora del Dpto. de Colonial, Dña. Nieves Sáinz, Dtra. Del Dpto. de Documentación, Antonio León-Sotelo, Bibliotecario y Joaquín Otero, Fotógrafo del Museo. Quiero también agradecer a la Directora del Museu Textil i d'Indumentaria, Dña. Rosa María Martín, así como a las encargadas de la Biblioteca de dicho Museo, las facilidades que me dieron para el acceso a cierta bibliografía presente en sus Fondos. A Lena Bjerregaard, conservadora del Museum für Völkerkunde de Berlín por las fotografías y la información disponible sobre algunas piezas mencionadas en este artículo. A la Dra. Joanne Pillsbury que amablemente me envió los manuscritos mencionados en el texto. A los Dres. Juan José Batalla, Peter Eeckout y Anne Paul, así como a Ana Roquero por la lectura crítica del texto. Por último, debo un especial agradecimiento a Ana Verde, Conservadora del Dpto. de América Prehispánica del Museo de América, sin cuya ayuda y apoyo continuos, este trabajo no hubiera sido posible.

NOTAS

¹El principio de reciprocidad o *ayni* podría definirse como la prestación mutua de ayuda a la que estaban obligados todos los miembros de una comunidad andina. En la práctica, resulta en un continuo flujo de fuerza de trabajo y bienes entre los miembros de una comunidad y entre distintas comunidades, que hace posible la supervivencia en un medioambiente adverso como son los Andes. Fue la base de la economía desde tiempos preincaicos pero además, el elemento clave para comprender las relaciones sociales entre los miembros de cada grupo y la articulación política y territorial en la que se integraban esos grupos o entidades políticas.

²De forma aleatoria hemos denominado "delantera" a la cara por la que la pieza ha estado expuesta con anterioridad a este estudio y la que aparece fotografiada en todas las publicaciones y "trasera" a la opuesta. No obstante, desconocemos la forma original en la que se vistió esta prenda.

³El *uncu* del Museo de América tiene el número de inventario 14.501 y forma parte en la actualidad de la exposición permanente. Ha sido publicado con anterioridad en: Cabello (1989: 151-153); Calatayud (1987: Lám. XIV-4); Cossío del Pomar (1949: 176); Cuesta 1980: 331 y lám. en pág. 395; Engl y Engl 1969: Fig. 489; Jiménez de la Espada (1923) [1892]; Lapiner (1964: 318, Pl. 695); Levenson (ed.) (1991: 595 n° Cat.452); Ramos y Blasco (1980: 189, Láms. XLIII y XLIV a); A. Rowe (1992, nota 13); J. Rowe (1979:257); Taillard (1949 Fig. 3); Trimborn (1965: Lám. 99) y más recientemente por Pillsbury (En prensa, a y b). Otras referencias antiguas de esta pieza han sido documentadas por Ecija y Verde (2000: 59).

⁴Sobre el origen de colecciones americanas en España ver Cabello (1989). Por otra parte, Ecija y Verde (2000) se han ocupado extensamente de documentar el origen de la colección de tejidos prehispánicos del Museo de América de Madrid.

⁵Ann Rowe (1992: nota 13) se refiere brevemente a este ejemplar y sugiere también que pudo tratarse de una reliquia nunca enterrada.

⁶Comparar, por ejemplo, con el *uncu* hallado por Uhle en la tumba b "debajo del templo de Pachacamac" (Uhle 1991[1903]: pl. 7, fig. 19, ver comentario págs. 37-38).

⁷El estado de conservación de la pieza, que carece de deformaciones o arrugas, hace pensar que la cajita que se menciona en la documentación sirvió para contenerla poco tiempo antes de su traslado a Europa.

⁸Las crónicas dejan testimonio de la utilización de llamas y alpacas en ceremonias en las que el color del animal estaba determinado por el tipo de evento o por la deidad a la que se le dedicaba el sacrificio. Entre ellos eran especialmente relevantes los sacrificios de alpacas blancas, dedicadas al Sol (Cobo (1964) [1653]: Tomo II, Lib. 14° Cap. IV: 202), el culto estatal por excelencia durante el Imperio Inca (Pease 1998: 157). Asimismo, esta costumbre se dio durante el Periodo preincaico y aparece reflejada en algunas escenas en las que el color blanco del animal se representa de forma explícita, como en el tejido de filiación Lambayeque publicado por Donnan (1986: 110), donde se representa una ceremonia en la que un animal, probablemente un camélido, de color blanco, va a ser sacrificado

⁹La identificación de estos colores se basa en criterios puramente visuales. El color negro parece ser teñido a juzgar por el importante deterioro de las fibras de este color, especialmente en la parte "trasera" de la pieza (véase fig. 5), un hecho que se debe a los componentes ferrosos de la disolución del tinte de este color, que dañan seriamente la fibra, al dar lugar a un proceso de oxidación.

¹⁰Ver por ejemplo Roussakis y Salazar (1999).

¹¹Estos análisis fueron realizados por el Director del Dpto. de Conservación, Dr. Andrés Escalera.

¹²Esta técnica, y por extensión los hilos así elaborados, se denomina "entorchado". Los hilos metálicos de oro y plata eran característicos de los tejidos "brocados", prendas de lujo que vestían los miembros de la nobleza europea. Su presencia en la textilera andina, en particular en la indumentaria del Inca y las élites, constituye así un símbolo de estatus directamente importado del Viejo Mundo.

¹³ Ver, por ejemplo, Stone-Miller (1994, col. pls 69-80).

¹⁴ Este hecho se manifiesta especialmente en los escasos ejemplos existentes de tapices peruanos con escenas bíblicas que estudió Isabel Iriarte (1992).

¹⁵ Bird y Dimijitovic (1974) muestran cómo debió ser uno de estos telares de estacas, por su parte, Vanstan (1979) habla de su utilización en la producción textil incaica documentando la representación cerámica de uno de ellos. Encontramos otras evidencias de su uso, incluso en Epoca Colonial, a través de las ilustraciones de Poma de Ayala (1987 [1615], Vol. 29b: 695). El telar por excelencia usado en la costa fue el telar de cintura, aunque en los periodos de mayor influencia serrana se dan en la costa mayores evidencias de piezas tejidas en telares serranos (*ibid*). Por otra parte, la costumbre de tejer con las urdimbres horizontales, forma parte de la tradición textil de las tierras altas que se adoptó, junto con estos telares, en la costa en algunos periodos, como el Horizonte Medio, caracterizados por fuertes influencias de los pueblos serranos en el área centro andina (ver por ejemplo, Jiménez 2000: 239-243, fig. 7 para un ejemplo del Museo de América de Madrid).

¹⁶ Denominamos "orillo" a cada uno de los bordes de una pieza tejida, formados por los enlaces de la urdimbre en torno a la "cuerda de encabezamiento" que la une al telar (orillo de urdimbre) o bien de la trama en torno al último/os hilos de urdimbre (orillos de trama).

¹⁷ Joanne Pillsbury (en prensa a) y b) sugiere la posibilidad de que esta mitad inferior de la camisa se dejara abierta para ser vestida con un calzón de estilo occidental, una explicación que nos parece muy plausible.

¹⁸ Esta es una de las más interesantes líneas de investigación que desde hace años vienen desarrollando autores como Desrosiers (1992), Frame (1986, 1991) y Paul (1986, 2000 y en prensa...)

¹⁹ En muchas áreas del *Tahuantinsuyu*, como la costa norte, este factor constituye un buen indicador del alcance de la influencia inca. Así, se han documentado numerosos ejemplos para el Horizonte Tardío en los que se detectan ciertos influjos serranos, pero que mantienen aún las proporciones características de la textilera nor-teña (ver por ejemplo, A. P. Rowe 1984: Pl. 13). Junto a ellas, se elaboraron otras camisas en las que las proporciones variaron a consecuencia de la influencia incaica (*ibid*: figs. 109 y 110, entre otras).

²⁰ El tapiz entrelazado se da en los escasos tejidos Pucará de la sierra sur que han sido documentados hasta el momento (Conklin 1983), así como en los Recuay, de la sierra norte (Porter 1992, Jiménez 2000: 228-232, fig. 1) y general, en la textilera Huari (ver, por ejemplo, Conklin 1986, A.P. Rowe 1986, Stone-Miller 1986, 1992 y 1994).

²¹ Ver un resumen de las propuestas en Arellano (1999: 252-261 o Liebscher 1986:81-86).

²² John Rowe (1979:257) hace una descripción del número y las variaciones de los *tocapus* del *uncu* del Museo de América. Por otra parte, Elizabeth Benson (1991: 595) señala que algunos de los *tocapus* de esta camisa son variaciones coloniales, aunque no especifica cuáles.

²³ Ver, por ejemplo, el espléndido ejemplar conservado en la galería de Dumbarton Oaks, analizado por John Rowe y Anne Pollard Rowe (1996: 457-461, pla. 133 y portada Vol. 2). Otros *uncus* similares están publicados en Kelemen (1946, lám 191 b y d) y el primero también en Paternosto (1996: 167 pl. 101). En estos casos, los *tocapus* están acompañados de otros motivos aunque llenan superficies considerables de las prendas. En la primera de estas dos que citábamos, la parte del pecho presenta el mismo área de color plano y ajedrezado en V que el ejemplar del Museo de América y dos hileras de diseños de Estilo Colonial encerrados en matrices cuadrangulares y rectangulares en el extremo inferior, que se asemejan en este marco y su disposición a los propios *tocapus*. La segunda de estas camisas tiene la misma decoración en pecho y una banda central de motivos romboidales que divide el campo restante en dos, el superior decorado con representaciones de plumas y el inferior, cubierto completamente con *tocapus*. Ambas camisas son parte de la Colección del American Museum of Natural History y pertenecen al Periodo Colonial.

²⁴ Lamentablemente no poseemos datos sobre las dimensiones exactas de estas piezas.

²⁵ Ver por ejemplo, los hallados en tumbas de la élite Inca de Pachacámac por Uhle (1991[1903]: 37-38, pl. 7-19).

²⁶ En este sentido creemos que es interesante la semejanza de este diseño con el denominado "diamond" por John H. Rowe (1979: 251-257, figs. 9-12) que encontramos en gran cantidad de textiles y cerámica de este periodo en distintas áreas del Imperio.

²⁷ Un hecho que corrobora esta idea es su aparición en *queros* coloniales asociada a escenas rituales y de poder. Un ejemplo ilustrativo es la que decora el *quero* N° 7524 de la Colección del Museo de América de Madrid (Baena et. al. 1994: láms I y II y figs. 7-10). En ella se representa al que parece ser el Inca junto con otros personajes (hombres y mujeres) pertenecientes a la nobleza incaica. La presencia de estas flores indica, a nuestro juicio, la relación de la escena y los personajes con la realeza inca. Hay que señalar que aunque los autores sostienen que la figura principal de la composición, situada bajo el parasol, no es el Inca, nosotros no com-

partimos esta interpretación. La identificación de los personajes alineados como miembros de la élite es posible, además de por el tocado y los atributos señalados por los autores, por la presencia, en la camisa de uno de ellos, del motivo denominado *q'asana*, representado en numerosas ocasiones en los dibujos de Poma de Ayala (1987) [1615], Tomo 29 a: 93, 143, 153, 187, 243, 245, 249, 271, 275, 349 y 357) siempre en la indumentaria de los Incas o miembros de los grupos de poder. Existe además un ejemplar procedente de Nazca analizado por Ann Pollard Rowe (en J. Rowe 1979: 261, fig. 15).

²⁸J. H. Rowe (1979: 251) se ocupa de ella incluyéndola dentro de su grupo de túnicas con bandas de tocapus. Es de color negro y está decorada tan sólo en la zona de la cintura por una banda de tocapus tejidos en técnica de tapiz. Uno de estos tocapus son precisamente lo que identificamos como flores de cantuta. Son representaciones muy geometrizadas y estilizadas, en las que la posición "hacia abajo" es el rasgo más característico. Esta geometricidad está más acorde con el estilo prehispánico y contrasta con el de la camisa de Madrid, de clara influencia colonial. Otro aspecto a destacar es la representación de esta flor en forma de *tocapu*, muy poco común. Estos símbolos que los cronistas relacionaban únicamente con la realeza, aparecen asociados a un individuo procedente probablemente del área del Cuzco y que al tiempo intentó identificarse con las élites locales, a juzgar por la variedad de objetos de estilo inca-regional que formaron parte de su ajuar (Uhle, 1991[1903]: 37-38, fig. 51 y pl. 7-19; A. Rowe, 1995-96: 33).

²⁹Se trata de la pieza con (N° Cat. VA 57033) del Museum für Völkerkunde de Berlín. Eisleb y Strelow (1986: 43, ilustración en pág. 19: pl. 172).

³⁰No poseemos información sobre la variedad de este ligamento utilizada, aunque en la fotografía parece apreciarse la existencia de ranuras cerradas, bien con costura o mediante tramas que rodean urdimbres del otro campo de color, un procedimiento típico de los tapices de la costa central.

³¹No nos ha sido posible obtener más información de esta pieza que la que aparece en la descripción de la obra mencionada. Su n° de catálogo es 387.

³²Esta apreciación fue anotada por el Dr. Peter Eeckout, al que agradezco por ello.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, C. (1999): "Quipu y tocapu sistemas de comunicación inca", en *Los Incas. Arte y Símbolos*: 215-262. Colección Arte y Tesoros del Perú, Ed. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- BAENA, J., et. al. (1994): "El proyecto 'Propuesta de conservación, estudio y catalogación informatizada de los keros y pajchas coloniales del Museo de América' y sus primeros resultados", *Anales del Museo de América*, 2: 159-182. Museo de América, Ministerio de Cultura, Madrid.
- BENSON, E. P. (1991): Catálogo, en *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, J. LEVENSON (ed.). National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, Nueva York y Londres.
- BIRD, J. B. y M. DIMIJITREVIC (1974): "The technical features of a Middle Horizon tapestry shirt from Peru", *Textile Museum Journal*, IV(1): 5-13, The Textile Museum, Washington, D.C.
- CABELLO, P. (1989): *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Ediciones Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.
- CALATAYUD, M. A. (1987): *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural, Años 1752-1786*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- COBO, B. (1964 [1653]) *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomos 91° y 92°, Ediciones Atlas, Madrid.
- CONKLIN, W. (1983): "Pucara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition", *Nawpa Pacha*, 21: 1-44. University of California, Berkeley.
- (1986): "The mythic geometry of the ancient Southern Sierra" en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 123-135. The Textile Museum, Washington D.C.
- COSSÍO DEL POMAR, F. (1949): *Arte del Perú Precolombino*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- CUESTA, M. (1980): *Arqueología andina: Perú*, Ediciones del Ministerio de Cultura, Madrid.
- DESROSIERS, S. (1992): "Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos", *Revista Andina*, Vol. 19(1): 7-46. Cuzco.
- (1999): "Lógicas textiles y lógicas culturales en Los Andes" en *Saberes y memorias en los Andes*, Th. Bouysse-Cassagne (ed.-comp.): 325-350. Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (París) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Lima.
- DONNAN, C.B. (1986): "An elaborate textile fragment from the Major Quadragle" en *The Pacatnamu Papers, Volume I*, C.B. DONNAN y G. COCK (eds.): 107-116. Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles.
- ECIJA, A. y A. VERDE (2000): "La colección de textiles andinos precolombinos y coloniales del Museo de América de Madrid" en *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, V. SOLANILLA (ed.): 57-65. Universidad de Barcelona, Departamento de Arte, Barcelona.
- ECKKOUT, P. y N. DANIS (En prensa): "Los tocapus reales en los dibujos de Guamán Poma: una heráldica incaica?", Ponencia presentada en el IV Simposio Internacional de Arqueología PUCP: "Identidad y transformación en el Tawantinsuyu y en los Andes Coloniales. Perspectivas arqueológicas y etnohistóricas". Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 16-18 Agosto de 2002.
- EISLEB, D. y R. STRELOW (1986): *Präkolumbische kunst aus dem Aenderarum* Ausstellungskatalog Bonn-Bad Godesberg. Museum für Völkerkunde, Berlín.
- EMERY, I. (1980): *The primary structures of fabrics*, The Textile Museum, Washington D.C.
- FLORES OCHOA, J., E. KUON y R. SAMANEZ (1999): *Queros. Arte Inca en vasos ceremoniales*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- FRAME, M. (1986): "The visual images of fabric structures in ancient peruan art", en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 47-80. The Textile Museum, Washington D.C.
- (1991): "Structure, image and abstraction: Paracas Necrópolis headbands as system templates", en *Paracas Art and Architecture. Object and context in South Coastal Peru*, A. PAUL (ed.): 110 - 171. University of Iowa Press, Iowa City.
- GARCILASO DE LA VEGA (1995 [1609]): *Comentarios reales del los Incas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- HERRERA, F. (1934): "La flor nacional peruana: Chinchircuma", *Revista del Museo Nacional de Lima*, III (1 y 2): 192-196. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.
- IRIARTE, I. (1992): "Tapices con escenas bíblicas del Perú Colonial", *Revista Andina*, 1: 80-105, Instituto de Estudios Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cuzco.

- JIMÉNEZ, M.J. (2000): "Los tejidos prehispánicos del Museo de América y la reconstrucción del pasado andino". *Anales del Museo de América*, 8: 225-272. Museo de América, Ministerio de Cultura, Madrid.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos (1923 [1892]): "El cumpi-uncu hallado en Pachacamac", *Inca. Revista Trimestral de Estudios Antropológicos*, Universidad Nacional Mayor San Marcos, 1 (4): 908-928. Lima.
- KELEMEN, P. (1946): *Medieval american art*, 2Vols. Macmillan Co. Nueva York.
- LAPINER, A. (1964): *Pre-Columbian art of South America*, Harry N. Abrams, Nueva York.
- LEVENSON, J. (d.) (1991): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, Nueva York y Londres.
- LIEBSCHER, V. (1986): *La iconografía de los queros*, Herrera Editores, Lima.
- LOMMEL, A. (1968): *Altamerikanische kunst Mexico-Peru*, Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde, Munich.
- MURRA, J. (1962): "Cloth and its function in the Inca state", *American Anthropologist*, 64: 710-728.
- NILES, S. (1994): "Artist and Empire in Inca and Colonial textiles" en *To weave for the sun. Ancient andean textiles*, R. STONE-MILLER (ed.): 50-66. Thames and Hudson, Nueva York.
- PATERNOSTO, C. (1996): *The stone and the thread. Andean roots of abstract art*, University of Texas, Austin.
- PAUL, A. (1986): "Continuity in Paracas textile iconography and its implications for the meaning of Linear Style images", en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 81- 100. The Textile Museum, Washington D.C.
- (2000): "Protective perimeters: the symbolism of borders on Paracas textiles", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 38: 144-167.
- (en prensa): "Las múltiples capas de significación de un tejido Paracas", ponencia presentada en las II Jornadas sobre Textiles Precolombinos, Barcelona 24-26 Abril, 2001.
- PEASE, F. G. (1998): *Los Incas*, Biblioteca "Lo que debo saber", Vol. I. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- PILLSBURY, J. (en prensa a): "Inka Unku: Strategy and design in Colonial Peru", *Cleveland studies in the History of Art*.
- (en prensa b): "Inka/Colonial tunics: a case study", en *Textile Traditions of the Andes*, Margaret Young Sanchez (Ed.). Dever Art Museum, Denver.
- POMA DE AYALA, F.G. (1987 [1615]): *Nueva crónica y buen gobierno*, Ed. de J. MURRA, R. ADORNO y J. L. URIOSTE, Colección Crónicas de América Vols.: 29a-29c, Historia 16, Madrid.
- PORTER, N. (1992): "A Recuay style painted textile", *Textile Museum Journal*, 31: 71-81. The Textile Museum Washington D.C.
- RAMOS, L. y C. BLASCO (1980): *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América de Madrid*. Publicaciones del Ministerio de Cultura, Madrid.
- ROUSSAKIS, V. y L. SALAZAR (1999): "Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyu", en *Los Incas. Arte y Símbolos*: 263-298. Colección Arte y Tesoros del Perú, Ed. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- ROWE, A. P. (1978): "Technical features of Inca tapestry tunics", *Textile Museum Journal*, 17: 5-18. The Textile Museum, Washington D.C.
- (1984): *The costumes and featherwork of the Lords of Chimor*, The Textile Museum, Washington D.C.
- (1986): "Textiles from the Nasca Valley at the time of the fall of the Huari Empire" en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 151-182. The Textile Museum, Washington D.C.
- (1992): "Provincial Inca tunics of the south coast of Peru", *Textile Museum Journal*, 34-35: 5-54. The Textile Museum, Washington D.C.
- (1995-96): "Inca weaving and costume", *Textile Museum Journal*, 31: 5-52. The Textile Museum, Washington D.C.
- ROWE, A. P. y J.H. ROWE (1996): "Inca tunics" en *Andean art at Dumbarton Oaks*, Vols. 1 y 2: 453-465. E.H. BOONE (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- ROWE, J. H. (1979): "Standardization in Inca tapestry tunics", en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. ROWE, E.P. BENSON y A.L. SCHAFFER (eds.): 239-264. The Textile Museum, Washington D.C.

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

STONE-MILLER, R. (1986): "Color patterning and the Huari artist: the 'Lima tapestry' revisited" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. ROWE (ed.): 137-151. The Textile Museum, Washington D.C.

— (1992): "Camelids and chaos in Huari and Tiahuanaco textiles" en *The ancient americas. Art from sacred landscapes*, R. Townsend (gral. ed.): 335-346. The Art Institute of Chicago.

— (1994): "Creative abstractions: Middle Horizon Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston" en *To Weave for the Sun: an introduction to the fiber arts of the ancient Andes*, R. STONE-MILLER (ed.): 35-42. Thames and Hudson, Nueva York.

TAULLARD, A. (1949): *Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica*, Editorial Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires.

TRIMBORN, H. (1965): *La América Precolombina*, Ediciones Castilla, Madrid.

UHLE, M. (1991 [1903]): *Pachacamac*, Reimpresión de la edición de 1903 de Max Uhle. The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.

VANSTAN, I. (1979): "Did the inca weavers use an upright loom?" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. ROWE, E.P. BENSON y A.L. SCHAFFER (eds.): 233-274. The Textile Museum, Washington D.C.

V.V.A.A. (1998): *Gran Historia del Perú*, El Comercio, Lima.

YACOVLEFF, E. y F. HERRERA (1935): "El mundo vegetal de los antiguos peruanos", *Revista del Museo Nacional de Lima*, IV (1): 29-201. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.