
Contactos. Textiles coloniales de los Andes



Contactos. Colonial textiles of the Andes

Con más de cuatro milenios de historia, la tradición textil andina nos muestra el desarrollo de complejas técnicas, en un proceso de constante innovación. El bordado, el tapiz y ricas iconografías forman parte de este acervo

With over four millennia of history, the Andean textile tradition showcases the development of intricate techniques in a process of constant innovation. Embroidery, tapestry, and rich iconographies are integral to this heritage



fig. 14, p. 56



fig.13, p.55



fig.12, p.55





fig.3, p.44



fig.27, p.71



fig.39, p.81

SANTIAGO, 2024



Contactos. Textiles coloniales de los Andes

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**





Contactos. Textiles coloniales de los Andes

- p.14 **Presentación**
- p.18 **Contactos. La trama que nos une** OLAYA SANFUENTES
- p.37 **Muestra de textiles**
- p.38 **Pintura Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta**
- p.40 **Riqueza Textil de los Andes**
- p.58 **Intercambios en la primera mundialización**
- p.64 **Nuevos lenguajes visuales**
Aves Bicéfalas
Llikllas y Jardines
Rombos y Geometría
Alfombras de Misa
- p.94 **Textiles en espacios públicos**
- p.100 **Pintura Doble Trinidad**
- p.104 **El tapiz andino, máxima expresión del arte textil peruano colonial** MÓNICA SOLÓRZANO
- p.114 **Incorporando los contactos mediante imágenes, formas y colores** GLORIA CABELLO
- p.130 **Un manto de mujer de la era colonial andina: el Nuevo Mundo y sus redes globales** ELENA PHIPPS
- p.144 **El jardín en los tapices coloniales de los siglos XVII y XVIII** DANIELA CROSS
- p.158 **Contactos transoceánicos. Ponchos andinos bordados en Filipinas** CAMILA URRUTIA
- p.170 **Resistencia cultural andina a través de los tejidos** MIRIAM SALAS
- p.182 **El canto universal de las sirenas** AMPARO FONTAINE
- p.196 **Hecho en Chile. Alfombras y ponchos chilenos en la época colonial** MANUELA PORTALES SANFUENTES
- p.210 **Entrevista con Nilda Callañaupa** PAULA LÓPEZ

Contactos. Colonial Textiles of the Andes

- p.14 **Presentation**
- p.18 **Contacts: The fabric that unites us** OLAYA SANFUENTES
- p.37 **Textiles Compilation**
- p.38 **Painting: The Marriages of Martín de Loyola with Beatriz Ñusta and of Juan de Borja with Lorenza Ñusta**
- p.40 **The Textile wealth of the Andes**
- p.58 **Exchanges During the First Globalization**
- p.64 **New Visual Languages**
Double-headed birds
Llikllas and garden
Rhombuses and Geometry
Rugs for Mass
- p.94 **Textiles in Public Spaces**
- p.100 **Painting: Double Trinity**
- p.104 **The Andean Tapestry: the Greatest Artistic Expression of Peruvian Colonial Textiles** MÓNICA SOLÓRZANO
- p.114 **Contacts through Images, Forms and Colors** GLORIA CABELLO
- p.130 **An Andean Colonial Woman's Mantle: the New World and its Global Networks** ELENA PHIPPS
- p.144 **The Garden in 17th- and 18th-century Colonial Tapestries** DANIELA CROSS
- p.158 **Transoceanic Contact: Andean Ponchos Embroidered in the Philippines** CAMILA URRUTIA
- p.170 **Andean Cultural Resistance through Textiles** MIRIAM SALAS
- p.182 **The Universal Song of Mermaids** AMPARO FONTAINE
- p.196 **Made in Chile. Chilean carpets and ponchos in colonial times** MANUELA PORTALES SANFUENTES
- p.210 **Interview with Nilda Callañaupa** PAULA LÓPEZ

Presentación

En el corazón del territorio andino, los hilos de la conquista y la creatividad se entrelazan para tejer una narrativa que trasciende el tiempo y las fronteras. La exposición *Contactos. Textiles coloniales de los Andes* y este libro que la acompaña exploran las dinámicas culturales que surgieron del contacto entre dos mundos durante la época colonial en los Andes a través del prisma del arte textil, y profundizan sobre sus vicisitudes, resaltando la riqueza y evolución de los textiles andinos como expresiones estéticas, testimonios de su tiempo y vehículos de contacto en las diversas esferas de la vida social durante este período.

Los contactos coloniales dieron lugar a una convergencia de modos de vida y de formas de concebir la realidad que derivó en mezclas e influencias mutuas. De ellos dan cuenta los textiles coloniales, obras artísticas complejas y polisémicas, que emergen de un período rico en cruces biográficos, espaciales y temporales.

La publicación que presentamos es una edición asociada a una muestra sin precedentes de textiles, particularmente tapicerías, y otros objetos que abarcan desde lo prehispánico hasta lo contemporáneo, que sumerge al público lector y al visitante en las diversas realidades sociales, culturales y políticas que han tejido la historia de la región andina después de la conquista española. Las piezas textiles y pinturas presentadas en este libro son parte de colecciones de prestigiosas instituciones extranjeras y nacionales; de Perú, el Museo de Arte de Lima y el Museo Pedro de Osma, y de Chile, el Museo Histórico Nacional, el Museo de la Merced, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Andino y el Museo del Carmen de Maipú, además de colecciones privadas provenientes de ambos países. Complementa estas colecciones una muestra del acervo que custodia el Museo Chileno de Arte Precolombino.

En estas páginas invitamos a reflexionar sobre la influencia de la colonización y sus efectos perdurables, para estimular un diálogo crítico que conecte el pasado con el presente en este territorio. Cada capítulo nos invita a explorar diversos temas: nos adentramos en los obrajes y las transformaciones sociales, en las conexiones transoceánicas y regionales del arte textil de los Andes, desciframos iconografías y estructuras visuales hispanas y vernáculas y admiramos la estética del barroco andino. *Contactos* es una invitación a leer entre los hilos del tiempo y a reconocer en los textiles un documento vivo que narra, cuestiona y celebra la persistencia de la cultura andina hasta hoy, a pesar de la conquista.

In the heart of the Andean world, threads of conquest and creativity intertwine to weave a narrative that transcends time and delimitation. The exhibition *Contacts: Colonial Textiles of the Andes* and this exhibition book explore, through the prism of textile art, the cultural dynamics that emerged from the contact between two worlds in the Andes during the colonial period. The vicissitudes of Andean textiles are examined, highlighting their richness and evolution as aesthetic expressions, testimonies to their time and vehicles of contact among the period's many social spheres.

Colonial contact led to a convergence of ways of life and ways of conceiving reality, resulting in mixtures and mutual influences. These phenomena account for colonial textiles, which are complex and polysemic works of art that emerge from a period rich in biographical, spatial and temporal crossings.

This book presents a textile exhibition that is unprecedented, particularly in terms of tapestries and other objects from pre-Hispanic to contemporary times. It immerses readers and exhibition visitors in the various social, cultural and political realities that have woven Andean history from the time of the Spanish conquest on. The textile pieces and paintings presented in this book form parts of prestigious foreign and national collections; from Peru: the Museo de Arte de Lima and the Museo Pedro de Osma, from Chile: the Museo Histórico Nacional, the Museo de la Merced, the Museo de Artes Decorativas, the Museo Andino and the Museo del Carmen de Maipú, as well as private collections from both countries. These collections are complemented by some items from the Museo Chileno de Arte Precolombino collection.

As you read these pages, we invite you to reflect on the influence of colonization and its lasting effects, to stimulate a critical dialogue that connects the past with the present throughout these lands. Each chapter invites us to explore various themes: we delve into the history of production centers and social transformations, and Andean textile art's transoceanic and regional connections; we decode Hispanic and vernacular iconographies and visual structures; and we admire the aesthetics of the Andean Baroque. *Contacts* is an invitation to read between the threads of time and to recognize a living document in textiles, a document that narrates, questions and celebrates the persistence of Andean culture to this day, despite the conquest.

Aside from the content of this printed edition of *Contacts*, the digital edition offers two additional chapters: one analyzes the mermaid motif of Andean textiles, connecting it to

Además de los contenidos de la versión impresa, la edición digital de *Contactos* ofrece dos textos adicionales; uno de ellos analiza los motivos de sirenas en textiles andinos, que los conectan con narrativas marítimas universales, y el otro examina la producción textil específica de Chile durante la Colonia. Estos capítulos complementan la narrativa del libro impreso y enriquecen nuestra comprensión de la historia textil andina como un diálogo continuo entre lo local y lo global.

La presente publicación integra una multiplicidad de voces y perspectivas. Las autoras aportan visiones que enriquecen la comprensión de las piezas textiles y de los contextos que las vieron nacer. De esta manera, se ofrece un enfoque plural que permite adentrarse en una exploración reflexiva acerca del arte americano y su significado en la manera en que se ha tejido la historia humana.

La exposición y el libro *Contactos. Textiles coloniales de los Andes* han sido posibles gracias a la generosa participación de Escondida | BHP y LarrainVial.

universal maritime narratives; the other examines textile production specific to Chile during colonial times. These texts complement the printed book's narrative and enrich our understanding of Andean textile history as an ongoing dialogue between local and global entities.

This publication integrates a multiplicity of voices and perspectives. The authors offer points of view that enrich our understanding of the textiles and the contexts that gave birth to them. This creates a pluralistic approach that allows us to reflect deeply upon American art and its implications regarding the way human history has been woven.

The exhibition and the book *Contactos: Colonial Textiles of the Andes* have been made possible by the generous support of Escondida | BHP and LarrainVial.

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

ESCONDIDA | BHP

LarrainVial **90** AÑOS

Agradecimientos

ARCHIVO HISTÓRICO RIVA-AGÜERO, PONTIFICIA
 UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
 BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
 BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE
 BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
 BRITISH MUSEUM, LONDRES
 CENTRO DE TEXTILES TRADICIONALES, CUSCO
 COLECCIÓN ALBERTO CRUZ CLARO
 COLECCIÓN ARMANDO ANDRADE
 COLECCIÓN FAMILIA PRIETO LARRAIN
 COLECCIÓN FELIPE SOZA
 COLECCIÓN FERNANDO LARRAIN PEÑA
 COLECCIÓN FRANCISCO MONGE
 COLECCIÓN NAPOLEÓN VALDEZ
 COLECCIÓN NORMAND VELARDE
 CONVENTO DE COPACABANA, LIMA
 COOPER-HEWITT, SMITHSONIAN DESIGN MUSEUM
 DET KONGELIGE BIBLIOTEK, COPENHAGUE
 EDITORIAL UNIVERSITARIA, SANTIAGO DE CHILE
 J. PAUL GETTY MUSEUM, NUEVA YORK
 MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ
 MUSEO DE ARTE DE LIMA
 MUSEO DE LA MERCED, SANTIAGO DE CHILE
 MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE CHILE
 MUSEO INKA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN
 ANTONIO ABAD DEL CUSCO
 MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E
 HISTORIA DEL PERÚ
 MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE, LA PAZ
 MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA
 STÄDEL MUSEUM, FRÁNCFORT
 THE LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON, D.C.
 THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK
 THE TEXTILE MUSEUM, WASHINGTON, D.C.
 THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES
 WIKIMEDIA COMMONS

Acknowledgements

ALBERTO CRUZ CLARO COLLECTION
 ARMANDO ANDRADE COLLECTION
 BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
 BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE
 BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
 CENTRO DE TEXTILES TRADICIONALES, CUSCO
 COOPER-HEWITT, SMITHSONIAN DESIGN MUSEUM
 COPACABANA CONVENT, LIMA
 DET KONGELIGE BIBLIOTEK, COPENHAGEN
 EDITORIAL UNIVERSITARIA, SANTIAGO DE CHILE
 FELIPE SOZA COLLECTION
 FERNANDO LARRAIN PEÑA COLLECTION
 FRANCISCO MONGE COLLECTION
 J. PAUL GETTY MUSEUM, NEW YORK CITY
 MINISTERIO DE CULTURA OF PERÚ
 MUSEO DE ARTE DE LIMA
 MUSEO DE LA MERCED, SANTIAGO DE CHILE
 MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE CHILE
 MUSEO INKA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
 DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO
 MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA
 E HISTORIA DEL PERÚ
 MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA
 Y FOLKLORE, LA PAZ
 MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA
 NAPOLEÓN VALDEZ COLLECTION
 NORMAND VELARDE COLLECTION
 PRIETO LARRAIN FAMILY COLLECTION
 RIVA-AGÜERO HISTORICAL ARCHIVE, PONTIFICIA
 UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
 STÄDEL MUSEUM, FRANKFURT
 THE BRITISH MUSEUM, LONDON
 THE LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON, D.C.
 THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK CITY
 THE TEXTILE MUSEUM, WASHINGTON, D.C.
 THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON
 WIKIMEDIA COMMONS

Contactos. La trama que nos une

OLAYA SANFUENTES

Contactos y textiles coloniales. La palabra «contactos» que introduce el título de este ensayo ayuda a dar sentido explicativo y crítico a lo acaecido en América a partir de la llegada de los europeos, permite la adjetivación (contactos pacíficos, contactos violentos, contactos entre culturas), facilita hablar de muchos y diversos niveles de contactos que se dan en tiempos y espacios variados y, por último, constituye una apuesta para pensar en un concepto que se aleja de los que tradicionalmente han utilizado la historiografía y la etnohistoria para describir lo que ocurrió en América a partir del siglo XV. Los textiles coloniales andinos encarnan el contacto, movilizan el contacto, muestran el contacto y lo propician. Cuando miramos estos objetos y estudiamos su historia, los contactos surgen como la forma de comprenderlos y compartir su riqueza con quienes leen este libro.

El año 1492 inaugura un período de relaciones entre dos mundos que no se conocían: América y Europa. Americanos y europeos sintetizaron varios contactos ocurridos en los territorios de los primeros y a través del tiempo. En el caso de la España del siglo XV, las culturas ibérica cristiana, la musulmana y la judía habían convivido durante siglos alternando años de aceptación y también de violencia, constituyendo una cultura muy rica que hacia el final de ese siglo sale de sus fronteras para descubrir nuevas rutas que pudieran llevarla a Oriente. En América, por su parte, era el Tawantinsuyo,⁽¹⁾ el imperio inka, el que dominaba gran parte del territorio sudamericano a la llegada de los españoles. Los inkas habían adoptado varios elementos culturales de los pueblos que los precedieron y a los que conquistaron, dando lugar a una sociedad muy sofisticada que llamó sobremanera la atención de los europeos. Los cronistas hispanos del siglo XVI dejaron un rico testimonio de estas impresiones.

Los españoles llegaron a América con la espada y la cruz, como también con otras manifestaciones de su cultura, tales como la escritura alfabética, el caballo y la estética occidental. Las fuentes de época y luego los estudios especializados han intentado darle nombre y luego describir este fenómeno que se inauguró en 1492 y que continúa hasta el día de hoy. Descubrimiento y conquista de América, encuentro entre dos mundos, choque de culturas, aculturación, mestizaje cultural, hibridación, son algunas de las nomenclaturas que se han utilizado para dar cuenta de la complejidad de lo ocurrido desde entonces.

1. Palabra quechua que alude a las cuatro provincias o parcialidades que conformaban el imperio inka: Chinchaysuyu, Collasuyu, Antisuyu y Contisuyu, cuyo centro y capital era el Cuzco, en Perú.

Contacts and Colonial Textiles. The word “contacts,” heading the title of this article, lends explanatory and critical meaning to what happened in America after the arrival of the Europeans. It invites the application of a variety of adjectives (peaceful contacts, violent contacts, cultural contacts) and facilitates discussion about the many diverse levels of contacts that occurred at different times and places and, finally, it reflects a commitment seeking an alternative way to approach to textiles, other than historiography and ethnohistory, which are typically used to describe what happened in America from the fifteenth century onward. Andean colonial textiles embody contacts, mobilize contact, reveal contact and propitiate contacts. When we look at these objects and study their history, contacts emerges as the way to understand them and share their richness with those who read this text.

In 1492, two worlds came together that were previously unknown to one another: America and Europe. The Americans and Europeans experienced many forms of contacts in the American territories over time. By the 15th century, Iberian Christian, Muslim and Jewish cultures had coexisted in Spain for centuries, alternating between years of acceptance and violence and resulting in a very rich culture that left its homeland to discover new routes East by the end of that century. Upon the arrival of the Spaniards in America, the Tawantinsuyo,⁽¹⁾ the Inka Empire, dominated much of the South American territory. The Inka had adopted various cultural elements from the peoples that preceded them and those they conquered, giving rise to a very sophisticated society that greatly attracted the attention of Europeans. The 16th-century Hispanic chroniclers left rich testimony regarding their impressions.

The Spaniards came to America with the sword, the cross and other manifestations of their culture, such as alphabetic writing, the horse and Western aesthetics. Sources of the time and subsequent specialized studies have tried to name and describe the phenomenon that began in 1492 and continues to this day. The discovery and conquest of America, the meeting of two worlds, a clash of cultures, acculturation, cultural miscegenation and hybridization are some of the terms that have been used to account for the complexity of what has happened since then.

Over time, the term “discovery” was challenged; as Mexican historian Edmundo O’Gorman says,⁽²⁾ America was not discovered by Europeans, because it had already been discovered by its own inhabitants. Christopher Columbus never knew that it was a new continent; he

1. Quechua word that alludes to the four provinces that made up the Inka empire: Chinchaysuyu, Collasuyu, Antisuyu and Contisuyu, whose center and capital was Cuzco, in Perú.

2. O’Gorman, 2021.

Con el tiempo, el término «descubrimiento» fue desafiado, ya que, como dice el mexicano Edmundo O’Gorman,⁽²⁾ América no fue descubierta por los europeos, porque ya habría sido anteriormente descubierta, en todo caso, por sus propios habitantes. De más está decir que Cristóbal Colón nunca supo que era un nuevo continente y hasta el final de sus días pensó que había llegado a Oriente. A partir de aquí, el investigador mexicano propone el concepto de «invención de América» para señalar cómo este continente fue inventado de acuerdo a los anhelos, expectativas y necesidades de Europa. También en la historiografía surgió el concepto de «encuentro de dos mundos», pero este no daba cuenta de la violencia del evento de la conquista y sus consecuencias. «Choque de culturas» tampoco era capaz de asumir los procesos de mestizaje cultural que contribuyeron a constituir las culturas latinoamericanas.

Hacia 1880, algunos antropólogos norteamericanos propusieron el concepto de «aculturación» para referirse a los procesos de contacto de una sola vía, de asimilación o de sustitución cultural. En 1936, Robert Redfield, Ralph Linton y Melville Herskovitz,⁽³⁾ entre otros estudiosos, lo definieron como el fenómeno que resulta del contacto directo y continuo de dos pueblos diferentes, con los subsiguientes cambios que ocurren en la cultura original de uno o de ambos grupos. Esta es una definición que, siendo correcta y una realidad en cualquier situación de contacto, está todavía teñida de una visión evolucionista y unilineal de la historia en la que las relaciones entre sociedades distintas se conciben desde el prisma de superioridad versus inferioridad de los sistemas culturales, por mencionar algunos criterios.

Solo hacia fines de la década de 1950, cuando se abandonó la idea de que los sistemas sociales están en permanente equilibrio, los antropólogos comienzan a referirse a otros tipos de fenómenos culturales producidos por situaciones de contacto entre los pueblos y, además de medir el grado de aculturación como efecto de aquello, inician investigaciones sobre los procesos de rechazo cultural, de re-aculturación y de sincretismo, para dar cuenta de los conflictos y las recombinaciones o yuxtaposiciones de elementos propios y ajenos que llevaban a la creación de nuevas formas culturales.

A mediados del siglo XX, tanto Nathan Wachtel como Miguel León Portilla⁽⁴⁾ aportan con el concepto de «visión del vencido», para recuperar la versión y visión indígena de los eventos ocurridos en su territorio

thought he had reached the East until the day he died. From here, O’Gorman proposes the concept of the “invention of America” to emphasize how the identity of this continent was invented according to the desires, expectations and needs of Europe. Also in historiography, the concept of “the meeting of two worlds” emerged, but this did not consider the violence of the conquest and its aftermath. “Clash of cultures” was also unable to encompass the cultural miscegenation that contributed to creating Latin American cultures.

Around 1880, some North American anthropologists proposed the concept of “acculturation” to refer to the processes of one-way contact, assimilation or cultural substitution. In 1936, the scholars Robert Redfield, Ralph Linton and Melville Herskovitz,⁽³⁾ among others, defined it as the exchange of cultural features owing to continuous first-hand contact between two groups, where either or both groups may be changed by that contact. While this definition is correct and true for any situation of contact, it is still tinged with an evolutionary and unilinear vision of history in which the relationships between different societies are considered from the lens of superiority versus inferiority of cultural systems.

Only towards the end of the 1950s, when the idea that social systems are in permanent equilibrium was abandoned, did anthropologists begin to refer to other types of cultural phenomena resulting from contact among peoples. In addition to measuring the degree of acculturation as an effect, they began to research the processes of cultural rejection, re-acculturation and syncretism, to account for conflicts and re-combinations or the juxtaposition of elements that led to the creation of new cultural forms.

In the mid-twentieth century, both Nathan Wachtel and Miguel León Portilla⁽⁴⁾ contributed “the vision of the vanquished” concept, to recover the indigenous version and view of the events that occurred on their territory from the time of the Spanish conquest onward. Wachtel focused on the Andean area and León Portilla on the Mesoamerican area. This “point of view” brought to light the violence inherent in the process and allowed the indigenous people to voice the pain and sorrow they experienced during the Spanish arrival and conquest. However, he once again used the Manichean language of winners and losers. In the same way, the indigenous people lost their individual and group identities to become part of an essentialist construct created by the West to refer to all the inhabitants of America without distinguishing one people from another.

2. O’Gorman, 2021.

3. Redfield et al, 1936.

4. Wachtel, 1976. León Portilla, 2007.

3. Redfield et al, 1936.

4. Wachtel, 1976. León Portilla, 2007.

a partir de la conquista española. Wachtel se centra en el área andina y León Portilla en el área mesoamericana. Esta «visión» reconocía la violencia del proceso y permitía escuchar a los indígenas en sus pesares y sentires frente a la llegada y la conquista de los españoles. No obstante, repetía una visión maniquea de vencedores y vencidos. De igual forma, los indígenas perdían su identidad individual, o en tanto miembros de un pueblo originario en particular, para hacerse parte de un constructo esencialista creado por Occidente para señalar a todos los habitantes de América, sin distinción. Si indagamos en las evidencias de la conquista tanto de Mesoamérica como del Tawantinsuyo, es posible identificar que no todos los pueblos indígenas se consideraron a sí mismos vencidos, en la medida que muchos de ellos se unieron al conquistador europeo para negociar su existencia con sus dominadores indígenas. Es el caso de los tlaxcaltecas frente a los mexicas, o el de los huancavelica, cañari y chachapoyas respecto a los inka. Lo mismo sucede entre algunos linajes del pueblo mapuche que se aliaron con los españoles para enfrentarse a otros ayllarehues enemigos.

Conscientes de que los conceptos pueden tener agencia y que muchas veces reeditan lo que describen, aquí proponemos algo nuevo. Para hablar de lo que ocurre con los textiles coloniales y poder movernos hacia atrás y hacia delante en el tiempo, para cruzar geografías distantes y para tener una aproximación metodológica a la hora de mirar un textil, proponemos el concepto de «contactos». Pensamos que este permite adjetivar esas interacciones en tanto pacíficas o violentas, profundas o superficiales, entre personas, grupos y materialidades.

Los contactos que nos interesan son aquellos diálogos entre varias culturas y la interacción que deviene de ellos. Un diálogo polifónico que nos aleje de la visión binaria y maniquea de indígenas y españoles, o vencedores y vencidos, que han sido las categorías más utilizadas para describir lo ocurrido en América. Sin temor a los contactos, se debe tener conciencia de las diferencias culturales para una constitución sana de la propia identidad, como argumentara el historiador Tzvetan Todorov.⁽⁵⁾

Los objetos que se encuentran en la exhibición *Contactos. Textiles coloniales de los Andes* y que ahora conviven en este libro son tejidos precolombinos, coloniales, republicanos y contemporáneos del territorio andino. Los precolombinos son parte del acervo del Museo Chileno de Arte Precolombino, los coloniales y republicanos provienen de colec-

If we investigate the evidence of the conquest of both Mesoamerica and Tawantinsuyo, it becomes clear that not all indigenous peoples considered themselves defeated. Many of them made alliances with the European conquerors to help them defeat other indigenous peoples trying to dominate them. This is the case of the Tlaxcaltecs versus the Mexica, or the Huancavelica, Cañari and Chachapoy as versus the Inka. The same thing happened among some lineages of the Mapuche people who allied with the Spaniards to face enemy ayllarehues.

Aware that concepts have agency and that they often reiterate what they describe, we offer a new possibility. To discuss what happens with colonial textiles, move back and forth in time, cross distant geographies, and apply a methodological approach to analyzing textiles, we introduce the concept of “contacts”. This should allow us to adjectivate the interactions between people, groups and materialities as peaceful or violent, deep or superficial.

Of interest to us is contact that includes dialogue among diverse cultures and the interactions that result from it, a polyphonic dialogue that takes us away from the binary and Manichean view of indigenous people and Spaniards, or winners and losers, which most often are the categories used to describe what happened in America. Historian Tzvetan Todorov argued that for a healthy concept of one’s own identity, one must be aware of cultural differences and not fear contact.⁽⁵⁾

Objects found in the exhibition *Contactos. Colonial Textiles of the Andes* and contained in this catalogue include pre-Columbian, colonial, republican and contemporary fabrics from the Andean territory. The pre-Columbian objects are part of the Museo Chileno de Arte Precolombino’s collection; the colonial and state objects come from Peruvian and Chilean private and institutional collections. The contemporary textiles were contributed by researcher and weaver Nilda Callañaupa, who leads the Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

These textiles from different eras and geographies come into contact and blur the limits of space and time, presenting a set of complex realities upon which we can reflect. With this strategy, the indigenous world not only emerges, but remains relevant and takes on new meaning today, thanks to the way objects are displayed and interpreted in this exhibition.

5. Todorov, 1988.

5. Todorov, 1988.

ciones institucionales y particulares peruanas y chilenas. Los textiles contemporáneos son aportes de la investigadora y tejedora Nilda Callañaupa, que lidera el Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco.

Estos textiles de diferentes épocas y geografías entran en contacto para alejarse de las fronteras temporales y espaciales y llevarnos a un mundo de realidades complejas sobre las que podemos reflexionar. Con esta estrategia, el mundo indígena no solo emerge, sino que sigue siendo relevante y adquiere nuevos significados hoy en día, gracias a la manera en que los objetos se muestran y se interpretan en la exhibición.

Los objetos que protagonizan los contactos. Los textiles andinos en general y los tapices coloniales en particular son objetos privilegiados para apreciar los mecanismos de apropiación, rebelión y resistencia, así como de camuflaje, superposición, modificación, entretejido y negociación indígena en el proceso de formación de las culturas americanas. Se puede pensar el textil colonial como uno que puede proporcionar un mensaje político de las formas de pensar la construcción de un tejido social nuevo y diferente. Parafraseando a Martin Luther King, «estamos atrapados en una red ineludible de reciprocidad, estamos atados en una trama única del destino».

Desde los primeros contactos con América, los europeos racializaron y consideraron inferiores aquellos objetos indígenas votivos o de uso ceremonial que no representaban en forma mimética el estilo que se usaba en la Europa moderna, sobre todo porque no eran objetos sacros ni aceptables ya que servían para adorar dioses que no eran el dios verdadero, según los cristianos. Las tradiciones artísticas americanas que surgieron con el tiempo tampoco fueron bien consideradas, puesto que, aunque eran religiosamente aptas, se concebían como deformaciones del arte europeo o un arte menor, uno que mal copiaba o que nunca se acercaba a lo confeccionado en España o en Italia. Los tapices andinos coloniales desafían esos criterios europeos: además de su espectacularidad y la maestría de su confección, no tenían parangón en el Viejo Continente y esto es válido también para el arte textil precolombino como aquel que surgió fruto del contacto.

Sin embargo, desde los primeros años en que los europeos son testigos del esplendor del imperio inka, algunos reparan en la belleza y excepcionalidad de las producciones locales. Es el caso del virrey del Perú

The objects that stand out in contacts. Andean textiles and colonial tapestries, in particular, offer privileged opportunities to appreciate the mechanisms of appropriation, rebellion and resistance, as well as camouflage, overlapping, modification, interweaving and indigenous negotiation in the formation of American culture. Colonial textiles can be thought of as capable of providing a political message for how to build a new and different social fabric. To quote Martin Luther King Jr., “we are caught in an inescapable network of mutuality, tied in a single garment of destiny.”

Since their first contact with America, Europeans racialized and considered inferior indigenous ceremonial and votive objects that were different from the style found in modern Europe; they did not consider them sacred because they were used to worship gods that were not the Christian God. The American artistic traditions that emerged over time were also poorly thought of, since, although they were religiously apt, they were thought to be deformations of European art or lesser art, one that made poor copies of and never came close to Spanish or Italian works of art. Colonial Andean tapestries challenged these European criteria: in addition to their spectacularity and craftsmanship, they were unparalleled on the Old Continent, and this is true for both pre-Columbian textil art and for the one that emerged as a result of contact.

Nonetheless, the Europeans were early witnesses to the Inka Empire’s splendor, and some noticed the beauty and exceptionality of local products. Such is the case of Peruvian viceroy Francisco Toledo, who sent textiles to the king of Spain, Felipe II, thus revealing his positive opinion of these objects.⁽⁶⁾ However, like that of many Europeans of the time, Viceroy Toledo’s appreciation was ambiguous and erratic: he simultaneously sent textiles to the king and destroyed indigenous objects he considered idolatrous. The use of indigenous expertise in the manufacture of fine textiles during the colonial period shows their value. In fact, several families of Spanish origin included Andean textiles in their wills, again underlining their value.⁽⁷⁾ In the eighteenth century, the bishop of Trujillo, Baltazar Martínez Compañón, collected and sent to King Carlos III several cases of objects from South America, which would give rise to important collections in Europe. Among the shipments were contemporary textiles from the Bishop’s time, who also noted that they showed continuity with more “ancient” fabrics. The inventory list that describes the objects sent to the king includes pieces such as ponchos, quilts, sheets, tablecloths and fabrics cut from different textiles, all

6. Vega, 2022.

7. Phipps, 2004: 75.

Francisco Toledo, quien mandó textiles al rey de España, Felipe II, mostrando con ello la valoración positiva que hiciera de estos objetos.⁽⁶⁾ No obstante, como muchas apreciaciones europeas de la época, la del virrey Toledo también fue ambigua y tensionada: al mismo tiempo que enviaba estos textiles al rey se enfrascaba en un proceso de destrucción de los objetos indígenas considerados idolátricos. Que se utilizase durante el período colonial la pericia indígena en la confección de textiles finos demuestra su valoración; de hecho, varias familias de origen español dejaron textiles andinos en sus testamentos, lo que prueba también su alta ponderación.⁽⁷⁾ En el siglo XVIII, el obispo de Trujillo Baltazar Martínez Compañón colecta y manda al rey Carlos III varios cajones con objetos del continente sudamericano, los cuales darían origen a importantes colecciones en Europa. Entre los envíos se encontraban textiles contemporáneos de la época del obispo, quien también repara en que estos muestran continuidades con los tejidos más «antiguos». En el inventario que enumera y describe los objetos enviados al rey se incluyen piezas tales como ponchos, colchas, sábanas, manteles y telas cortadas de diferentes textiles, todas confeccionadas en el obispado de Trujillo. Algunos de ellos están descritos con términos quechua, lo que denota la continuidad respecto de la época precolombina y se repara en forma explícita que estas piezas se usaban también en «tiempos de la gentilidad».⁽⁸⁾

En el XIX, con las expediciones científicas, surgió un nuevo interés por los textiles peruanos. En particular, las colecciones españolas se van a nutrir con piezas que llevaron las expediciones de la Comisión Científica al Pacífico o la Expedición de Ruiz y Pavón.⁽⁹⁾ En el siglo XX, la derrota de la idea de progreso de Occidente en las dos guerras mundiales provocó, entre otros efectos, que el mundo del arte volviera sus ojos a las producciones de América, entre otras culturas no europeas. En este contexto, los textiles precolombinos se valoraron por su estética abstracta, su belleza y su perfección técnica y artistas como Anni y Josef Albers y Sheila Hicks dejaron testimonio material de este influjo en sus creaciones. En Chile y en América Latina el arte ha venido desafiando las interpretaciones heredadas y ha vuelto a mirar los textiles andinos como artefactos que permiten hacer saltos en el tiempo y conectarse con una memoria y una resiliencia de los pueblos americanos.

La noción de arte es occidental y lo que deseamos es hacerla dialogar con artefactos y objetos americanos que hablan por sí mismos. Desde

made in the bishopric of Trujillo. Some of them were described in Quechua terms, which denotes continuity with respect to pre-Columbian times. Likewise, it was noted that the pieces were used during a “time of paganism”.⁽⁸⁾

With the 19th-century scientific expeditions, interest in Peruvian textiles was renewed. The Spanish collections were enhanced with pieces brought back by the Scientific Commission to the Pacific and the Ruiz and Pavón Expedition.⁽⁹⁾ When the West’s idea of progress was defeated during the World Wars, the art world turned to the work of American and other non-European cultures. In this context, pre-Columbian textiles were valued for their abstract aesthetics, their beauty and their technical perfection. Artists such as Anni and Josef Albers and Sheila Hicks left testimony to this influence on their creations. In Chile and Latin America, art has been challenging inherited interpretations and has begun to look at Andean textiles as artifacts that allow one to leap between times and connect with the memory and resilience of the American peoples.

The notion of art is Western and what we want is for it to dialogue with American artifacts and objects that speak for themselves. From our contemporary world we can peer into the past and discover the relevance of textiles in the Andes by viewing them and making use of other historical sources and memory. The ingenuity of pre-Columbian goods should be considered in terms of their originality and the importance of tradition. Since long before the Inka, textile labor was considered nearly as valuable as that of agriculture. To paraphrase John Murra, each household gave their time and energy to weaving for the State on a regular, annual, repeated basis. Textiles strengthened the bonds of deep Andean values throughout the ages.⁽¹⁰⁾

Andean Textiles. In South America, cotton and camelid fibers from llamas and alpacas, vicuñas and guanacos have been used in weaving for at least six thousand years. From a long-lasting Andean perspective, textile production is a prominent feature of the region. The Parakas culture (700-100 BC), which developed on the south-central coast of Perú, achieved one of the highest levels of this tradition. The main attributes of this textile industry include sophisticated fine weaving, self-created embroidery techniques, specific geometric and figurative ornamentation designs, the bright colors their fibers are dyed in and the incorporation of bird feathers into the fabrics, among other notable aspects. Some five hundred years later,

6. Vega, 2022.

7. Phipps, 2004: 75.

8. Vega, 2022: 90.

9. Jiménez, 2009:19.

8. Vega, 2022: 90.

9. Jiménez, 2009: 19.

10. Murra, 1975: 146.

nuestro mundo contemporáneo podemos asomarnos hacia el pasado y darnos cuenta de la relevancia de los tejidos en los Andes, a través de ellos mismos y en juego con otras fuentes históricas y la memoria. La genialidad de los objetos precolombinos no hay que buscarla solamente con el criterio de la originalidad, sino atendiendo a la importancia de la tradición. Desde mucho antes de los inkas, el trabajo textil casi igualaba al trabajo agrícola. Como señala John Murra, cada unidad doméstica «entregaba tiempo y energía tejiendo para el Estado, en forma regular, anual y repetida». «El textil condensaba vínculos que materializaban hondos valores andinos de todas las épocas».⁽¹⁰⁾

El textil andino. En América del Sur, se tejen el algodón y las fibras de camélidos –llamas y alpacas, vicuñas y guanacos– desde hace al menos unos seis mil años. Desde una perspectiva andina de larga duración, la producción de textiles ha sido una característica de esta región. Uno de los puntos cúlmine de esta tradición se encuentra en la cultura Parakas (700-100 a.C.), que se desarrolló en la costa centro-sur del Perú. Entre los atributos principales de su industria textil destacan las sofisticadas y finas técnicas de tejido a telar y bordado que llegaron a crear, los particulares diseños geométricos y figurativos que los ornamentan, los brillantes colores del teñido de sus fibras y la incorporación de plumas de aves en los tejidos, entre otros aspectos notables. Unos quinientos años más tarde, los textiles se producían masivamente en los Andes y cada pueblo se distinguía por la forma, las técnicas y los colores de sus producciones, que daban cuerpo a vestimentas (túnicas, gorros, fajas, mantas, entre otros) y variados artefactos para la actividad doméstica, el transporte y la ritualidad (bolsas, cuerdas, redes, manteles y paños de altar). Las diferencias en los textiles y en especial en el atuendo fueron potenciadas por el imperio inka, a tal punto que algunos de los pueblos bajo su dominio eran denominados por la forma en que se vestían, según escribe el cronista nativo Felipe Guamán Poma de Ayala al rey Felipe III de España, a inicios del siglo XVII.⁽¹¹⁾

Los antiguos pueblos de los Andes valoraban el tejido como signo de riqueza y soporte de imágenes del mundo sagrado, incluso más que el oro y la plata. Los textiles formaban parte de las alianzas políticas, de las ceremonias religiosas, constituían al sujeto y acompañaban al difunto en su viaje. También se les consideraba un sistema de comunicación.⁽¹²⁾

textiles were mass-produced in the Andes and each community was distinguished by the shape, techniques and colors of their clothing production (tunics, hats, girdles, blankets, among others) and various artifacts for domestic activities, transportation and rituals (bags, ropes, nets, tablecloths and altar cloths). The distinctions among different peoples' textiles and attire were made so clear by the Inka Empire that some of the peoples under their rule were named for the way they dressed, according to the native chronicler to King Felipe III of Spain, Felipe Guamán Poma de Ayala, at the beginning of the seventeenth century.⁽¹¹⁾

The ancient peoples of the Andes valued weaving as a sign of wealth and as a medium for images of the sacred world, even more so than gold and silver. Textiles were part of political alliances, of religious ceremonies, they “made the man” and accompanied the deceased on his journey. They were also considered a communication system.⁽¹²⁾ As can be seen, Andean textiles were very versatile and a major player in the activities of these societies.⁽¹³⁾

From the point of view of America, one way to understand and value Andean textiles is to consider them as a vehicle through which relationships and identity are established, allowing people to show who they are and who they want to be. In the pre-Columbian world, textiles are present from a person's birth until death, accompanying the shaping of his or her identity and in the rituals of their culture. At the two ends of life, individuals are enveloped and accompanied by the texture of textiles. In social relationships, gifts and offerings, textiles are a vehicle for maintaining ties. And as it is an animist culture, objects of worship, effigies and animals are related to textiles as manifestations of the sacred. These vital practices guarantee their survival and essential value in pre-Columbian society, making them vital protagonists of the social fabric.

From the 16th century onward, textiles in colonial society embodied the various forms of contact that occurred within the system imposed. Through variations and continuities, textiles bear witness to and are a legacy of the Andean peoples. Nilda Callañaupa speaks eloquently of this continuity as she explains the Andean weavers' deep motivations for their work.⁽¹⁴⁾

As we consider Andean textile production, we come to value it. Weaving is devising, inventing, planning. It is also philosophizing, imagining, communicating and collaborating. While spinning trains the hands, weaving challenges

10. Murra, 1975: 146.

11. Guamán Poma, 2006.

12. Sofía Hott, comunicación personal.

11. Guamán Poma, 2006.

12. Sofía Hott, personal communication.

13. See text by Mónica Solórzano in this catalogue.

14. See Paula López's interview with Nilda Callañaupa in this catalogue.

Como se puede apreciar, el textil andino era de gran versatilidad y un actor principal en las actividades de estas sociedades.⁽¹³⁾

Una estrategia, desde América, para comprender y valorar el textil andino es considerarlo como un vehículo a través del cual ocurren las relaciones y las constituciones identitarias, permitiendo a las personas mostrar lo que son y lo que desean ser. En el mundo precolombino, los tejidos están presentes desde el nacimiento hasta la muerte del individuo, lo acompañan en la conformación de su identidad y en los rituales de su cultura. En los dos extremos de la vida, los individuos son envueltos y acompañados por la textura del textil. En las relaciones sociales, de regalos y ofrendas, los textiles son un vehículo para mantener los vínculos. Y como es una sociedad animista, los objetos de culto, efigies y animales, se relacionan con los textiles en cuanto manifestaciones de lo sagrado. Estas prácticas vitales garantizan su supervivencia y su valoración esencial en esta sociedad, convirtiéndolo en un protagonista vital de la trama social.

El textil en la sociedad colonial encarna los contactos de todo tipo que se dan en el sistema impuesto a partir del siglo XVI y que, tras cambios y continuidades, es testigo y sobrevivencia del ser andino. La voz de Nilda Callañaupa explicando las motivaciones profundas del quehacer de las tejedoras andinas hoy resulta muy elocuente de la continuidad de la que hablamos.⁽¹⁴⁾

Valoramos el textil andino si pensamos en su producción. Tejer es idear, inventar, planificar. También es filosofar, imaginar, comunicar y colaborar. Si bien hilar adiestra las manos, tejer desafía la mente. Tejedores y tejedoras calculan, conceptualizan y representan formas geométricas y elementos figurativos que se geometrizan y crean jerarquías. Cada textil es el resultado de un proceso de producción complejo y sofisticado. Los maestros y maestras comienzan ideando, planificando aquello en lo que van a embarcarse sin recurrir al dibujo, usando solo la imagen que guardan en su mente y una experticia que les permite hacer. Las tejedoras no usan palabras ni dibujos para explicar un tejido, sino que enseñan a través del propio textil. Tejer no es algo que se hable, sino que se hace y se experimenta.⁽¹⁵⁾ En ello se diferencian de las formas de producción europeas, de los tapices, por ejemplo, cuya confección se basa en dibujos o patrones preestablecidos.

La práctica textil favorece el desarrollo de ciertas habilidades cognitivo-espaciales, las cuales están estrechamente ligadas al dominio

the mind. Weavers calculate, conceptualize and represent geometric shapes and figurative elements that are geometrized and create hierarchies. Each textile is the result of a complex and sophisticated production process, relying solely on the image they hold in their mind and a skill that guides them through the process. Master weavers begin by devising and planning what they are about to create without resorting to drawing, relying solely on the image they hold in their mind and the expertise that allows them to do so. Weavers do not use words or drawings to explain a textil, but teach through the textile itself. Weaving is not something that is talked about, but something that is done and experienced.⁽¹⁵⁾ In this they differ from the European production of tapestries, for example, whose construction is based on pre-established drawings and patterns.

Textile practice favors the development of certain cognitive-spatial skills, which are closely linked to the mastery of textile-making materials and techniques.⁽¹⁶⁾ It is a mathematical exercise in which weavers must make calculations, understand averages, identify prime numbers and calculate areas and lengths. Manipulating warps turns yarns into rows and rows into patterns, stitches into lines and lines into planes. Woven fabric embodies one of humanity's earliest algorithms. It is the representation of a code.

Another way to delve into the Andean valuation of textiles is to emphasize their production's dynamic processes. Textiles are not considered mere finished products that serve a specific purpose, but a process in which there are several stages and agents involved. Weaving is to devise, invent and "create a function and beauty",⁽¹⁷⁾ from a raw material that must also be spun, dyed, calculated and, only once on the loom, woven. At the same time, the Andean textile adapts creatively to changes. Andean female and male weavers understand this artistic dimension of their work as processes of aesthetic creation. If you look at them from this perspective, the fabrics are valued not only economically or for their antiquity, but as concrete manifestations of great art practices in ancient Perú that are alive today in the art of their descendants. The productions of Nilda Callañaupa and her workshop are a tangible example of recreations of traditional iconographies, adaptations of old techniques and the continuities and new uses of Andean textile pieces.

As has been said, the great importance the Andean world placed on textiles is what has allowed this art to survive, and it was chosen by the culture to articulate its

13. Ver texto de Mónica Solórzano en este libro.

14. Ver entrevista de Paula López a Nilda Callañaupa en este libro.

15. Sofía Hott, comunicación personal.

15. Sofía Hott, personal communication.

16. Guzmán, 2013: 229.

17. Postrel, 2021.

de la técnica y de la materia textil.⁽¹⁶⁾ Es un ejercicio matemático en el que tejedoras y tejedores deben hacer cálculos, comprender promedios, detectar números primos y calcular áreas y longitudes. Manipular urdimbres convierte los hilos en hileras y las hileras en patrones, puntos en líneas y líneas en planos. La tela tejida encarna uno de los primeros algoritmos de la humanidad. Es la representación de un código.

Otra forma de adentrarse en las valoraciones andinas de los textiles es enfatizar los procesos dinámicos de su producción. El textil no se considera solo un producto acabado que sirve a un propósito determinado, sino un proceso en el que hay varias etapas y agentes involucrados. Tejer es idear, inventar, «concebir una función y belleza»,⁽¹⁷⁾ a partir de una materia prima que debe asimismo hilarse, teñirse, calcularse y, solo una vez en el telar, tejerse. Al mismo tiempo, el textil andino es uno que se adapta a los cambios de forma creativa. Las tejedoras y tejedores andinos entienden esta dimensión artística de su quehacer en tanto procesos de creación estética. Si se les mira desde esta óptica, los tejidos pueden ser considerados no solo por su valor económico o por su antigüedad, sino como manifestaciones concretas de grandes prácticas de creación plástica en el antiguo Perú y que hoy se encuentran vivas en el arte de sus descendientes. Las producciones de Nilda Callañaupa y su taller son una muestra tangible de las recreaciones de iconografías tradicionales, de las adaptaciones de técnicas antiguas, así como de las continuidades y nuevos usos de las piezas textiles andinas.

Como se ha dicho, la importancia absoluta del textil en los Andes es lo que le ha permitido sobrevivir a los años, al tiempo que ha sido una de las materialidades que la propia cultura ha elegido para articular su sobrevivencia. La «corona» real de los gobernantes inkas o *mascapaycha* era una borla de color escarlata hecha de las más finas fibras de camélido. Es una prueba del gran valor que los inkas otorgaban a sus textiles, tanto como cuando el pueblo andino esperaba el regreso del Tawantinsuyo al ver en las fiestas coloniales desfilar a los alféreces indígenas luciendo sus *mascapaychas*.

Las relaciones entre personas, familias y comunidades en épocas posteriores a la conquista y en todo el período colonial estuvieron mediadas por los textiles, como si hubieran estado envolviendo la experiencia del sujeto colonial. Así, el textil andino presenta una forma de ver el mundo y «con su presencia evoca la pervivencia de la cultura de los Andes».⁽¹⁸⁾

survival. The royal “crown,” or *mascapaycha*, of the Inka rulers was a scarlet-colored tassel made of the finest camelid fibers. It is proof of the great value that the Inka placed on their textiles, just as when the Andean people awaited the return of Tawantinsuyo when they saw the indigenous ensigns parading in the colonial festivities wearing their *mascapaychas*.

After the conquest and throughout the colonial period, relationships among individuals, families, and communities were mediated by textiles, as if these enveloped the experience of the colonial subject. Thereby, Andean textiles present a way of seeing the world and “their presence evokes the survival of the Andean culture”.⁽¹⁸⁾

Contact in Colonial Textiles. There are countless contacts contained in a colonial textile, allowing wefts and warps to be interspersed in the creation of a unique fabric. For this to be possible and for us to appreciate what we see today, images from many worlds have had to come together in the minds of weavers. Diverse materials and tools have passed through different hands; circulation throughout the world has occurred. Some influences reappear throughout different points in time, leading to the hypothesis that they are the archetypes of memory. Such would be the case of motifs. The eight-pointed star, for example, is found in many pre-Columbian and colonial textiles, but is also used by several other cultures throughout history.⁽¹⁹⁾ Other influences originate in faraway worlds, such as the silk from China or the embroidery done by Chinese hands on American fabrics in the city of Manila, Philippines.⁽²⁰⁾ There is contact among diverse materials (silver, wood, ceramics and textiles) that coexist in homes or churches, in squares and on people’s bodies, sharing a Baroque visual language that reveals the worldly source of each one. There is contact among the different types of textile fibers in a garment, as is the case with camelid fiber tunics, cotton and feathers, sheep and alpaca wool carpets and hats woven with camelid fibers and silver or gold threads. There are also raw materials dyed with mineral and vegetable dyes and fabrics made with the Andean waist loom and others with the Western pedal loom.

For textile production during the time of the Inka, a State-wide system was mobilized for the manufacture of *cumbi*, a fine, high-quality fabric reserved for dignitaries and made by *cumbicamayoc* in workshops subsidized by the State. Other high-level textile centers were the *Acclahuasi* or “house of chosen women”. The best known

16. Guzmán, 2013: 229.

17. Postrel, 2021.

18. Phipps, 2004: 17.

18. Phipps, 2004: 17.

19. See text by Manuela Portales in the digital version of this catalogue. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2024/11/libro-contactos-textiles-coloniales-de-los-andes.pdf>

20. See text by Camila Urrutia in this catalogue.

Los contactos en los textiles coloniales. Son innumerables los contactos que se conjugan en un textil colonial, permitiendo que tramas y urdimbres vayan intercalándose en la creación de un tejido único. Para que esto sea posible y podamos apreciar lo que hoy tenemos al frente, muchos imaginarios han tenido que encontrarse en las mentes de las tejedoras. Diversos materiales y herramientas han sido utilizados por distintas manos y varias circulaciones a través de espacios cercanos y lejanos han tenido que ocurrir. Algunas influencias vienen de mundos lejanos en el tiempo, permitiéndonos, incluso, aventurar que se trata de los arquetipos de la memoria, como sería el caso de la presencia de ciertos motivos como la «estrella de ocho puntas», la que figura en muchos textiles precolombinos y coloniales, pero también en varias otras culturas de la historia.⁽¹⁹⁾ Otras influencias vienen de mundos lejanos en el espacio, como es el caso de la seda de China o de los propios bordados realizados sobre telas americanas por manos chinas en la ciudad de Manila, Filipinas.⁽²⁰⁾ Hay contactos con materiales diversos (plata, madera, cerámica y textil) que conviven en los hogares o en las iglesias, en las plazas y en los cuerpos de las personas, compartiendo un lenguaje visual barroco que se moviliza para mostrar el lugar que cada uno ocupa en el mundo. Hay contactos entre los distintos tipos de fibras textiles en una prenda, como sucede con las túnicas-*unku* de fibra de camélido, algodón y plumas, o en las alfombras de lana de oveja y alpaca, o en los gorros tejidos con fibras de camélido e hilos de plata u oro. También hay materias primas teñidas con tintes minerales y vegetales y tejidos realizados con telar de cintura andino y otros con telar de pedal occidental.

Para la producción textil en la época incaica se movilizaba todo un andamiaje estatal para la fabricación del *cumbi*, un tejido fino y de calidad reservado para altos dignatarios y que realizaban los *cumbi-camayoc* en talleres subsidiados por el Estado. Otros centros textiles de gran nivel eran las *Acllahuasi* o «casa de las mujeres elegidas». Las más conocidas se ubicaban en Cuzco, Copacabana y Huánuco. Allí se recluían las *acllas*, las mejores tejedoras del imperio, y entre otras actividades preparaban chicha de maíz, hilaban y tejían fina ropa de lana y algodón para las ceremonias. En las *Acllahuasi* el control de calidad era más severo que en ningún otro lugar. En general, se producían tres calidades de textiles: el *cumbi* (hecho en tapicería con pelo de vicuña o

were in Cuzco, Copacabana and Huánuco. The *acllas*, the best weavers in the empire, were confined there; among other activities, they prepared corn chicha, spun and wove fine woolen and cotton clothes for ceremonies. In the *Acllahuasi*, quality control reached the highest standard. Usually, textiles were produced at three levels of quality: *cumbi* (made into tapestries with vicuña or alpaca wool), *awasca* (lower quality, for daily and military use) and *chusi* (coarse fabric for blankets).

With the arrival of the colonial system there were some continuities in textile production, but also significant changes that affected the shapes and quality of the fabrics. Sheep wool, the pedal loom, new aesthetics and new ways of producing and consuming were introduced. While the system was not completely replaced, the conquistadors used the extant infrastructure and expertise for their own purposes. The manufacture of fabrics for domestic use continued, while workshops or production centers were created to provide for mass consumption.⁽²¹⁾ At these workshops, both traditional and European pieces were manufactured, commissioned by private individuals who introduced family coats of arms and other iconographies into their design.

Pre-Columbian American mastery of dyeing techniques is reflected in the colorful textiles and objects kept from that past. In turn, the post-colonial contact pieces allow us to verify the continuity of that mastery and simultaneously observe the new compositions that emerged during the viceroyalty. A multitude of bright colors were achieved with the combination of a few elements. For example, the cochineal, an insect from which an intense red pigment is derived, was the source of various shades that were used not only for textiles but also in the painting of the designs of Inka and colonial wooden *kero* (vessels). The study of some of these pieces has made it possible to propose that the Andean dye masters had learned some of the Spanish techniques and combined their knowledge with these new ideas.

This realm implies a whole world of contact among expertise, traditions, knowledge and people. Many of these interactions resulted from coexistence, but there were also impositions and violence in the constitution of the new colonial society.⁽²²⁾ The violent contact ought not be forgotten. As one appreciates the beauty of some of the pieces included here, one must also remember that they were often the result of forced labor and very unfavorable conditions. Textiles speak of all forms of contact.

In short, in the dialectical and dialogical contact that occurs at this time cultural dimensions associated with

19. Ver texto de Manuela Portales en la versión digital de este libro. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2024/11/libro-contactos-textiles-coloniales-de-los-andes.pdf>

20. Ver texto de Camila Urrutia en este libro.

21. Ramos, 2010.

22. See text by Manuela Portales in the digital version of this catalogue. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2024/11/libro-contactos-textiles-coloniales-de-los-andes.pdf>

alpaca), la *awasca* (de menor calidad y para uso cotidiano y militar) y el *chusi* (tejido basto para mantas).

Con la llegada del sistema colonial hubo algunas continuidades en la producción textil, pero también cambios significativos que incidieron en las formas y calidad de los tejidos. Se introdujeron la lana de oveja, el telar de pedal, nuevas estéticas y nuevas lógicas de producción y consumo. Si bien el sistema no fue reemplazado completamente, los conquistadores utilizaron la infraestructura y la experticia instalada para sus propios fines. La confección de tejidos de uso doméstico continuó, al tiempo que se crearon talleres u obrajes destinados al consumo masivo.⁽²¹⁾ En estos talleres se fabricaban tanto piezas tradicionales como de corte europeo, encargadas por privados que introducían en su diseño escudos de armas familiares y otras iconografías particulares.

El dominio de las técnicas de teñido en la América precolombina se refleja en los coloridos textiles y objetos que guardamos de ese pasado. A su vez, las piezas posteriores al contacto nos permiten constatar la continuidad de esa maestría y, al mismo tiempo, observar las nuevas composiciones que surgieron durante el virreinato. Colores brillantes y multiplicidad de matices se lograban con la combinación de pocos elementos. Por ejemplo, la cochinilla, insecto del cual deriva un intenso pigmento rojo, fue fuente de variadas tonalidades que se utilizaron no sólo para los textiles sino también en la pintura de los diseños de los vasos-*keru* de madera incaicos y coloniales. El estudio de algunas de estas piezas ha permitido proponer que los maestros andinos del teñido conocieron las técnicas españolas y combinaron sus conocimientos con estas nuevas indicaciones.

Todo este universo describe un mundo de contactos de experticias, tradiciones, saberes y personas. Gran parte de estas interacciones resultaron de la convivencia, pero también hubo imposiciones y violencia en la constitución de la nueva sociedad colonial.⁽²²⁾ Estos contactos violentos no pueden soslayarse, y al observar la belleza de algunas de las piezas aquí incluidas debemos también recordar que muchas veces fueron consecuencia del trabajo forzado y de condiciones muy poco favorables. Y es que los textiles nos hablan de todos los contactos.

En suma, en el contacto dialéctico y dialógico que se produce en esta época reparamos en dimensiones culturales asociadas a los textiles coloniales que se comprenden a la luz de otros objetos contemporáneos,

colonial textiles can be understood in the light of other contemporary objects and as part of a more complex system. Textiles are, therefore, part of a system of visualities, uses and performance practices, and the creation of identities and subjectivities.

Visual Languages. Firstly, textiles provide us with a way to speak of visual languages in contact, and secondly, of visualities shared from one medium to another.⁽²³⁾

A single textile contains several layers that literally and symbolically speak to us about cultural contact. Some influences are very evident, but to detect others one must read between the lines or between the threads, that is. These statements are embodied in some of the objects from this catalogue: the composition of a tapestry might respond to the way visual space is structured in the Eastern world and is later inherited by the Europeans, who developed their own interpretation. This is true of the “closed garden” concept, for example.⁽²⁴⁾ The ideal garden or enclosed garden is one whose center is the source of eternal life, provides energy and is a spring that gives water and life to the species that live around it: birds, flowers, plants and fruits that brighten the space and serve as a reminder of the beauty and fertility of primordial Eden. This way of structuring the space is sometimes juxtaposed to or hidden within an Andean strategy in which the center of the composition is inhabited by what contemporary weavers call “the heart;” which can be observed in some of this catalogue’s pieces. The resulting textile structure elicits different readings depending on the audience, and an iconography that integrates species from different ecosystems within different societies. Thus, a variety of visual languages (mostly European and Andean) dialogue and converge in colonial tapestries. Some iconographies disappear, others are transformed, and several emerge in the configuration of the new colonial society. As living objects, these pieces are influenced by motifs from the European Renaissance (crisscrossed foliage, vases, roses, coats of arms, double-headed eagles, grapes and pomegranates, among others), intertwined with elements from the Andean world (animals such as viscachas, hummingbirds and pumas; staggered rhombus designs, zigzag lines, inka *toqapus*, among others) and some mythical creatures (for example, mermaids).⁽²⁵⁾ The transfer of these iconographies to Andean colonial fabrics is often explained by the influence of certain European clothing

21. Ramos, 2010.

22. Ver texto de Manuela Portales en la versión digital de este libro <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2024/11/libro-contactos-textiles-coloniales-de-los-andes.pdf>.

23. See text by Gloria Cabello in this catalogue.

24. See text by Daniela Cross in this catalogue.

25. See text by Amparo Fontaine in the digital version of this catalogue. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2024/11/libro-contactos-textiles-coloniales-de-los-andes.pdf>

a modo de engranajes dentro de un sistema más complejo. Los textiles son, por tanto, parte de un sistema de visualidades, de usos y prácticas performáticas, y de creación de identidades y subjetividades.

Los lenguajes visuales. En primer lugar, los textiles permiten hablar de lenguajes visuales en contacto, y en segundo lugar, de visualidades compartidas en diferentes soportes.⁽²³⁾

En un mismo textil hay diversas capas que nos hablan literal o simbólicamente de culturas que se encuentran. Algunas influencias son muy elocuentes y otras deben leerse entre líneas o, más bien, entre hebras. Encarnemos estos enunciados en algunos de los objetos de este libro: las composiciones de un tapiz pueden responder a las formas de estructurar el espacio visual propias del mundo oriental y heredado luego por los europeos, quienes desarrollaron su propia interpretación, por ejemplo, del tópico del «jardín cerrado».⁽²⁴⁾ El jardín ideal o jardín cerrado es aquel en cuyo centro está la fuente de vida eterna, que proporciona energía y es el manantial que da agua y vida a las especies que surgen a su alrededor: pájaros, flores, plantas y frutas que alegran el espacio y recuerdan la belleza y fertilidad de este edén primordial. Esta forma de estructurar el espacio, en ocasiones, se yuxtapone o bien se esconde tras una estrategia andina, en que el centro de la composición está habitado por lo que las tejedoras contemporáneas llaman «el corazón» y que se puede apreciar en algunas piezas de este libro. El resultado es una estructura textil que suscita diversas lecturas según sea la audiencia, y una iconografía que integra especies de diferentes zonas ecológicas incorporadas por diferentes sociedades. Así, diversos lenguajes visuales –mayoritariamente el europeo y el andino– dialogan y convergen en los tapices coloniales. Algunas iconografías desaparecen, otras se transforman, y varias emergen en la configuración de la nueva sociedad colonial. Como objetos vivos, en estas piezas se percibe la influencia de motivos del renacimiento europeo (follaje entrecruzado, jarrones, rosas, escudos de armas, águilas bicéfalas, uvas y granadas, entre otros), entrelazados con elementos del mundo andino (animales como vizcachas, colibríes, pumas, y diseños de rombos escalonados, líneas en zigzag, *toqapus* inkas, entre otros), y algunos seres fantásticos (por ejemplo, sirenas).⁽²⁵⁾ El traspaso de estas iconografías a los tejidos coloniales andinos muchas veces se explica por la influencia de ciertos patrones

patterns, silks imported by Spain or the motifs found in paintings and engravings of the time. Birds, two-headed birds, mermaids, pomegranates, flowers, lions, pumas, monkeys, vizcachas and *toqapus* coexist on these textiles.

The visual languages of the seventeenth and eighteenth centuries, mainly, function to establish a kind of shared visual vocabulary that not only refers to an externalized and disseminated baroque style, but also to different types of objects that exist among them, seeking to enrich this visual system with their presence. It is here that the colonial subject learns to coexist and resist, here he or she will weigh the options and make use of the visual and material tools available to resignify, appropriate or rebel against the current system.

This new visual language is embodied in different materialities: on the walls of Andean churches, in everyday objects, in the ephemeral architecture of the festivities and, of course, in textiles for personal and collective use. The colonial textiles of this catalogue present iconography found in other formats as well. The double-headed bird, for example, is represented in silver chandeliers, in the details of a wooden basket or on a leather chest. Vases with flowers are present on the furniture, on the wall paintings of the Andean churches and on the votive paintings of saints. The indigenous motifs on the ceramic and wooden *kero* (vessels) reproduce patterns like those found on colonial textiles (especially *toqapus*), in the same way that *tupus* (silver pins) display designs of flowers, pomegranates and birds from different places.

Uses of textiles. Textiles suggest another universe of contact: how they are used by subjects in public spaces, contributing to the process of configuring subjectivities. Textiles in the Andean world, both before and after the arrival of Europeans, were characterized by their multipurpose nature; they had multiple functions, were used in a variety of spaces and were created collaboratively.

Colonial artistic production tended to be anonymous; this began to change slowly towards the turn of the eighteenth century. At that time more marked subjectivities became apparent, which translated into a clearer definition of the place that each individual occupied in the colonial political and social space. In this process, textiles played a fundamental role. Artists and those who wore their garments became better known, by either signing the works or branding them in some way. For this reason, some

23. Ver texto de Gloria Cabello en este libro.

24. Ver texto de Daniela Cross en este libro.

25. Ver texto de Amparo Fontaine en la versión digital de este libro. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2024/11/libro-contactos-textiles-coloniales-de-los-andes.pdf>.

de la ropa europea, de las sedas importadas por España o de los motivos encontrados en pinturas y grabados de la época. Pájaros, aves bicéfalas, sirenas, granadas, flores, leones, pumas, monos, vizcachas y *toqapus* conviven en estos textiles.

Los lenguajes visuales de los siglos XVII y XVIII, principalmente, tienen la función de establecer una suerte de vocabulario visual comparado que no refiere solamente a un estilo barroco que se exterioriza y difunde, sino también a objetos que conviven entre ellos desde sus diferentes materialidades, buscando con su presencia nutrir este sistema visual. Es aquí donde el sujeto colonial aprende a convivir y resistir, aquí tomará sus opciones y hará usos de las herramientas visuales y materiales disponibles para resignificar, apropiarse o rebelarse frente al sistema vigente.

Este nuevo lenguaje visual se plasma en diferentes materialidades: en las paredes de las iglesias andinas, en los objetos de uso cotidiano, en la arquitectura efímera de las fiestas y, por supuesto, en los textiles de uso personal y colectivo. Los textiles coloniales que se muestran en este libro presentan íconos que también se materializan en otros soportes, como el ave bicéfala representada en candelabros de plata, en el detalle de una papelería de madera o en un arcón de cuero. Los jarrones con flores están presentes en el mobiliario, en las pinturas murales de las iglesias andinas y en los cuadros votivos de santos y santas. Los motivos indígenas que figuran en los vasos-*keru* de cerámica y madera reproducen patrones similares a los que encontramos en los textiles coloniales (sobre todo, *toqapus*), de igual forma que en los alfileres o *tupus* de plata encontramos diseños de flores, granadas y pájaros de diverso origen.

Los usos de los textiles. Otro universo de contactos sugeridos por los textiles se refiere a los usos que los sujetos hicieron de ellos en el espacio público, contribuyendo al proceso de configuración de las subjetividades. El textil en el mundo andino, tanto antes como después de la llegada de los europeos, se caracterizó por ser polivalente, es decir, tuvo múltiples funciones, se desplegó en espacios diversos y fue el resultado del trabajo de diferentes actores.

La producción artística colonial tendió a ser de carácter anónimo, situación que cambia lentamente hacia el siglo XVIII. En esta época encontramos subjetividades más marcadas, lo que se traduce en

signed paintings, signature pieces and works that indicate the identity of their owner through iconography and visual elements have been found.

In the colonial public space and the baroque way of life, seeing and being seen indicated one's position in society. Therefore, textiles played an important role, communicating ethnicity, gender, class, status, age and wealth. Clothes constituted the interface between individual bodies and the outside world. Roles were created, negotiated, transformed and manipulated, as both individuals and groups sought to adapt to the colonial system.

Many pre-Columbian icons survived the conquest of Tawantinsuyo, which proves that they continued to play a role in the new society that was being formed. In this sense, contact can be considered in terms of time, because the past lives in the present and in dreams for the future. Indigenous people from viceregal colonial society used symbols such as rainbows, curicencu birds, the flower of the cantuta and the *mascapaycha*, icons recalling the past splendor of the Inkanato. They applied that iconography on various surfaces, to relive the past, but also as a way of expressing their hope for a future in which the Sapa Inka could return as the head of the Tawantinsuyo. With a non-linear construction of time, the indigenous people paraded through public spaces in their traditional garments with visual elements that could be read by a wide audience. The colonial administration thought that they used this clothing only to show their identity and their place in society, but there was more to it: they were remembering and communicating to their people the message that it was possible to return to the past, in the future. (26)

Due to their great visibility, the pre-Hispanic *unkus* (tunic for men) was the main covering for indigenous bodies and figurines. Its shape, fabric and iconography played symbolic roles, as they conveyed origin and identity, which is why they were the main gift in Inka times and were used in festivities and ceremonies. Consequently, after the conquest, their use was prohibited except at festivals and only by *curacas*, the traditional indigenous chiefs or authorities. From the beginning of the seventeenth century to the end of the eighteenth century, miniatures of this garment were also used to dress the images of saints and other Catholic sculptures in churches. It is believed that with this practice the indigenous sought to reappropriate religious imagery through, for example, the use of *unkus* and *llikllas* (blankets for female use) on small human figurines, which, prior to the conquest, were important

26. Dean, 1999.

una mayor definición del lugar que cada individuo ocupa en el espacio político y social colonial. En este proceso, el textil juega un papel fundamental. Tanto los artistas como los usuarios de las prendas comienzan a hacer notar sus nombres, ya sea firmando las obras o marcando la propiedad sobre ellas. Así, encontramos cuadros autografiados, objetos que individualizan a su dueño o dueña, o piezas que indican mediante iconografía y elementos visuales la identidad de su propietario.

En el espacio público colonial y atravesado por el sentido barroco de la vida, el ser y el parecer marcan el lugar que cada uno ocupa en la sociedad. En este contexto, los textiles juegan un rol importante, comunicando etnicidad, género, clase, estatus, edad y riqueza. Las ropas constituyen la interfase entre los cuerpos individuales y el mundo exterior. Los roles se crean, se negocian, transforman, manipulan, en la medida que tanto individuos como grupos buscan adaptarse al sistema colonial.

Muchos íconos precolombinos sobreviven a la conquista del Tawantinsuyo, lo que se manifiesta en que continúan cumpliendo un rol en la nueva sociedad que se conforma. En este sentido, podemos hablar de contactos en el tiempo, en la medida que el pasado vive en el presente y también sueña con el futuro. Los indígenas que conformaban la sociedad colonial del virreinato utilizaban signos como el arco iris, los pájaros curiquenques, la flor de la cantuta y la *mascapaycha*, en tanto íconos que recordaban el pasado de esplendor del inkato. Plasmaron esa iconografía en diversos soportes para revivir ese pasado, pero también como una forma de manifestar su esperanza en un futuro en el cual podía volver el Sapa Inka como cabeza del Tawantinsuyo. Con una construcción no lineal del tiempo, los indígenas desfilaban en el espacio público en sus trajes tradicionales con elementos visuales que podían ser leídos por una amplia audiencia. La administración colonial pensaba que hacían uso de esta vestimenta solo para mostrar su identidad y su lugar en la sociedad, pero había algo más: estaban recordando y comunicando el mensaje a los suyos de que una vuelta al pasado, en el futuro, era posible.⁽²⁶⁾

Los *unkus* prehispánicos (túnica de uso masculino), por su gran visibilidad, eran la principal cubierta del cuerpo y del ser social indígena. Su forma, tejido e iconografía tenían un rol simbólico, pues contenían ideas sobre origen e identidad, razón por la cual fue el principal regalo en tiempos inkaikos y se usaban en las festividades y ceremoniales. En

offerings to children and young people sacrificed in the Inka *capacochas* (ceremonies of gratitude to the sun).

Currently, in some of the Andean indigenous communities, clothing makes it possible to distinguish and identify individuals according to each region and people. It even expresses roles and moods, and different types are used according to the occasion. That is why in recent years interest has grown in safeguarding the textile tradition, which includes weaving and dyeing techniques, as well as the use of certain stylizations and geometric abstractions taken from pre-Columbian times. The textiles of Nilda Callañaupa, a member of the curatorial team of the exhibition that gives rise to this catalogue, as well as those of other master craftsmen who want to keep the Andean past alive in memory, coexist with those that depict scenes of everyday life. Along with reproducing ancestral garments and designs, new pieces are created to meet contemporary needs, synthetic wools are used (due to the intensity of their colors) and motifs evolve, lending them new interpretations.

As previously mentioned, colonial tapestries had several uses stemming from the introduction of new customs and values by Europeans. When the conquest and evangelization first began, these textiles served as evangelistic and pedagogical devices, displaying religious iconographies and scenes from the Bible. They were also used decoratively in churches, where they were hung on altars and walls, and used as carpets⁽²⁷⁾ on floors and dais. In addition, they were hung outside churches or the windows of buildings and main houses to adorn the city during religious processions and festivals that welcomed a viceroy, or during the celebration of court events. This phenomenon was recorded in colonial paintings depicting religious ephemeris, especially those depicting the feast of Corpus Christi, as can be seen in a painting reproduced here. Finally, in the most intimate spaces such as homes and convents, tapestries covered floors and walls or were used as headboards or covers for sofas, armchairs and chairs.

26. Dean, 1999.

27. Stanfield-Mazzi, 2011.

consecuencia, tras la conquista existió prohibición de usarlos, salvo en fiestas y solo por curacas, los jefes o autoridades indígenas tradicionales. Miniaturas de esta prenda también se utilizaron para vestir a las imágenes de santos y otras esculturas católicas en las iglesias, desde inicios del siglo XVII y hasta fines del siglo XVIII. Se cree que con esta práctica los indígenas buscaban reapropiarse de la imaginería religiosa a través, por ejemplo, del uso de *unkus* y *llikllas* (manta de uso femenino) en pequeñas figurillas humanas, las que en contextos previos a la conquista fueron importantes ofrendas a niños, niñas y jóvenes sacrificados en las *capacochas* inkas (ceremonias de gratitud al sol).

En la actualidad, en algunas de las comunidades indígenas de los Andes la indumentaria permite distinguir e identificar a las personas según cada región y pueblo. Incluso, esta expresa roles, estados de ánimo y diferentes tipos se utilizan según la ocasión. Es por ello que en los últimos años ha habido también un interés en la recuperación de la tradición textil, que incluye técnicas de tejido y teñido, así como la utilización de ciertas estilizaciones y geometrías abstractas tomadas de épocas precolombinas. En los textiles de Nilda Callañaupa, miembro del equipo curatorial de la exposición que da origen a este libro, así como en otros maestros artesanos que quieren mantener vivo en la memoria el pasado andino, estas piezas conviven con otras que representan escenas cotidianas. Junto con reproducir prendas y diseños ancestrales, se crean nuevas piezas para satisfacer las necesidades contemporáneas, se incluyen lanas sintéticas por la intensidad del color que ofrecen y los motivos evolucionan, otorgándoles, a su vez, nuevas interpretaciones.

Como se ha venido repitiendo, los tapices coloniales tuvieron varios usos que derivan de la introducción de nuevas costumbres y valores por parte de los europeos. Al comienzo de los años de conquista y evangelización, estos textiles sirvieron como dispositivo evangelizador y pedagógico, desplegando iconografías religiosas y escenas de la Biblia. También se usaron en las iglesias, donde se colocaban como frontales de altar,⁽²⁷⁾ en el suelo como alfombras o en las paredes y estrados como elemento de decoración. Además, se colgaban fuera de las iglesias o de las ventanas de los edificios y casas principales para adornar la ciudad en contextos de procesiones religiosas o fiestas que daban la bienvenida a un virrey, o en la celebración de algún evento de la corte. Este fenómeno ha sido registrado en las pinturas coloniales que representan efemé-

Epilogue. Con-tacts. The etymology of this word points to the sense of touch, to communication between two or more things or people. This word is tremendously literal, referring to situations in which there is interaction, communication, liaison or relationship. Aware, however, that many power relations throughout history have led to abuse and violence, the objects we have come into contact with in this catalogue seek a nurturing form of contact. This type of propitiated dynamic is symbolically related to autopoiesis.⁽²⁸⁾ We hope that the public of today and tomorrow can see the contact that occurs in various scenarios: within the textiles themselves, between the textiles and other objects, between the textiles and the subjects and among the subjects themselves. Our aim is to illuminate the forms of bodily contact between different actors in confrontation and interaction. From these dynamics, feelings such as empathy, suspense and emotional intimacy are expected to arise. It is as if all the actors are participating in a performance, in which they simultaneously weave and are woven in a creative, transformative dialectic. Adapting the ideas of Erika Fischer Lichte to this phenomenon,⁽²⁹⁾ the actors' involvement in textile production makes them feel both autonomous and dependent, but they sense responsibility for a situation that is familiar to them.

Textile production in the Andes is collaborative and cumulative. Many are involved in the process resulting in the final product. Some raise the livestock, others collect the wool, everyone does the spinning, although there are also specialists, some apply the dyes and, finally, the women and men weave collaboratively. Female and male experts get involved in the textile production process; peoples join other peoples to make their textiles together. Thus, collaboration and dialogue are promoted through textiles. Knowledge spreads from one place to another, sometimes in written form, but more often through human contact or the exchange of goods, and thus we observe how civilizations intertwine.⁽³⁰⁾

Like textiles, the denser the fabric and the greater the contact among the fibers, the stronger and more resilient it is. Contact, in general, and intercultural contact, in particular, is an invitation to us all to feel called to contribute to the strengthening of the social fabric. Conflict still exists; however, thinking of ourselves as part of a fabric, and at the same time responsible for its strength, can foster peaceful contact among cultures.

27. Stanfield-Mazzi, 2011.

28. Concept emerging from biology, following the research of Chilean scientists Humberto Maturana and Francisco Varela (1973). It examines the self-production of molecules, which constitutes living. According to this theory, every living being is a closed system that is constantly creating itself and, therefore, repairing, maintaining and modifying itself.

29. Fisher-Lichte, 2009.

30. Postrel, 2021: 10.

des religiosas, especialmente aquellas que muestran la fiesta del Corpus Christi, como puede verse en un cuadro aquí reproducido. Por último, en los espacios más íntimos como casas y conventos, los tapices cubrían suelos y paredes o se usaban como respaldos de cama o cobertores de sofás, poltronas y sitaliales.

Epílogo. Con-tactos. El significado etimológico de esta palabra nos lleva al tacto, a la comunicación entre dos o más cosas o personas. Nada más literal que lo que este vocablo nos dice respecto a situaciones en las que hay interacción, comunicación, enlace o relación. Conscientes, no obstante, de que muchas relaciones de poder durante la historia han llevado al abuso y la violencia, los objetos con los que nos hemos contactado a través de las páginas de este libro quieren hacer un llamado al contacto nutritivo. Este tipo de dinámica propiciada se relaciona simbólicamente con la autopoiesis.⁽²⁸⁾ Se busca que espectadores y lectores de hoy y de mañana puedan mirar los contactos que se producen en diversos escenarios: dentro de los textiles mismos, entre los textiles y otros objetos, entre los textiles y los sujetos y entre los sujetos entre sí. Se pretende iluminar las formas de contacto corporal entre diferentes actores en confrontación e interacción. Desde estas dinámicas se espera que surjan emociones como la empatía, el suspenso y el involucramiento emocional. Es como si todos los actores estuvieran constantemente imbuidos en una performance, en la que al mismo tiempo tejen y son tejidos, en una suerte de dialéctica transformadora y creadora. Adaptando las ideas de Erika Fischer Lichte a nuestro fenómeno,⁽²⁹⁾ al ser parte de este proceso textil los actores se sienten tanto autónomos como dependientes, pero sienten la responsabilidad de una situación que no les es ajena.

La producción textil de los Andes es colaborativa y acumulativa. Para llegar al producto final, muchos participan del proceso. Unos crían el ganado, otros recogen la lana, todos hilan, aunque también hay especialistas, algunos aplican los tintes y luego las mujeres y los hombres tejen en forma colaborativa. Maestros y maestras se involucran en los textiles haciendo cada uno su parte. Pueblos se unen a otros pueblos para hacer, en conjunto, sus textiles. En este sentido, a través del textil se promueve la colaboración y el diálogo. El conocimiento se va difundiendo de un lugar a otro, a veces en forma escrita, pero más a menudo a

28. Concepto surgido de la biología, tras las investigaciones de los científicos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela. Apunta a la autoproducción de las moléculas, lo que constituye el vivir. Según esta teoría, todo ser vivo es un sistema cerrado que está constantemente creándose a sí mismo y, por lo tanto, reparándose, manteniéndose, modificándose (Maturana y Varela, 1973).

29. Fisher-Lichte, 2009.

través del contacto humano o el intercambio de bienes, y así observamos cómo las civilizaciones acaban entrelazándose.⁽³⁰⁾

Al igual que los textiles, cuanto más denso es el tejido –y mayor el contacto entre las fibras– más fuerte y resistente se vuelve. Los contactos, especialmente los interculturales, en general son una invitación a que todos nos sintamos convocados a contribuir al fortalecimiento del tejido social.

El conflicto aún existe. Sin embargo, pensarnos como parte de un tejido y al mismo tiempo responsables de su fortaleza puede contribuir a fomentar contactos pacíficos entre las culturas.

30. Postrel, 2021: 10.

Referencias

- DEAN, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Perú*. Durham: Duke University Press, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «Culture as Performance». *Modern Austrian Literature. Special Issue: Performance*, 42 (3): 1-10, 2009.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva coronica y buen gobierno*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- GUZMÁN PORREZ, Amparo. «Textilería y cognición: la práctica textil andina como un instrumento de desarrollo cognitivo». En *La rebelión de los objetos. Enfoque textil*. Vigésima Sexta Reunión Anual de Etnología. Sucre: Museo de Etnografía y Folclore, 2013.
- JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús. *Tradicón de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes. La colección del Museo de América*. Madrid: Museo de América, 2009.
- LEÓN PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- MATURANA, Humberto, y Francisco Varela. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Buenos Aires: Lumen, 1973.
- MURRA, John V. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- PHIPPS, Elena. «Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of The Colonial Andean Tapestry Tradition». En *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johana Hecht y Cristina Esteras. Nueva York, New Haven, Londres: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, 2004.
- PHIPPS, Elena. «Garments and Identity in the Colonial Andes». En *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, eds. Elena Phipps, Johana Hecht y Cristina Esteras. Nueva York, New Haven, Londres: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, 2004.
- POSTREL, Virginia. *El tejido de la civilización. Cómo los textiles cambiaron al mundo*. Madrid: Siruela, 2021.
- RAMOS, Gabriela. «Los tejidos y la sociedad colonial andina». *Colonial Latin American Review* 19 (1): 115-149, 2010.
- REDFIELD, Robert, Ralph Linton y Melville Herskovits. «Memorandum for Acculturation». *American Anthropologist* 38: 149-152, 1936.
- STANFIELD-MAZZI, Maya. «El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial». *Allpanchis*, XLII (77-78): 49-81, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Júcar, 1988.
- VEGA, Alejandra. «Textiles andinos para el rey. Objetos y documentos en movimiento (Francisco de Toledo y Baltazar Martínez Compañón, siglos XVI y XVIII)». En *Cuadernos de Historia Cultural*, 11, Viña del Mar, 2022.
- WACHTEL, Nathan. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista del Perú (1530-1570)*. Madrid: Alianza, 1976.

Bibliography

- DEAN, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «Culture as Performance.» *Modern Austrian Literature. Special Issue: Performance*, 42 (3): 1-10, 2009.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva coronica y buen gobierno*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- GUZMÁN PORREZ, Amparo. «Textilería y cognición: la práctica textil andina como un instrumento de desarrollo cognitivo». In *La rebelión de los objetos. Enfoque textil*. Twenty-sixth Annual Ethnology Meeting. Sucre: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2013.
- JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús. *Tradicón de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes. La colección del Museo de América*. Madrid: Museo de América, 2009.
- LEÓN PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- MATURANA, Humberto, and Francisco Varela. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Buenos Aires: Lumen, 1973.
- MURRA, John: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- PHIPPS, Elena. «Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of The Colonial Andean Tapestry Tradition.» In *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, edited by Elena Phipps, Johana Hecht and Cristina Esteras. New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2004.
- PHIPPS, Elena. «Garments and Identity in the Colonial Andes.» In *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, edited by Elena Phipps, Johana Hecht and Cristina Esteras. New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2004.
- POSTREL, Virginia. *El tejido de la civilización. Cómo los textiles cambiaron al mundo*. Madrid: Siruela, 2021.
- RAMOS, Gabriela. «Los tejidos y la sociedad colonial andina». *Colonial Latin American Review* 19 (1): 115-149, 2010.
- REDFIELD, Robert, RALPH Linton, and MELVILLE Herskovits. «Memorandum for Acculturation.» *American Anthropologist* 38: 149-152, 1936.
- STANFIELD-MAZZI, Maya. «El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial». *Allpanchis*, XLII (77-78): 49-81, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Júcar, 1988.
- VEGA, Alejandra. «Textiles andinos para el rey. Objetos y documentos en movimiento (Francisco de Toledo y Baltazar Martínez Compañón, siglos XVI y XVIII).» In *Cuadernos de Historia Cultural*, 11, Viña del Mar, 2022.
- WACHTEL, Nathan. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista del Perú (1530-1570)*. Madrid: Alianza,

Muestra de textiles

The weddings of Martín de Loyola
and Beatriz Ñusta, and Juan Borja and
Lorenza Ñusta

Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Borja con Lorenza Ñusta

Esta pintura, representa la unión de las familias españolas e inkas, una de al menos nueve versiones realizadas durante la colonia, fue producida por artistas indígenas o mestizos bajo la dirección de los jesuitas. Muestra a la princesa (ñusta) Beatriz, quien fue la última descendiente de la dinastía inka, vestida con un traje inka colonial, tomada de la mano por Martín García de Loyola, con quien se casó en Cuzco alrededor de 1589. Loyola participó en la conquista del último enclave inka en Vilcabamba en 1572 y nombrado Gobernador de Chile, donde muere en manos de los mapuche en 1598. A la derecha se representa a Lorenza Ñusta Loyola junto a Juan de Borja, quienes también son representados arriba a la derecha, en el momento de su matrimonio celebrado en 1611 en Madrid.

En la parte superior izquierda aparecen Sayri Tupac, padre de la ñusta Beatriz y segundo Inka de Vilcabamba, junto a la Coya Cusi Huarca. Entre ellos, se encuentra Tupac Amaru, cuarto y último Inka de Vilcabamba, tío de Beatriz, capturado por Martín de Loyola y ejecutado en Cuzco en 1572. Los tres, junto con su séquito, aparecen vestidos con sus ropas protocolares.

En el centro de la composición, los santos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco de Borja actúan como testigos de ambas uniones. El simbolismo de la Compañía de Jesús, el monograma IHS sobre el sol, se ubica arriba y en el centro de la escena.

This painting depicts the union of Spanish and Inka families; it is one of at least nine versions made during colonial times and was produced by indigenous or mestizo artists under the direction of the Jesuits. It shows the ñusta (princess) Beatriz, who was the last descendant of the Inka dynasty, dressed in a colonial Inka costume, holding hands with Martín García de Loyola, whom she married in Cuzco around 1589. Loyola participated in the conquest of the last Inka holdout in Vilcabamba in 1572 and was appointed Governor of Chile, where he died at the hands of the Mapuche in 1598. On the right is Lorenza Ñusta Loyola with Juan de Borja, who are also depicted at the top right, at the time of their marriage celebrated in 1611 in Madrid.

In the upper left is Sayri Tupac, the father of the ñusta Beatriz and the second Inka of Vilcabamba, next to the Coya Cusi Huarca. Among them is Tupac Amaru, the fourth and last Inka of Vilcabamba, Beatriz's uncle, who was captured by Martín de Loyola and executed in Cuzco in 1572. The three of them, along with their entourage, appear in their ceremonial attire.

At the center of the work, Jesuit saints Ignacio de Loyola and Francisco de Borja act as the witnesses for both unions. The symbol of the Jesuits, the IHS monogram on a sun, sits above and at the center of the scene.



Figura | Figure: 1

Artista anónimo, *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Borja con Lorenza Ñusta*. Escuela Cuzqueña, 1718. Óleo sobre tela. Lima, colección Museo Pedro de Osma, 82.0.550 (175,2 × 168,3 cm).

Anonymous artist, *The Weddings of Martín de Loyola and Beatriz Ñusta, and Juan Borja and Lorenza Ñusta*. Cuzqueña School, 1718. Oil on canvas. Museo Pedro de Osma collection, Lima, 82.0.550 (175.2 × 168.3 cm).

Fotografía | Photograph: Mayu Mohanna.
©Museo Pedro de Osma.

Riqueza textil de los Andes

La tradición textil andina acumula más de 4.500 años de saberes técnicos. Los materiales utilizados en tiempos prehispánicos eran principalmente algodón y fibra de llamas, alpacas y vicuñas, los que eran tejidos en telar horizontal, vertical y de cintura. Estas herramientas, en manos artistas indígenas, permitieron la creación de textiles a través de los cuales circula el rico bagaje cultural de los pueblos andinos.

Los españoles, al llegar a los Andes, reconocieron la sofisticación del arte textil y lo incorporaron rápidamente en los distintos ámbitos de la vida colonial. En este proceso, se introdujeron materiales como la lana de oveja y la seda, y tecnologías como el telar de pedal y el torno para hilar. Al mismo tiempo, la tradición andina mantuvo elementos propios, como la técnica de tramas discontinuas que permite la creación de complejos diseños o la producción de finas ropas para el uso de las élites indígenas.

The Andean textile tradition brings together more than 4,500 years of technical knowledge. The materials used in pre-Hispanic times were mainly cotton and wool from llamas, alpacas and vicuñas, which were woven horizontal, vertical and on a waist loom. In the hands of indigenous artists, these tools allowed for the creation of textiles through which the rich cultural background of these Andean peoples circulates.

Upon their arrival in the Andes, the Spaniards recognized the sophistication of Andean textile art and quickly incorporated it into many areas of colonial life. During this process, materials such as sheep wool and silk were introduced, as were technologies such as the pedal loom and the spinning lathe. At the same time, the Andean tradition maintained its own elements, such as the technique of discontinuous frames that allow complex designs and fine clothes to be made for use by indigenous elites.



Figura | Figure: 2

Fragmento de textil en técnica de tapicería. Presenta dos franjas horizontales, cada una con tres parejas de cráneos enfrentados. Cultura Wari, 550-1000 d.C., costa sur del Perú. Santiago, Colección privada (193 x 95 cm).

Textile fragment in tapestry technique. It has two horizontal strips, each with three pairs of skulls facing one another. Wari culture, 550-1000 AD, southern coast of Perú. Private collection, Santiago (193 x 95 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.







Figura | Figure: 4
 Fragmento de túnica-*unku* en fibra de camélido con motivos de estrella de ocho puntas y breves franjas que dan la sensación de movimiento. Estilo inka provincial. Costa Sur de Perú ca. 1400-1532 d.C. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 1770 (66 x 52,7 cm).

Fragment of a camelid fiber tunic-*unku* with eight-pointed star motifs and short strips that lend a sense of movement. Provincial Inka style. South Coast of Perú ca. 1400-1532 AD. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 1770 (66 x 52.7 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
 ©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 3
 Fragmento de tapicería, probablemente del borde inferior de una túnica o banda-faja con la imagen de un personaje con un *tumi* (cuchillo) en mano. Moche-Wari, costa norte del Perú ca. 600-800 d.C. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 0935 (11 x 25 cm).

Tapestry fragment, probably from the lower edge of a tunic or sash-band with the image of a figure with a *tumi* (knife) in hand. Moche-Wari culture, northern coast of Perú ca. 600-800 AD. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago 0935 (11 x 25 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
 ©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 5

Lliklla (chal femenino) hecha con fibra de camélido.

Algunas de sus franjas presentan motivos de animales y flores. Quechua, Huaracundo, Perú, siglo XIX. Santiago, colección Museo de la Merced, MM-049 (96 × 74 cm).

Lliklla (shawl for women) made with camelid fiber. Some of its strips feature animal and flower motifs. Quechua culture, Huaracundo, Perú, 19th century. Museo de la Merced collection, Santiago, MM-049 (96 × 74 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 6
Poncho de fibra de camélido con motivos geométricos
y flecadura. Región de Ocongate, Perú, siglo XX.
Santiago, colección Museo de la Merced, MM-083 (109 × 123 cm).

Camelid fiber poncho with geometric motifs and
fringe. Ocongate region, Perú, 20th century. Museo de la
Merced collection, Santiago, MM-083 (109 × 123 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 7
 Textil en técnica de tapicería. Presenta un ave dentro de una estrella de ocho puntas y un borde de motivos geométricos. Posiblemente producido en Bolivia durante el siglo XX. Lima, colección privada (200 × 140 cm).

Textile in tapestry technique. It features a bird inside an eight-pointed star and a border with geometric motifs. Possibly produced in Bolivia during the 20th century. Private collection, Lima (200 × 140 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
 ©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 8

Tapiz con diseños tradicionales inspirados en técnicas y motivos de tejidos coloniales (estrella de ocho esquinas, ave [guayata], flores, plumas y animales). Gerónimo Ccana, Distrito de Pitumarca, Cuzco. Cuzco, colección Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco.

Tapestry with traditional designs inspired by the techniques and motifs of colonial fabrics (eight-pointed star, bird [guayata], flower, feather and animal motifs). Gerónimo Ccana, District of Pitumarca, Cuzco. Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco collection, Cuzco.

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 9

Lliklla (chal femenino) con diseños en cuadrantes similares a *toqapu*. Textil tradicional, Distrito de Acopia y Comunidad de Mahuaypampa-Maras. Cuzco, colección Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

Lliklla (shawl for women) with squared designs similar to *toqapu*. Traditional textile, Acopia District and Community of Mahuaypampa-Maras. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco collection, Cuzco.

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

Mama Ocllo fue la primera Coya y la cónyuge del Inka Manco Cápac, y juntos forman la pareja fundadora de la dinastía gobernante en Cuzco. Entre los siglos XVII y XIX se pintaron retratos de inkas, coyas y otras figuras del pasado incaico como parte de un movimiento para preservar una memoria de la historia inka. En esta representación, Mama Ocllo lleva tres prendas tradicionales del Tawantinsuyo: el vestido (*aqsu*), el chal (*lliklla*) y el tocado (*ñañaka*), todas decoradas con *toqapu*. A la izquierda, un árbol y un papagayo, símbolo de feminidad en el arte colonial. A la derecha, el torreón de Cuzco, emblema de la ciudad. Con una mano sostiene una flor llamada en quechua *chiwanway* (*Crocopsis fulgens Pax*), que simboliza su feminidad y fertilidad, mientras que con la otra, acaricia una llama negra, gesto que expresa su poder generativo y la maternidad. Lima, colección Napoleón Valdez (127 × 122 cm).

Mama Ocllo was the first Coya and the spouse of the Inka Manco Cápac, and together they were the founding couple of the ruling dynasty in Cuzco. Portraits of Inka, coyas, and other figures from the Inka past were painted between the 17th and 19th centuries as part of a movement to preserve the memory of Inka history. In this depiction, Mama Ocllo wears three traditional Tawantinsuyo garments: the dress (*aqsu*), the shawl (*lliklla*) and the headdress (*ñañaka*), all decorated with *toqapu*. On the left, a tree and a parrot, a symbol of femininity in colonial art. On the right is the tower of Cuzco, an emblem of the city. In one hand she holds a flower (*Crocopsis fulgens pax*) called a *chiwanway* in Quechua, which represents her femininity and fertility; with the other hand she caresses a black llama, a gesture that expresses her reproductive power and maternal instinct. Napoleón Valdez collection, Lima (127 × 122 cm).



Figura | Figure: **10**
Artista anónimo, Escuela Cuzqueña, Perú,
1730-1760, Mama Ocllo, óleo sobre tela. 127 x 122 cm.

Anonymous artist, Cuzqueña School, Perú,
1730-1760, Mama Ocllo, oil on canvas (127 x 122 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.

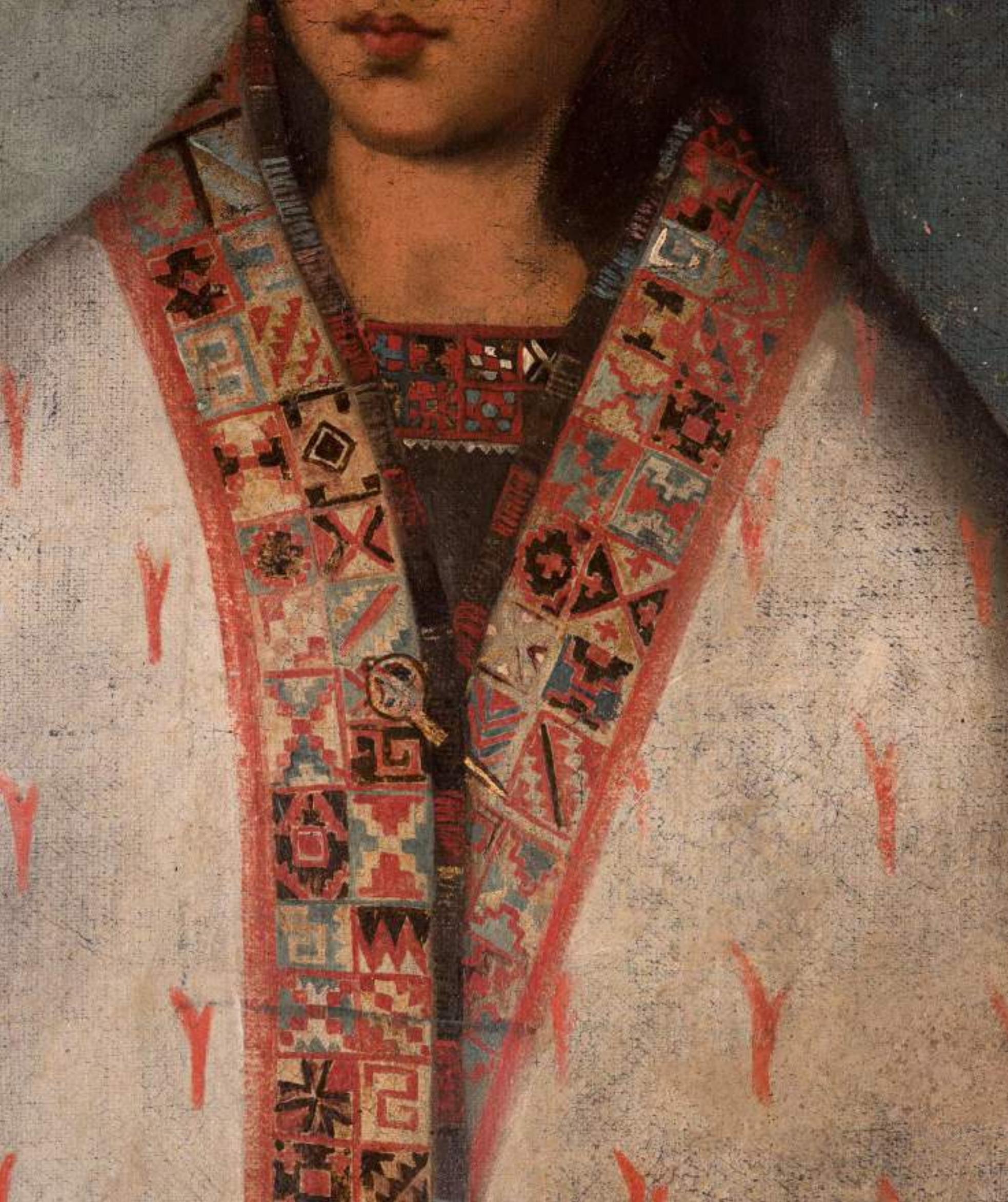






Figura | Figure: **11**
Túnica-*unku* de fibra de camélido y algodón decorada con dos franjas de *toqapu*. Perú, siglos XVI-XVII. Buin, colección Museo Andino, MA 2566 (80×60 cm).

Unku (tunic) made with camelid fiber and cotton decorated with two strips of *toqapus*, 16th-17th centuries, Perú. Museo Andino collection, Buin, Chile, MA 2566 (80×60 cm).

Fotografía | Photograph: Eduardo Cifuentes Ferreira.



Figura | Figure: **12**

Fragmento de textil de fibra de camélido y algodón, construido con la técnica de tapiz ranurada. Presenta una serie de motivos humanos entre cuadrados continuos y líneas zigzagueantes. Chancay, costa central de Perú, ca. 1000-1400 d.C. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 0948 (81×62,5 cm).

Fragment of camelid fiber and cotton textile, made with the slotted tapestry technique. It presents a series of human figures among continuous squares and zigzagging lines. Chancay, central coast of Perú, ca. 1000-1400 AD. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 0948 (81×62.5 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: **13**

Fragmento de manto funerario bordado con una representación de un ser híbrido. Paracas Necrópolis, costa sur de Perú, ca. 100 a.C.-200 d.C. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 3440 (22,5×9 cm).

Fragment of funerary mantle embroidered with the figure of a hybrid being. Paracas Necrópolis, southern coast of Perú, ca. 100 BC-200 AD. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, ES 3440 (22,5×9 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 15

Poncho en técnica de tapiz, con urdimbres y tramas en fibra de camélido. Presenta una serie de franjas decoradas con motivos vegetales. Perú, siglos XVIII-XIX. Lima, colección Napoleón Valdez (157 × 207 cm).

Poncho in the tapestry technique, with camelid fiber warps and wefts. It features a series of strips decorated with plant motifs. Perú, 18th-19th centuries. Napoleón Valdez collection, Lima (157 × 207 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 14

Fragmento textil de algodón con bordado policromo realizado con hilos de fibras de camélido y decorado con la imagen de un ser fantástico. Paracas Necrópolis, costa sur de Perú, ca. 100 a.C.-200 d.C. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 3445 (13 × 5 cm).

Cotton textile fragment with a colorful embroidery made of camelid fiber threads and decorated with the image of a mythical being. Paracas Necrópolis, southern coast of Perú, ca. 100 BC-200 AD. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 3445 (13 × 5 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: **16**

Bolsa-*chuspa* Inka, 1400-1532 d.C., norte de Chile.
Tejido en técnica de faz de urdimbre con fibra
de camélido. Santiago, colección Museo Chileno de Arte
Precolombino, MAS-1777 16 x 20 cm. / Asa: 54 cm.

Inka, 1400-1532 AD, northern Chile. Woven with
warp-faced technique in camelid fiber. Museo Chileno
de Arte Precolombino, Santiago, MAS-1777
(16 x 20 cm / Handle: 54 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: **17**

Bolsa-*chuspa* Inka, 1400-1532 d.C., norte de Chile.
Tejido en técnica de faz de urdimbre con fibra
de camélido. Santiago, colección Museo Chileno de Arte
Precolombino, MAS-3115 13,5 x 16,5 cm. / Asa: 53 cm.

Inka, 1400-1532 AD, northern Chile. Woven with
warp-faced technique in camelid fiber. Museo Chileno
de Arte Precolombino, Santiago, MAS-3115
(13.5 x 16.5 cm / Handle: 53 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.

Intercambios en la primera mundialización

La Conquista de América y los avances imperiales de la Europa de los siglos XVI-XIX supuso la incorporación de los pueblos andinos a un nuevo mercado de escala mundial. Esta primera mundialización movilizó no solo materias primas, capitales y personas, sino también estéticas y producciones artísticas. Ejemplo de aquello son las piezas bordadas con sedas chinas en Manila e importadas luego a América, cuyos diseños únicos sintetizan tradiciones europeas, americanas y asiáticas. El uso de materiales como la seda e hilos de plata implicó un cambio en las tradiciones textiles andinas, cuyas sofisticadas técnicas de bordado adquirieron nuevos matices con el brillo de estos nuevos elementos. Llevar ropas bordadas con sirenas hechas en seda probablemente vinculó a quien las portara con lejanos mercados, y por tanto, contribuyó a la construcción de narrativas biográficas y sociales.

The Conquest of America and the imperial advances of Europe from the sixteenth through the nineteenth centuries implied the incorporation of the Andean peoples into a new, global market. This first globalization caused movement not only in raw materials, capital and people, but also in aesthetics and artistic productions. One example of this are the pieces embroidered with Chinese silks in Manila and then imported to America, and whose unique designs synthesize European, American and Asian traditions. The use of materials such as silk and silver threads was a change to Andean textile traditions, whose sophisticated embroidery techniques acquired nuance with the brightness of these new elements. Wearing clothes with mermaid designs embroidered in silk linked the wearer with distant markets, and therefore contributed to the construction of biographical and social narratives.



Figura | Figure: 18

Mapa con algunas de las rutas transoceánicas que conectaron América con el resto del mundo. La conexión de América con Asia por el océano Pacífico fue el resultado de distintas navegaciones, que llegaron finalmente a una ruta de ida y regreso denominada «tornaviaje». Este se realizó por primera vez en 1565, y permitió conectar una ruta comercial entre Asia y América por el océano Pacífico. En el contexto del imperio español, esta ruta se sumó a la que unía a América y Europa por el Atlántico. Entre ambas contactaron los dominios españoles en tres continentes.

Map with some of the transoceanic routes that connected the Americas with the rest of the world. The connection of America with Asia via the Pacific Ocean was the result of various navigations, which finally led to a round-trip route called "tornaviaje". This was set sail for the first time in 1565 and made it possible to establish a trade route between Asia and America via the Pacific Ocean. Due to the Spanish Empire, this route was added to the one that linked America and Europe via the Atlantic. They facilitated contact among Spanish territories on three continents.



Figura | Figure: 19

Poncho de lana o algodón con bordados en seda e hilos metálicos. Presenta diversos motivos, entre ellos figuras humanas, sirenas, animales y flores. Destacan al centro, alrededor de la abertura, dos pares de aves bicéfalas. Bordado producido probablemente en Manila ca. 1730-1780. Santiago, colección Museo Histórico Nacional, 3-32686 (180 × 136 cm).

Wool and cotton poncho with silk embroidery and metallic threads. It features various motifs, including human figures, mermaids, animals, and flowers. Two pairs of two-headed birds stand out in the center, around the opening. Probably embroidered in Manila ca. 1730-1780. Museo Histórico Nacional collection, Santiago, 3-32686 (180 × 136 cm).

Fotografía | Photograph: ©Museo Histórico Nacional.



Figura | Figure: 20

Candeleros de plata con figuras de sirenas. Bolivia, siglo XVIII. Santiago, colección Museo de Artes Decorativas, 24-284 (19 × 9 cm).

Silver candlesticks with mermaid figures. Bolivia, 18th century. Museo de Artes Decorativas collection, Santiago, 24-284 (19 × 9 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 21

Poncho hecho en tela llana posiblemente de lana de oveja, bordado con hilos de fibra de camélido y seda. Presenta motivos de flores y animales, además de seres fantásticos. Perú, ca. 1730-1780. Museo de Arte de Lima 2018.69.1. Comité de Formación de Colecciones 2018. Donación en memoria de Jorge Benavides de la Quintana (214,6 × 163,8 cm).

Poncho made of plain weave fabric, possibly sheep's wool, embroidered with camelid fiber and silk threads. It features motifs of flowers, animals, and fantastical beings. Perú ca. 1730-1780. Museo de Arte de Lima 2018.69.1. Collections Development Committee, 2018. Donation in memory of Jorge Benavides de la Quintana (214.6 × 163.8 cm).

Fotografía | Photograph: Pablo Cruz © Museo de Arte de Lima.

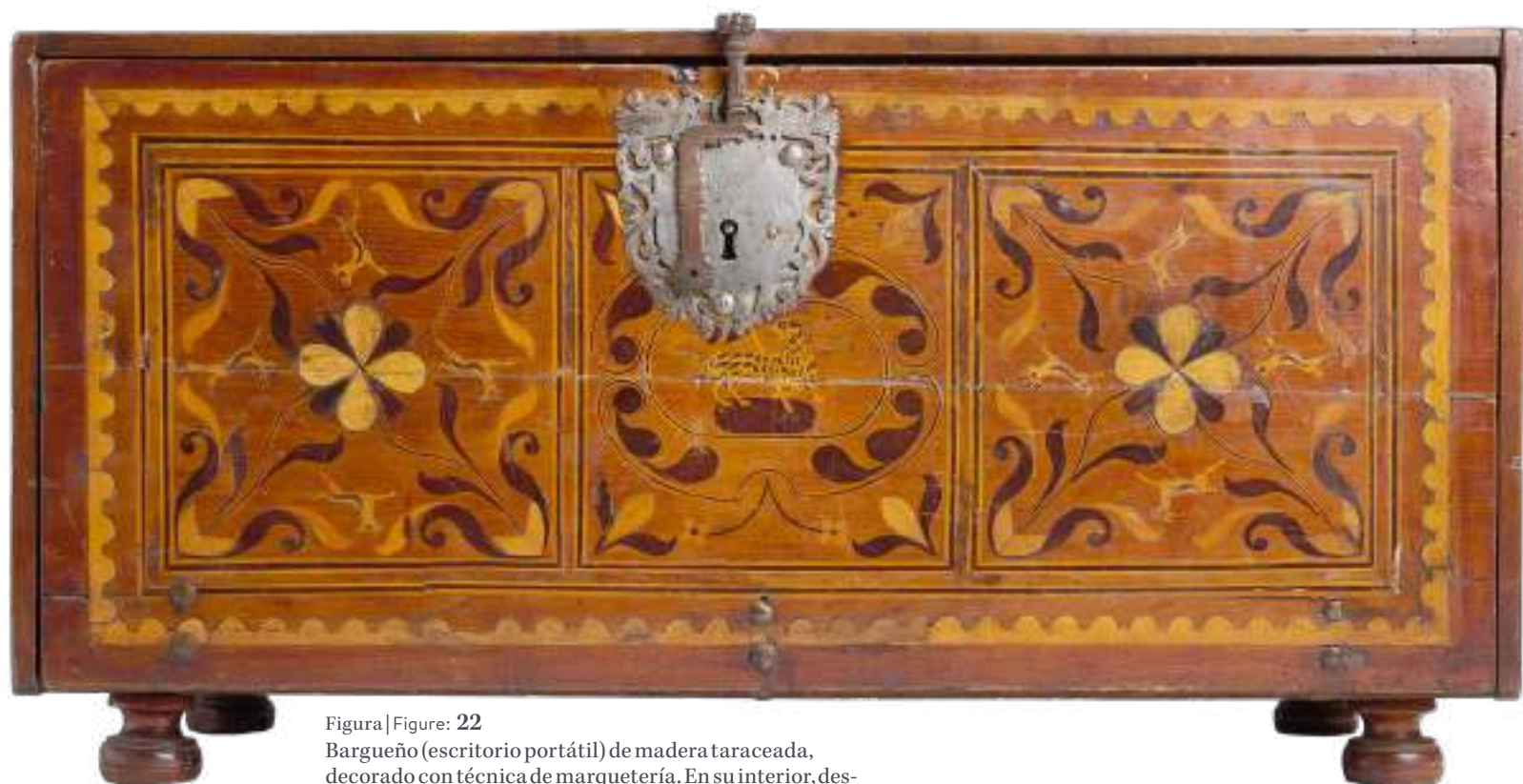


Figura | Figure: 22

Bargueño (escritorio portátil) de madera taraceada, decorado con técnica de marquetería. En su interior, destacan la figura central del Inka bajo un arcoíris y dos personajes con arcos y flechas a sus costados. Escuela Cuzqueña, siglos XVII-XVIII. Santiago, colección Museo del Carmen de Maipú, MCM 097 (42,5 × 84,5 × 33,5 cm).

Bargueño (portable desk) of inlaid wood, decorated with marquetry technique. Inside, the central figure of the Inka stands out under a rainbow and two characters with bows and arrows at their sides. Cuzqueña School, 17th-18th centuries. Museo del Carmen de Maipú collection, Santiago, MCM 097 (42.5 × 84.5 × 33.5 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



New Visual Languages

Double-headed birds
Llikllas and garden
 Rhombuses and Geometry
 Rugs for Mass

Nuevos lenguajes visuales

Aves Bicéfalas
Llikllas y Jardines
 Rombos y Geometría
 Alfombras de Misa

Los lenguajes visuales en los Andes permiten a los pueblos expresar su cultura a través de texturas, formas y colores plasmados en diferentes soportes materiales, comunicando ideas sobre el poder, la espiritualidad y la identidad cultural.

El Imperio Inka desarrolló un sistema visual complejo, caracterizado por motivos geométricos como rombos y ajedrezados, que facilitó la integración de estilos de los pueblos conquistados. En la época colonial, los elementos hispánicos se fusionaron con los diseños andinos. Los textiles coloniales reflejan esta mezcla, permitiendo que motivos grecorromanos, animales andinos y símbolos nobiliarios coexistan, reflejando las relaciones sociales, políticas y religiosas del periodo. A pesar de la dominación europea, los tejedores andinos mantuvieron sus tradiciones, creando obras que son testimonio de su creatividad y resistencia cultural. Este mestizaje da origen a un lenguaje visual propio de los Andes coloniales.

Aves Bicéfalas

El ave bicéfala es un motivo recurrente en el arte textil colonial, representada con alas y patas extendidas y dos cabezas en direcciones opuestas. Este símbolo tenía significados diferentes para europeos y andinos. Mientras en Europa, especialmente en el Sacro Imperio Romano Germánico, representaba la autoridad imperial, cuyo control se extendía tanto hacia el este como el oeste, en la iconografía andina, simbolizaba la dualidad y la complementariedad de fuerzas opuestas. Esta doble lectura podría explicar la recurrencia de este motivo en el arte colonial andino.

Visual languages allow the Andean people to express their culture through textures, shapes and colors embodied in a variety of supports, communicating ideas about power, spirituality and cultural identity.

The Inka Empire developed a complex visual system, characterized by geometric motifs such as diamonds and checkerboard designs, which facilitated the integration of the conquered peoples' styles. During colonial times, Hispanic elements merged with Andean designs. Colonial textiles reflect this mixture with a combination of Greco-Roman motifs, Andean animals and regal symbols, expressing the social, political and religious relationships of the period. Despite European domination, Andean weavers maintained their traditions, creating works that are a testament to their creativity and cultural resilience. This miscegenation gives rise to a visual language typical of the colonial Andes.

Double-headed birds

The double-headed bird is a recurring motif in colonial textile art, showing a bird with extended wings and legs and two heads facing opposite directions. The meanings Europeans ascribed to this symbol were different from those of the Andeans. In Europe, especially in the Holy Roman Empire, it represented imperial authority, with control extending to the east and west; in Andean iconography, it symbolized the duality and complementarity of opposing forces. This double reading could explain the recurrence of this motif in Andean colonial art.



Figura | Figure: 23

Textil en técnica de tapicería con motivos de aves, simios y otros cuadrúpedos. Destaca al centro un ave bicéfala. Perú, siglos XVIII-XIX. Lima, colección privada (274 × 168 cm).

Textile in the tapestry technique with bird, ape and other quadruped motifs. The double-headed bird in the center stands out. Perú, 18th-19th centuries. Private collection, Lima (274 × 168 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.







Figura | Figure: 24
Tapiz con motivos vegetales y animales, con un ave bicéfala en el centro. Perú, siglos XVII-XVIII. Santiago, colección Carlos Alberto Cruz Claro (184 x 162).

Tapestry with plant and animal motifs, and a double-headed bird in the center. Perú, 17th-18th centuries. Carlos Alberto Cruz Claro collection Santiago (184 x 162 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 25
Espejo con marco de madera en forma de águila bicéfala. Siglo XIX. Santiago, colección Museo del Carmen de Maipú, MCM 1794 (86 x 54 cm).

Mirror with wooden frame in the shape of a double-headed eagle. 19th century. Museo del Carmen de Maipú collection, Santiago, MCM 1794 (86 x 54 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 26

Tapiz en fibra de camélido con motivos de granadas, animales, aves bicéfalas y jarrones. Perú, siglo XVII-principios del XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (196 × 175 cm).

Camelid fiber tapestry with pomegranate, animal, double-headed bird and vessel motifs. Perú, 17th-18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (196 × 175 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 27

Fragmento textil, posiblemente un parche de una camiseta hecho en algodón y fibra de camélido. Presenta la imagen de un ave bicéfala. Cultura Chimú-Lambayeque, ca. 900-1200 d.C. Costa norte o central del Perú. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 0355-0356 (12 × 36 cm).

Textile fragment, possibly a patch for a shirt, made of cotton and camelid fiber. It presents the image of a double-headed bird. Chimú-Lambayeque culture, ca. 900-1200 AD. North or central coast of Perú. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 0355-0356 (12 × 36 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

Llikllas y Jardines

En estos tapices convergen elementos renacentistas, musulmanes y andinos, materializando contactos globales e históricos.

La rica iconografía de animales y plantas en los tapices coloniales se ha interpretado comúnmente como representaciones de jardines. El origen de las estructuras rectangulares y concéntricas que organizan el espacio textil en este tipo de tejidos puede encontrarse en los huertos monásticos y en las alfombras mudéjares.

La evangelización cristiana utilizó la imagen del jardín para representar y comunicar la idea del paraíso, un concepto inexistente en las religiones andinas. Sin embargo, los tejedores de los Andes, al incorporar flora y fauna americana, transformaron estos jardines en espacios imaginarios donde cohabitan leones y llamas, granadas y cantutas.

Por otro lado, en los textiles de prendas femeninas, como *lliklla* o *aqsu*, la composición se estructura a partir de franjas horizontales, entroncando con lógicas de origen andino. Este sistema compositivo se vincula con la representación del paisaje agrícola, donde las largas bandas reproducen terrenos cultivados y sin cultivar. Sobre ellos, se incorporan motivos europeos, como escudos, jarrones y plantas.

Llikllas and garden

Renaissance, Muslim and Andean elements converge in these tapestries, materializing global and historical contacts.

The rich iconography of animals and plants in colonial tapestries has typically been interpreted as the representation of gardens. The origin of the rectangular and concentric structures that organize the textile space in this type of fabric can be found in monastic orchards and the Mudejar carpets. Christian evangelization used the image of the garden to represent and communicate the idea of paradise, a concept that did not exist in the Andean religions. However, weavers in the Andes incorporated American flora and fauna and transformed these gardens into imaginary spaces where lions and llamas, pomegranates and cantuta flowers can coexist.

Likewise, women's garment textiles, such as *lliklla* or *aqsu*, feature a composition of horizontal strips, a logic of Andean origin. This compositional system represents the agricultural landscape, as the long bands depict cultivated and uncultivated land. Above them, European motifs, such as shields, vessels and plants, are incorporated.



Figura | Figure: 28

Liklla (chal femenino) hecha en la técnica de tapiz con urdimbres de algodón y tramas en fibra de camélido. Presenta motivos de máscaras, plantas, animales y jarrones. Perú, siglo XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (87 × 106 cm).

Liklla (shawl for women) made in the tapestry technique with cotton warps and camelid fiber wefts. It features geometric, plant, animal and vessel motifs. Perú, 18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (87 × 106 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 29

Lliklla (chal femenino) hecha en la técnica de tapiz con urdimbres de algodón y tramas en fibra de camélido. Presenta motivos geométricos, de plantas, animales, aves bicéfalas y jarrones. Perú, siglo XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (84 × 98 cm).

Lliklla (shawl for women) made in the tapestry technique with cotton warps and camelid fiber wefts. It features mask, plant, animal, two-headed bird and vessel motifs. Perú, 18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (84 × 98 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 30

Poncho en técnica de tapicería, de algodón y fibra de camélido. Presenta motivos de animales, plantas y jarrones. Hecho a partir de cinco franjas unidas mediante costuras, probablemente realizadas en telar de cintura. Siglo XVIII. Santiago, colección Museo de la Merced, MM-091 (160 × 183 cm).

A poncho in the tapestry technique made of cotton and camelid fiber, 17th century. Made from five strips stitched together, probably made on a backstrap loom. There are animal, plant and vessel motifs. Museo de la Merced collection, Santiago, MM-091 (160 × 183 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 31

Tapiz realizado en fibra de camélido con motivos de plantas y animales; en el centro, un motivo aparentemente heráldico que presenta leones y loros en posiciones opuestas. Perú, siglo XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (188 × 199 cm).

Tapestry made of camelid fiber with plant and animal motifs; at the center is what appears to be a heraldic motif that features lions and parrots opposite one another. Perú, 18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (188 × 199 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 32

Fragmento de tapiz, parte de una gran alfombra hecha con urdimbre de algodón y trama de fibra de camélido o de oveja en la técnica de tapiz, decorada con motivos vegetales y animales. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 3452 (362 × 144 cm).

Fragment of tapestry, part of a large carpet made with cotton warp and camelid or sheep fiber weft in the tapestry technique, decorated with plant and animal motifs. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 3452 (362 × 144 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

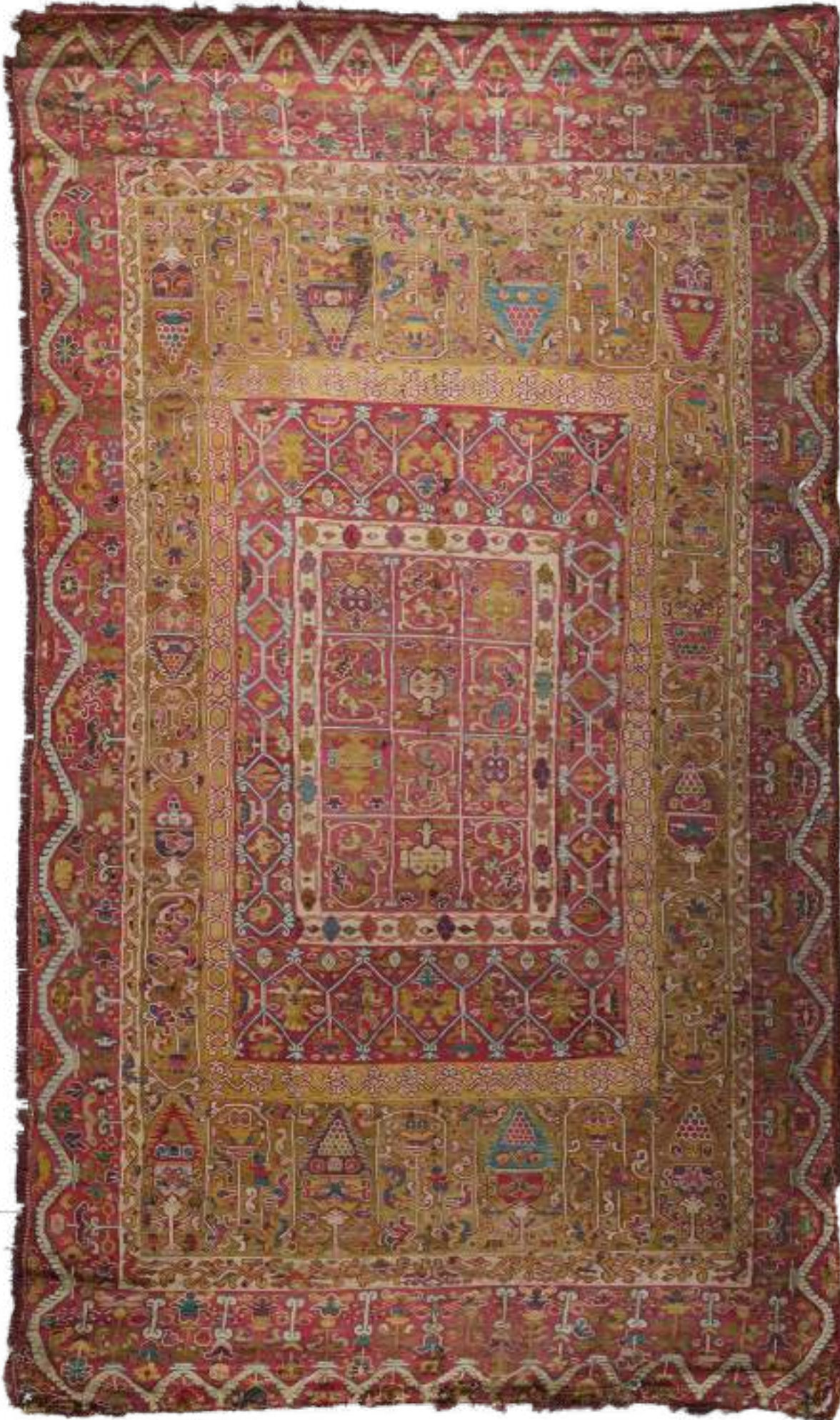


Figura | Figure: 33

Alfombra de gran tamaño en técnica de tapiz con motivos vegetales, animales y geométricos. Destacan sus patrones encadenados. Perú, siglo XVIII. Santiago, colección Carlos Alberto Cruz Claro (560 x 330 cm).

Large carpet in tapestry technique with plant, animal and geometric motifs. Its chained patterns stand out. Perú, 18th century. Carlos Alberto Cruz Claro collection, Santiago (560 x 330 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.







Figura | Figure: 34

Bargueño (escritorio portátil) de madera, decorado en técnica de marquetería con motivos de plantas, animales y seres humanos. Misiones de Moxo, Bolivia, siglos XVIII-XIX. Santiago, colección Museo de Artes Decorativas, 24-21 (34,5 × 49 × 29,5 cm).

Bargueño (portable desk) made of wood, decorated in marquetry technique with plant, animal and human being motifs. Misiones de Moxo, Bolivia, 18th-19th centuries. Museo de Artes Decorativas collection, Santiago, 24-21 (34.5 × 49 × 29.5 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: **35**
 Vaso-*kero* de madera pintada con la imagen del Inca y la Coya bajo el arcoíris. Perú o Bolivia, siglos XVI-XVIII. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2322 (19 × 16 cm).

Wooden vessel-*kero* painted with the image of the Inca and the Coya under a rainbow. Perú or Bolivia, 16th-18th centuries. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 2322 (19 × 16 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
 ©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: **36**
 Vaso-*kero* de madera pintada con la imagen de la Coya bajo el arcoíris y otros motivos florales y geométricos. Perú o Bolivia, siglos XVI-XVIII. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2323 (19,5 × 17 cm).

Wooden vessel-*kero* painted with the image of the Coya under a rainbow and other floral and geometric motifs. Perú or Bolivia, 16th-18th centuries. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 2323 (19.5 × 17 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
 ©Museo Chileno de Arte Precolombino.

Rombos, geometría

El motivo del rombo en los textiles andinos refleja una conexión profunda con el paisaje, el entorno y los ciclos agrícolas. Estos tapices utilizan formas geométricas como los rombos y zigzags para evocar los flujos de agua y la vegetación, representando la renovación y transformación de la vida. Los contornos fluidos y orgánicos en estos diseños sugieren un paisaje andino dinámico y en movimiento.

Los rombos no solo son decorativos, sino que también transmiten parte de las formas de habitar el mundo de los pueblos andinos. Su persistencia en la tapicería colonial demuestra una continuidad cultural, a pesar de la influencia europea, y una adaptación visual que refleja la identidad andina.

Rhombuses, Geometry

The diamond motif in Andean textiles reflects a deep connection to the landscape, environment, and agricultural cycles. These tapestries use geometric shapes such as rhombuses and zigzags to evoke the flow of water and vegetation, representing the renewal and transformation of life. The fluid and organic contours in these designs suggest a dynamic Andean landscape in movement.

The diamonds are not only decorative, but also convey a way in which the Andean peoples inhabited the world. Their persistence in colonial tapestry demonstrates cultural continuity, despite the European influence, and a visual adaptation that reflects Andean identity.



Figura | Figure: 37

Tapiz con motivos de flores, pájaros y geométricos. Perú, siglos XVII-XVIII. Santiago, colección privada (236 × 167 cm).

Tapestry with floral, bird and geometric motifs. Perú, 17th-18th centuries. Private collection, Santiago (236 × 167 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 39

Fragmento, probablemente de una túnica masculina, de fibra de camélido en la técnica de tapiz y decorado con rombos concéntricos y escalonados. Inka, ca.1400-1532 d.C. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, T-433 (21 × 11 cm).

Fragment, probably of a male tunic, made of camelid fiber in the tapestry technique and decorated with concentric and staggered rhombuses. Inka, ca.1400-1532 AD. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, T-433 (21 × 11 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



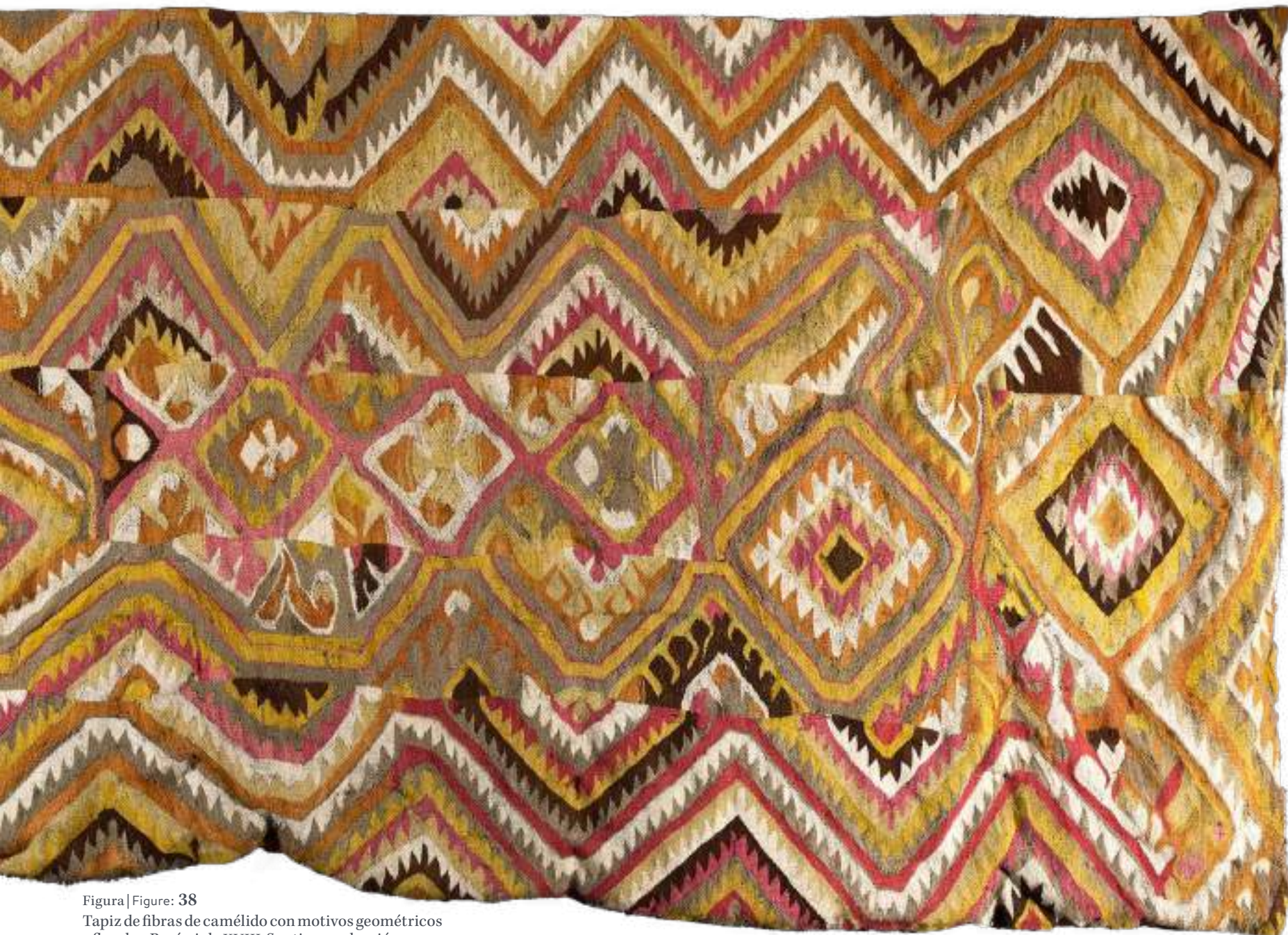


Figura | Figure: 38

Tapiz de fibras de camélido con motivos geométricos y florales. Perú, siglo XVIII. Santiago, colección privada (335×181 cm).

Tapestry of camelid fibers with geometric and floral motifs. Perú, 18th century. Private collection, Santiago (335×181 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 40

Tapiz realizado en fibra de camélido con motivos vegetales y al centro un par de rombos concéntricos de diferentes colores con motivos geométricos y vegetales. Perú, siglo XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (206 × 157 cm).

Tapestry made of camelid fiber with plant motifs and a pair of two-tone concentric diamonds in the center with geometric and plant motifs. Perú, 18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (206 × 157 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

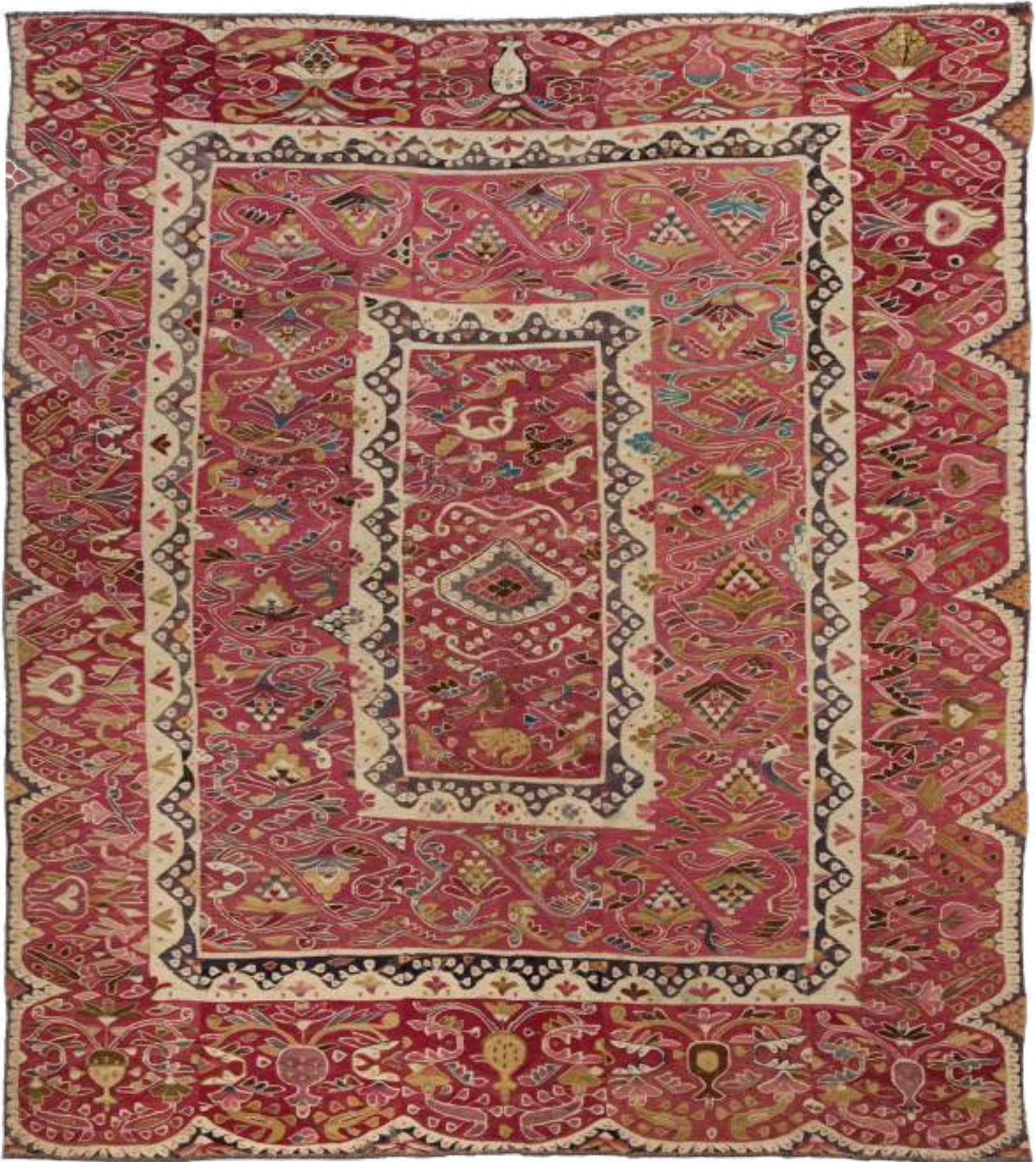


Figura | Figure: 41
 Tapiz en fibra de camélido con motivos de plantas y animales. Perú, siglo XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (191 × 171 cm).

Camelid fiber tapestry with plant and animal motifs. Perú, 18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (191 × 171 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
 ©Museo Chileno de Arte Precolombino.

Alfombras de misa

Dentro de la rica producción textil colonial se produjeron las *alfombras de misa*. Éstas combinan influencias europeas e indígenas y estaban destinadas a ser usadas por las mujeres para hincarse durante las misas. Presentan decoraciones con motivos geométricos, aves y la figura alegórica del Antisuyu, modelo de representación de América en el arte colonial.

Rugs for Mass

Rugs for Mass were produced within the rich colonial textile tradition. These combined European and indigenous influences and were meant for women to kneel upon during Mass. They contain decorations with geometric motifs, birds and the allegorical character of Antisuyu, a figure representing America in colonial art.



Figura | Figure: 42

Alfombra de Misa con motivos geométricos y posibles plantas. Siglo XIX. Colección, Museo del Carmen de Maipú, Santiago, 0716 (106 × 94 cm).

A rug for Mass with geometric motifs and plants. 19th century. Museo del Carmen de Maipú Collection, Santiago, 0716 (106 × 94 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 43

Alfombra de misa hecha en lana, con personaje alegórico del Antisuyu (región selvática) y borde floral. Siglo XIX. Lima, colección Museo Pedro de Osma, 82.0.270 (115 × 85 cm).

A rug for Mass made of wool, with the allegorical character of the Antisuyu (jungle region) and a floral border. 19th century. Museo Pedro de Osma collection, Lima, 82.0.270 (115 × 85 cm).

Fotografía | Photograph: ©Museo Pedro de Osma.



Figura | Figure: 44
 Alfombra de misa hecha en lana, con figura
 de ave bicéfala al centro. Siglo XIX. Lima, colección
 Museo Pedro de Osma, 82.0.2665 (121 x 92 cm).

A rug for Mass made of wool, with a double-headed
 bird figure in the center. 19th century. Museo
 Pedro de Osma collection, Lima, 82.0.2665 (121 x 92 cm).

Fotografía | Photograph: ©Museo Pedro de Osma.



Figura | Figure: 45

Alfombra de misa hecha en lana, con motivo de ave y borde floral. Principios del siglo XX. Lima, colección Museo Pedro de Osma, 82.0.4093 (62 × 61 cm).

A rug for Mass made of wool, with bird motif and floral border. Early 20th century. Museo Pedro de Osma collection, Lima, 82.0.4093 (62 × 61 cm).

Fotografía | Photograph: ©Museo Pedro de Osma.



Figura | Figure: 46

Alfombra de misa con diseños florales. Siglo XIX. Santiago, colección Museo Histórico Nacional, 3-1310 (136 × 136,5 cm).

A rug for Mass with floral designs. 19th century. Museo Histórico Nacional collection, Santiago, 3-1310 (136 × 136.5 cm).

Fotografía | Photograph: ©Museo Histórico Nacional.



Figura | Figure: 47
Alfombra de misa con motivos de flores bordados.
Colina, siglo XIX. Santiago, colección Museo del Carmen
de Maipú, MCM 0717 (105 × 105 cm).

A rug for Mass with embroidered flower motifs. Colina,
19th century. Museo del Carmen de Maipú collection,
Santiago, MCM 0717 (105 × 105 cm).



Figura | Figure: 48

Alfombra de misa con motivos florales y escritura alrededor («Soy para el uso de la señora doña Juarena Delgadillo, fabricada en el Cuzco, año de 1839»). Cuzco, 1839. Santiago, colección privada (120 × 60 cm).

A rug for Mass with floral motifs and writing around it ("I am for the use of Mrs. Juarena Delgadillo, made in Cuzco, year 1839"). Cuzco, 1839. Private collection, Santiago (120 × 60 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 49

Alfombra de Misa con motivos geométricos y posibles plantas. Siglo XIX. Colección, Museo del Carmen de Maipú, Santiago, 0716 (106 × 94 cm).

A rug for Mass with geometric motifs and plants. 19th century. Museo del Carmen de Maipú collection, Santiago, 0716 (106 × 94 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.

Textiles en espacios públicos

Durante el período colonial se produjeron profundos cambios que dieron lugar a nuevas identidades. Las dinámicas resultantes de la conquista y el gobierno colonial promovieron la creación de roles diversos que necesitaron de elementos simbólicos para su expresión. La notable variedad de textiles coloniales permitió que estas identidades se manifestaran tanto en el espacio público, en fiestas y en el espacio privado.

Textiles in Public Spaces

During the colonial period, profound changes occurred that gave rise to new identities. The dynamics resulting from the conquest and colonial government promoted the creation of diverse roles that needed symbolic elements for their expression. The remarkable variety of colonial textiles allowed these identities to manifest themselves both in public spaces, at parties and in private spaces.



Figura | Figure: 50

Autor anónimo. Escuela Cuzqueña, siglo XVII. *Procesión del Corpus Christi*, óleo sobre tela. Durante las décadas de 1670 y 1680, los pintores de la Escuela Cuzqueña, en su mayoría indígenas y mestizos, crearon una serie de quince cuadros para representar la fiesta del Corpus Christi, una celebración central en Cuzco. Esta pintura en particular ilustra la procesión de los dominicos y se ve a los frailes circulando frente a los soportales del Cabildo. Se evidencia una clara estratificación social: arriba, las élites observan desde sus balcones y bajo los pórticos; abajo, la multitud plebeya apenas visible pero expresiva. Entre ellos un enfermo y un hombre afro que intenta controlar una escena de desorden festivo. Textiles adornan las residencias colgando de ventanas y balcones, añadiendo movimiento a la arquitectura de la ciudad y una rica gama cromática a la escena (250 x 240 cm). Santiago, colección privada.

Anonymous author. Cuzqueña School, 17th century. *Corpus Christi Procession*, oil on canvas. During the 1670s and 1680s, the mostly indigenous and mestizo painters of the Cuzqueña School created a series of fifteen paintings to represent the feast of Corpus Christi, one of Cuzco's main celebrations. This particular painting depicts a procession of Dominicans, and we can see the friars circulating in front of the Cabildo arcades. A clear social stratification is evident: above, the elites observe from their balconies and under the porticoes; below, the plebeian crowd is barely visible, but expressive. Among them are a sick man and an African man trying to control disorder at a festival. The residences are decorated with textiles hanging from windows and balconies, adding movement to the city's architecture and rich color to the scene (250 x 240 cm). Private collection, Santiago.

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.







Figura | Figure: 51

Tapiz protocolar, parte de un dúo de tejidos, realizado en urdimbres de algodón y tramas en fibra de camélido e hilos de plata. Presenta motivos de seres humanos, animales, plantas y jarrones. Perú, siglo XVII. Lima, colección Napoleón Valdez (60 × 50 cm).

Ceremonial tapestry; part of a pair of fabrics made of cotton warps and camelid fiber/silver thread wefts. It features animal, plant, and vessel motifs. Perú, 17th century. Napoleón Valdez collection, Lima (60 × 50 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 52

Tapiz protocolar, parte de un dúo de tejidos, realizado en urdimbres de algodón y tramas en fibra de camélido e hilos de plata. Presenta dos pares de seres humanos con vestimentas diferentes, animales, plantas y jarrones. Perú, siglo XVII. Lima, colección Napoleón Valdez (60 × 50 cm).

Ceremonial tapestry, part of a pair of fabrics made of cotton warps and camelid fiber/silver thread wefts. It features two pairs of humans in different clothing, animals, plants and vessels. Perú, 17th century. Napoleón Valdez collection, Lima (60 × 50 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 53

Autor Anónimo, *Doble Trinidad*, La Sagrada Familia y al Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, pintado probablemente durante el siglo XVIII en Perú, óleo sobre tela, 180×90 cm. Lima, colección Armando Andrade.

Anonymous Author, *Double Trinity*, *The Holy Family and the God Father, Son and Holy Spirit*, probably painted during the 18th century in Perú, oil on canvas (180 × 90 cm). Armando Andrade collection, Lima.

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

La obra *Doble Trinidad* está pintada sobre la base de un fragmento de textil andino colonial. En el anverso se representan la Sagrada Familia, Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. En el reverso, se observan un fragmento de textil andino colonial hecho en tapicería con algodón y fibra de camélido y decorado con pájaros, mariposas y bandas de *toqapu*. Las características de este fragmento sugieren que formaba parte de un *aqsu*, vestido femenino, producido durante la Colonia. Esta pieza está unida a la tela superior por una costura y la pintura religiosa las cubre a ambas por completo. Este inusual soporte para la obra podría interpretarse de dos maneras: como el reciclaje de un textil al que no se le asigna valor, o como una forma de ocultar y proteger el valioso fragmento de una prenda femenina.

The painting *Doble Trinidad* is based on a fragment of colonial Andean textile. The front side depicts the Holy Family, God the Father, Son and Holy Spirit. On the backside, there is a fragment of colonial Andean textile made of tapestry with cotton and camelid fiber and decorated with birds, butterflies and *toqapu* bands. The characteristics of this fragment suggest that it was part of an *aqsu* (a dress for women) and produced during the Colony. This piece is stitched to the top fabric and the religious painting entirely covers them both. This work's unusual medium could be interpreted in two ways: as the recycling of a textile of no value or as a way to hide and protect a valuable fragment of a garment for women.



trinas noayve
me dio





The Andean Tapestry:
the Greatest Artistic Expression
of Peruvian Colonial Textiles.

**El tapiz andino, máxima expresión
del arte textil peruano colonial.**

MÓNICA SOLÓRZANO

La actividad textil en el mundo andino tuvo un desarrollo dinámico y notable, que se evidencia en las extraordinarias piezas surgidas en distintos momentos de su historia, debido no solo a las cualidades de la geografía y del suelo, que produjeron las fibras y las sustancias tintóreas apropiadas, sino también a la comunión de saberes resultado de la interacción e intercambio intercultural que permitieron el mejoramiento de las técnicas para la elaboración de textiles de prolija manufactura y exquisita ornamentación como los tapices coloniales.⁽¹⁾

Aunque los pueblos de la Costa Sur del Perú del Período Intermedio Temprano (como los de Parakas y Nasca) llegaron a dominar las técnicas para el tejido de complejos objetos que sirvieron como indumentaria, accesorios del vestido, bolsas, cordeles, herramientas, mobiliario y un sinnúmero de objetos más, fueron los inkas quienes hicieron del tejido más que prendas de vestir e idearon un sistema para el aseguramiento del pago del tributo en textiles. A la vez, convirtieron la indumentaria en un don preciado otorgado por el Sapa Inka como premio y reconocimiento por la labor destacada al servicio del Estado. El tejido de *cumbi*, el más fino de una amplia tipología textil procedente del tiempo de los inkas, no habría existido de no ser por una política caracterizada por la adopción y asimilación de las tecnologías de los pueblos incorporados al Tawantinsuyo. Así, las medidas implementadas para el beneficio del Estado Inka repercutieron en el enriquecimiento de la tecnología textil. De esa manera, los tejedores especializados (*cumbicamayoc*) llegaron a elaborar los preciados *unku*, la túnica de uso masculino de la elite imperial, de acuerdo con un sistema estandarizado que aseguraba la calidad, la forma y la ornamentación.⁽²⁾

Una de las mayores transformaciones de la práctica textil en los Andes ocurrió con el arribo de los conquistadores españoles y con la paulatina incorporación de fibras como la seda y la lana de ovino, hilos metálicos de oro y de plata, un repertorio iconográfico relacionado con el culto católico e instrumentos mecanizados para hilar y tejer. El logro tecnológico de las culturas precolombinas andinas se vería así enriquecido con la llegada de la textilería occidental, heredera también de una milenaria tradición que tenía en los tapices flamencos los ejemplos más notables, apreciados y coleccionados por las casas reales y las elites europeas. Como resultado de esa comunión de saberes surge el tapiz andino colonial, que puede considerarse el más complejo, suntuoso y

The history of textile making in the Andean world is remarkable and dynamic. Proof lies in the extraordinary pieces that emerged throughout its development due to diverse ecosystems and soil (producing fibers and dyes) and the knowledge resulting from intercultural interactions and exchanges. The latter translated into improvements in textile techniques, expert execution and the detailed ornamentation found on colonial tapestries.⁽¹⁾

Although the Early Intermediate Period peoples of the southern coast of Perú (such as the Parakas and Nasca) had mastered techniques for weaving complex goods like clothing, accessories, bags, ropes, tools and furniture, it was the Inka who extended the use of fabric beyond garments and devised a system for tributes to be paid in textiles. Likewise, they claimed that the creation of apparel was a precious talent granted by the Sapa Inka as an award and recognition for outstanding work in the service of the Empire. The *cumbi* fabric, the finest among the vast textile typology from the time of the Inka, exists thanks to a policy of adopting and assimilating the technologies of the peoples incorporated into *Tawantinsuyo*. Thus, the measures implemented for the benefit of the Inka Empire enriched textile technology. This is how specialized weavers (*cumbicamayoc*) came to elaborate the precious *unku*, a tunic used by men of the imperial elite, according to a standardized system that ensured its quality, shape and decoration.⁽²⁾

One of the greatest transformations in the Andean textile practice occurred with the arrival of the Spanish conquistadors. They gradually brought in new fibers (such as silk and sheep wool, gold and silver metal threads), iconography related to the Catholic Church and mechanized instruments for spinning and weaving. The technological achievement of the Andean pre-Columbian cultures was thus enriched by the arrival of Western textiles, also a millenary tradition whose most extraordinary examples were the Flemish tapestries —appreciated and collected by royal families and the European upper class. The colonial Andean tapestry emerged out of this interplay of knowledge; it encompassed the most complex, sumptuous and valuable of all textile industries of the time. Although scarce, some examples can be found today in the Andean region and in museums around the world. They reveal cultures in dialogue regarding what they accept and reject about one another, and they can be read and interpreted, like any work of art, from different perspectives.

The Andean tapestry is considered the greatest artistic expression of Peruvian colonial textiles due to its charac-

1. La oportunidad de escribir para este catálogo me permite revisar ciertos argumentos esgrimidos en un estudio anterior titulado *El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía usos y tejedores* (Solórzano, 2019), en el que analizo tapices hasta entonces desconocidos y que se encuentran en museos peruanos, a partir de publicaciones que han dado a conocer un numeroso grupo repartido en varios de los museos más importantes del mundo, y principalmente de Estados Unidos.

2. Rowe, 1999.

1. The opportunity to write for this catalog allowed me to revisit certain arguments made in my earlier paper entitled *The Art of the Colonial Andean Tapestry. Technique, iconography, uses and weavers* (Solórzano, 2019), in which I analyze previously unknown tapestries found in Peruvian museums, based on publications that reveal they are found in several important museums throughout the world, mainly in the United States.

2. Rowe, 1999.

valioso de todos los textiles de este período. Aunque escasos, se conservan varios en la región andina y en las colecciones de varios museos del mundo. Su estudio revela diálogos interculturales con aceptaciones y renuncias que pueden leerse e interpretarse, como toda obra de arte, desde distintas perspectivas.

El tapiz andino puede considerarse la máxima expresión del arte textil peruano colonial por las siguientes características: las amplias dimensiones de algunos de ellos, la compleja y colorida ornamentación, y la técnica, que requiere de numerosos hilos de trama, lo que a su vez supone una ejecución prolongada a cargo de, por lo menos, una maestra o maestro tejedor especializado asistido por un equipo de personas encargado del procesamiento de la materia prima, tales como hilanderos y tintoreros. Cabe considerar, además, el uso de las fibras textiles más finas tanto locales (camélido y algodón) como foráneas (sedas y fibras de ovino), teñidas en una variedad de colores, indispensables para las complejas composiciones iconográficas a cargo de los tejedores más expertos. Todo ello debió influir en la alta valoración económica de los tapices en el Nuevo Mundo, como sus pares europeos, que eran también accesibles solo para la aristocracia.

Técnica, iconografía y usos. La denominación que recibieron estos magníficos tejidos, desde el tiempo colonial, deriva de la técnica con que fueron elaborados muchos de ellos, que consiste en el entrecruzamiento de tramas muy ajustadas sobre la urdimbre. La técnica denominada tapiz fue la más frecuente en los *unkus* inkas imperiales, probablemente porque creaba un tejido plano, denso, firme y resistente con decoración reversible, es decir, de vista idéntica tanto en el anverso como en el reverso. Esta técnica estructural permite, además, una ornamentación colorida por el uso de tramas de distintos colores, las que al mismo tiempo que construyen el tejido definen su diseño y ornamentación.

La iconografía que presentan estos tapices es variada y muy compleja de clasificar e interpretar, sin embargo, es posible identificar ciertos grupos. Es pertinente resaltar que los motivos decorativos contribuyen a determinar la función y los usos que pudieron tener, como se explica a continuación. El grupo formado por aquellos con escenas bíblicas y personajes del Antiguo Testamento, que procedería de Cuzco,⁽³⁾ junto con el tapiz de *toqapus* y cruz cristiana del Museo Nacional de Arqueología,

teristics: the large dimensions of some, their complex and colorful ornamentation, and the technique used to make them, which requires numerous weft threads, and implies extensive labor for at least one specialized master weaver and a team of assistants in charge of processing the raw material, such as spinners and dyers. Also noteworthy is the use of the finest textile fibers, both local (camelid and cotton) and foreign (silks and sheep) dyed in a variety of colors, and used by expert weavers for their complex iconographic compositions. These factors must have influenced the high cost of tapestries in the New World, their European counterparts also only accessible to the aristocracy.

Technique, iconography and uses. The name given to these magnificent colonial fabrics is derived from the technique used to make many of them, consisting of very tightly interwoven weft and warp threads. The tapestry technique was often applied for the *unkus* (tunics) of the imperial Inka most likely because it created a flat, dense, firm and resilient fabric with reversible decoration: an identical appearance on each side. This structural technique also allowed for colorful ornamentation using different colored wefts, which define the textile's design as it is woven.

The iconography on these tapestries is varied and very difficult to interpret; however, certain classifications can be made. Of note is the way in which the decorative motifs indicate the uses textiles might have had, as explained below. One group is the visual resources used by religious orders for evangelization (*fig. 1, p. 108*), which included Old Testament biblical scenes and characters and hailed from Cuzco.⁽³⁾ An example is Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Perú's National Museum of Archaeology, Anthropology and History's) tapestry with *toqapus* and a Christian cross, which predominantly contains abstract and colorful Inka symbology.⁽⁴⁾ This group, spanning from the end of the sixteenth century to the beginning of the seventeenth, had many aspects in common with the fine weaving of the Inka (*cumbi*), such as the tapestry technique, local fibers and a single panel of cloth, among others, so it is suggested that they were made by area master weavers, known as *cumbicamayoc*.

Most of the examples from the seventeenth and eighteenth centuries reveal how the quality of this technique varied; some included more than one cloth panel, threads of greater thickness and fewer threads per square centimeter, no flange and a predominance of sheep fibers.

3. Iriarte, 1992.

4. Solórzano, 2020.

3. Iriarte, 1992.

Antropología e Historia del Perú, que muestra predominio del lenguaje abstracto y colorido inka,⁽⁴⁾ habrían sido parte de los recursos visuales empleados por las órdenes religiosas en la tarea evangelizadora (*fig. 1, p. 108*). Este grupo, datado entre fines del siglo XVI e inicios del XVII, presenta varias coincidencias con el tejido fino de los inkas (*cumbi*), como la ya citada técnica de tapiz, las fibras locales, la hechura en un solo paño, entre otras, por lo que se sugiere que habrían sido elaborados por maestros tejedores locales, conocidos como *cumbicamayoc*.

La mayor parte de los ejemplares posteriores (siglos XVII y XVIII) revela que esta prolija técnica iría variando de calidad en tapices confeccionados con más de un paño, con hilos de mayor grosor y menor cantidad por centímetro cuadrado, ausencia de reborde y predominio de fibras de ovino. Esta hechura menos prolija es probablemente consecuencia de varios factores, entre ellos la eliminación del sistema de producción de tejidos finos controlado y vigilado de la etapa prehispánica. Además, el tejido colonial se produce de acuerdo a un nuevo sistema regido por la oferta y la demanda.

Si bien es cierto que la influencia del tapiz occidental es fundamental en el surgimiento del tapiz colonial andino, se circunscribe al diseño y ornamentación, mas no a la técnica. Los tapices europeos se caracterizan por ofrecer solo una cara visible, y el reverso, que resulta una maraña de hilos sobrantes de trama, debe cubrirse con una tela de forro. El tapiz andino dialogó con el diseño del tapiz occidental, que había llegado a su esplendor y máximo apogeo durante los siglos XV y XVI, en formato y diseño general, que consiste en una organización en escenas centrales inscritas en un marco cuadrangular de bandas barrocammente ornamentadas. Los tapices de Bruselas con elementos vegetales que inundan los espacios en los cuatro bordes que enmarcan las escenas de caza, como los de la serie del emperador Carlos V, los heráldicos o los tapices españoles que representan a las elites del siglo XVIII, no son las únicas influencias. Los textiles y diversos artículos llegados desde Cercano y Extremo Oriente enriquecerían aún más el repertorio iconográfico y hasta las técnicas de ornamentación de otros textiles locales.

Las órdenes religiosas católicas, instaladas en el virreinato del Perú desde inicios del período colonial, probablemente impulsaron el surgimiento de un formato de tejido con características particulares como el tapiz andino. Los religiosos tuvieron que recurrir a la tecnología

Several factors contributed to this less meticulous workmanship, including the elimination of the pre-Hispanic era's controlled and monitored textile production system. Furthermore, colonial textiles were produced according to a new system governed by supply and demand.

The influence of the Western tapestry is fundamental to the emergence of the Andean colonial tapestry. However, this is true only in terms of design and decoration, not in terms of technique. European tapestries typically had only one finished side. The backside, which was a tangle of leftover weft threads, had to be covered with fabric. A dialogue occurred between the Andean and the Western tapestry's design, the latter having reached its maximum splendor in format and design, during the fifteenth and sixteenth centuries. This design consisted of scenes within a quadrangular frame of bands decorated in the baroque style. The Brussels tapestries' flora-motif framed hunting scenes, such as those from the Emperor Charles V series, and the Spanish heralds and tapestries of the eighteenth-century elite were not the only influences: textiles and other articles from the Middle and Far East further enriched the iconographic repertoire and even the local ornamentation techniques.

It is likely that the Catholic Church, part of the viceroyalty of Perú since the beginning of the colonial period, promoted the emergence of a weaving style similar to that of the Andean tapestry, but with added characteristics. The Church sought local technology to adorn its sanctuaries and fulfill its commission of evangelization. Thus, area weavers were summoned for the creation of magnificent tapestries made with their own local tools and fibers, under the Church's orders to use a specific iconography (*fig. 2, p. 108*). The tapestries played an important supporting role in evangelization and other fabrics adorned the colonial churches: cloths covered the altars, carpets were laid⁽⁵⁾ and Catholic statues were clothed in them.

Thus, since early Colonial times, the most complex, finely crafted and valuable fabrics were dedicated to Catholic worship. Later, in the seventeenth century, when non-religious elites became more powerful, tapestries were precious domestic items for families seeking economic power and social status. From this group of furniture and domestic tapestries the predominance of Western motifs, such as lace, foliage, double-headed eagles and vegetables from other regions, stand out. The iconography of a second group, which may date from the eighteenth century, alludes to the Inka. This group includes a tapestry found in

5. Stanfield-Mazzi, 2013.

4. Solórzano, 2020.



Figura | Figure: 1
Tapiz con *toqapus* y cruz cristiana,
siglo XVI. Lima, colección Museo Nacional
de Arqueología, Antropología e Historia
del Perú, R.T. 7788. Trama 376/383 cm,
urdimbre 300/311 cm.

Tapestry with *toqapus* and a Christian cross,
16th century. Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú collection,
Lima, R.T. 7788. Weft 376/383 cm,
warp 300/311 cm.

Fotografía | Photograph: Mónica Solórzano.



Figura | Figure: 2
«Fraile merzenario Morua».
Dibujo a la tinta. Tomada de Guamán Poma
de Ayala [1615], p. 647 [661]. Copenhagen,
colección Det Kongelige Bibliotek.

“Fraile merzenario Morua” (Mercedarian
friar Martín de Murúa). Ink drawing. Taken from
Guamán Poma de Ayala [1615], p. 647 [661].
Det Kongelige Bibliotek collection,
Copenhagen.



Figura | Figure: 3
 Tapiz heráldico. Cuzco, siglo XVIII.
 Tramas de pelo de camélido, vizcacha y seda,
 urdimbres de algodón. Londres, colección
 British Museum, Am1913,0311.1
 (244×212 cm).

Heraldic tapestry. Cuzco. 18th century.
 Weft threads of camelid hair, viscacha and
 silk, cotton warp threads. Code Am1913,0311.1.
 British Museum collection, London.
 Am1913,0311.1 (244×212 cm).

Fotografía | Photograph:
 © The Trustees of the British Museum.



Figura | Figure: 4
 Tapiz, siglo XVIII. Fibra de camélido. Lima,
 colección Museo Nacional de la Cultura
 Peruana (230×169 cm).

18th century tapestry. Camelid fiber. Museo
 Nacional de la Cultura Peruana collection,
 Lima (230×169 cm).

Fotografía | Photograph:
 Ministerio de Cultura del Perú.

tradicional para el servicio de la iglesia y de su tarea evangelizadora. Así los tejedores locales fueron convocados para la elaboración de estos magníficos tapices con los instrumentos y las fibras locales que ellos conocían y, seguramente, bajo las indicaciones del comitente para desarrollar una iconografía de acuerdo con el programa de la orden (fig. 2, p. 108). No solo los tapices participaron como elementos de apoyo del discurso evangelizador, varios otros textiles habrían sido elaborados para vestir la iglesia colonial. Paños para cubrir la mesa del altar, alfombras⁵ y también indumentaria para vestir las imágenes católicas.

Así los tejidos más complejos, mejor elaborados y valiosos habrían sido dedicados al culto católico desde la Colonia temprana. Posteriormente, en el siglo XVII, cuando las elites no religiosas se consolidan, el tapiz se convierte en un preciado objeto de uso doméstico para las familias que buscaban ostentar poder económico y estatus social. De este grupo de tapices que conforman parte del mobiliario y el confort doméstico resaltan aquellos caracterizados por el predominio de los motivos occidentales, como encajes, follaje, águilas bicéfalas y vegetales oriundos de otras latitudes. Un segundo grupo, que puede datar del siglo XVI-II, resalta por la iconografía alusiva a los inkas, como el tapiz ubicado en el British Museum de Londres (fig. 3, p. 109) y el del Museo de la Cultura Peruana (fig. 4, p. 109). Presentan motivos iconográficos que pueden ser relacionados con la elite noble inka formada por los descendientes de los gobernantes del Tawantinsuyo, reconocidos por la Corona española, y quienes gozaban de privilegios como tenencia de tierras y exoneración de tributos. En composiciones que combinan el diseño central concéntrico y blasones europeos con motivos de la flora y fauna local, personajes inkas, figuras geométricas y *toqapus*, el tapiz es exhibido como distintivo étnico y social.

El tapiz andino tuvo pues un amplio uso, desde recurso didáctico para la prédica evangelizadora a ornamento para engalanar paredes y suelos de las casas religiosas y de las elites, distintivo étnico y social y, naturalmente, como indumentaria. Así, uno de los desarrollos tecnológicos más avanzados de las sociedades andinas precolombinas se complejizó con influencias llegadas desde Occidente y Oriente, pasando a cubrir la demanda de la alta sociedad criolla. Además, llegó a convertirse en elemento distintivo, identitario y reivindicativo de la cultura inka hacia fines del tiempo colonial.

the British Museum in London (fig. 3, p.109) and one found in the Museum of Peruvian Culture (fig. 4, p.109). These contain iconographic motifs related to the Inka noble elite who were the descendants of the rulers of *Tawantinsuyo* and recognized by the Spanish Crown; they enjoyed privileges such as land ownership and tax exemption. The exhibited tapestry is an ethnic and social emblem with a composition that combines concentric central designs with European coats of arms; and motifs such as local flora and fauna, Inkan characters, geometric figures and *toqapus*.

Therefore, the Andean tapestry enjoyed a wide range of use: from a didactic resource for evangelistic preaching to an ornamental adornment for the walls and floors of temples and the homes of the elite, an ethnic and social emblem and, of course, clothing. Thus, one of the most advanced technological developments of pre-Columbian Andean societies contained complex influences, from the West and East, to meet the demand of local high society. Moreover, toward the end of colonial times, Andean tapestry became a distinctive, identifying and vindictive element of Inkan culture.

Tapestry production continues in the southern highlands of Perú to this day because weaving stemmed mainly from that area. The Peruvian-Bolivian altiplano area and Arequipa and Cuzco were probably home to some of the most important textile centers, both in pre-Hispanic and colonial times. It is no coincidence that the most prestigious contemporary Peruvian tapestries hail from the south. The well-known Ayacuchan tapestries made by the Sulca, Laura and Oncebay families and other anonymous weavers owe their origins to colonial tapestries, the maximum expression of Andean colonial textile art. Ambrosio and Alfonso Sulca, honored by the Peruvian State, continue to receive recognition not only for their magnificent work but also for their extensive efforts in disseminating traditional Andean textile art and fighting against it falling into oblivion and extinction.

5. Stanfield-Mazzi, 2013.

La producción de tapices que ha perdurado en la sierra sur del Perú hasta nuestros días, se debe a que el tejido fue una práctica arraigada principalmente en esa región. Tanto la zona del altiplano peruano-boliviano como Arequipa y Cuzco, posiblemente fueron algunos de los centros textiles más importantes, tanto del tiempo prehispánico como del colonial. El origen sureño de los tapices peruanos contemporáneos de mayor realce no es una coincidencia. Los elaborados por las familias Oncebay, Sulca y Laura y otros anónimos tejedores de los afamados tapices ayacuchanos, tienen sus antecedentes en los tapices coloniales, la máxima expresión del arte textil andino colonial. Ambrosio y Alfonso Sulca, declarados personajes meritorios por el Estado peruano, continúan recibiendo reconocimientos no solo por su magnífica obra sino también por su extensa labor de difusión del arte textil andino tradicional y de lucha contra el olvido y la extinción.

Referencias

IRIARTE, Isabel.
«Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial». *Revista Andina*, 10 (1992): 80-105.

NILES, Susan A.
«Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles». En *To Weave for the Sun. Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, ed. Rebecca Stone-Miller, 50-66. Boston: Thames and Hudson, 1992.

ROWE, John.
«Estandarización de las técnicas de tapiz inka». En *Tejidos milenarios del Perú*, eds. José Antonio y Rosario Lavalle, 571-664. Lima: AFP Integra, 1999.

SOLÓRZANO, Mónica.
«El tapiz colonial con tocapus del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú». *PreColumbian Textile Conference VIII/Jornadas de Textiles PreColombinos VIII* (2020).

SOLÓRZANO, Mónica.
«El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía usos y tejedores». Tesis de doctorado. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.

STANFIELD-MAZZI, Maya.
Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.

Bibliography

IRIARTE, Isabel.
“Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial” (Tapestries with Biblical scenes from Colonial Peru). *Revista Andina*, 10 (1992): 80-105.

NILES, Susan A.
“Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles”. In *To Weave for the Sun. Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, ed. Rebecca Stone-Miller, 50-66. Boston: Thames and Hudson, 1992.

ROWE, John.
“Estandarización de las técnicas de tapiz inka” (Standardization of Inka Tapestry Techniques). In *Tejidos milenarios del Perú*, ed. José Antonio and Rosario Lavalle, 571-664. Lima: AFP Integra, 1999.

SOLÓRZANO GONZALES, Mónica.
“El tapiz colonial con tocapus del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú” (The Colonial Tapestry with Tocapus of the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru). *PreColumbian Textile Conference VIII/Jornadas de Textiles PreColombinos VIII* (2020), doi: 10.32873/unl.dc.zea.1211

SOLÓRZANO GONZALES, Mónica.
“El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía usos y tejedores” (The Art of the Colonial Andean Tapestry. Technique, Iconography Use and Weavers). Doctoral thesis. Pontifical Catholic University of Perú, 2019.

STANFIELD-MAZZI, Maya.
Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.





Incorporando los contactos mediante imágenes, formas y colores

GLORIA CABELLO

A la llegada de los españoles a Sudamérica, el imperio Inka o Tawantinsuyo había impuesto una estética particular entre los pueblos conquistados. Una iconografía estatal y normativa se plasmó en vasijas y vestimentas, a veces mezclada con los estilos locales. Según Tamara Bray (2008), formas y simetría para significar balance, equilibrio, reciprocidad, luz, energía. Igualmente, el Estado Inka promovió el uso de los colores rojo, amarillo, blanco y negro, característicos de la alfarería y los textiles de estilo imperial, así como la circulación de piezas con decoraciones tricromáticas locales. Estética que es reconfigurada y resignificada no solo durante la Colonia, sino también en la actualidad.

Los colores y las formas de las imágenes tienen un rol significativo en tiempos de crisis social, cultural o política. Establecer una estética determinada es una de las primeras cosas que se redefine en favor de una doctrina nueva, particularmente en proyectos de construcción de imperios, como en el caso de los antiguos romano y egipcio. Tanto conquistadores como colonizados parecen sentir la necesidad de revertir signos previos cuando cambian las creencias en los territorios.

Toda imagen es intencionada. Incluso la fotografía —que se plantea como la más efectiva reproducción visual de la realidad— responde a las intenciones de quien aprieta el disparador. Nunca es una analogía o un simple reflejo de algo o de alguien. El fotógrafo elige un encuadre para representar un fragmento del mundo según su propia experiencia. A su vez, quienes observamos interpretamos las imágenes de acuerdo a nuestra percepción y bagaje cultural. De este modo, la imagen está llena de significados, tanto para quien la crea como para quien la observa. Es lo que Roland Barthes (1971) llama «la retórica de la imagen», aludiendo a la lectura o interpretación que puede realizarse de esta. Por lo mismo, cuando los elementos y la disposición espacial de una imagen se reiteran se convierten en signos que, muchas veces, transmiten información y restringen las posibilidades de interpretación y, por tanto, pueden ser entendidos como lenguaje o sistema de comunicación.

Se ha planteado la existencia en los Andes de un lenguaje visual de larga tradición, pues hay imágenes que han circulado en el tiempo y en el espacio desde hace por lo menos 5000 años. Encontramos formas geométricas o figuras que ilustran personas, animales o plantas replicadas mediante distintas técnicas (dibujo, grabado, inciso, tejido, bordado, esculpido) y en diversos soportes materiales (madera, piedra,

By the time the Spaniards arrived in South America, the Inka or Tawantinsuyo Empire had imposed a particular aesthetic upon the peoples it had conquered. A state and normative iconography was evident on vessels and clothing and was sometimes integrated with local styles. According to Tamara Bray,⁽¹⁾ shapes and symmetry mean balance, equilibrium, reciprocity, light and energy. Likewise, the Inka Empire promoted the use of red, yellow, white and black colors, characteristic of imperial-style pottery and textiles, as well as the circulation of pieces with local trichromatic decorations. This aesthetic was reconfigured and assigned new meaning during colonial times, and the process continues today.

The color and forms of images play a significant role in times of social, cultural and political crises. A specific aesthetic is one of the first things that is established and redefined when a new doctrine appears, particularly for empire-building projects like those of the ancient Romans and Egyptians. As belief systems change throughout empires, both the conquerors and the colonized seem to feel the need to return to symbols used previously.

Imagery is always intentional. Even photography —which is considered the most faithful visual reproduction of reality— is subject to the intentions of the person who takes the picture. Imagery is never a simple analogy or reflection of something or someone; according to his own experience, the photographer frames a portion of the world. In turn, those who see the images interpret them according to their own perception and cultural background. In this way, the image is full of meaning, both for those who create it and for those who observe it. This is what Roland Barthes calls “the rhetoric of the image,”⁽²⁾ alluding to how the image is read or interpreted. When the elements and the spatial arrangement of an image are reiterated, they often become symbols that transmit information and suggest a more specific interpretation; therefore, they can be understood as a language or communication system.

It has been proposed that the Andean visual language is long-standing because its images have circulated in time and space for at least 5,000 years. They feature geometric shapes or figures (people, animals and plants) illustrated using a variety of techniques (drawing, engraving, etching, weaving, embroidery, sculpture) and material supports (wood, stone, ceramics, textiles, metal, bone). These images have been interpreted as a shared narrative because their arrangement of objects/places, composition with other elements and combination of colors are recurring.

1. Bray, 2008.

2. Barthes, 1971.

cerámica, textil, metal, hueso). Su disposición en los objetos o lugares, la composición con otros elementos y la combinación de colores son también reiterativos, por lo que estas imágenes han sido interpretadas como signos de una narrativa compartida.

El mayor despliegue de este modo de expresión en los Andes se habría dado durante el imperio Inka a través de diversos objetos de alta visibilidad y uso público, tales como prendas de vestir o vasijas usadas en ocasiones festivas. Estas piezas se encuentran a lo largo de los Andes, desde Ecuador hasta Chile central y el noroeste de Argentina, y algunas de ellas exhiben iconografía de personajes que llevan vestimentas similares, que usan los mismos colores y recrean particulares estructuras simétricas. Entre estas estructuras destacan las observables en el diseño de algunas de las túnicas masculinas (*unku*) y mantas femeninas (*lliklla*) Inkas, prendas tejidas que, por su gran visibilidad, promovían una corporalidad y un estilo del ser social. El cuerpo y la vestimenta respondían al modo de organización del imperio y a su diversidad cultural, pues como Cristóbal de Molina registró en el siglo XVI, satisfacía los principios establecidos en el mito de origen inka:

Y que alli en Tiahuanaco el Hacedor enpeco hazer las jentes y naciones que en esta tierra ay, y haziendo de barro cada nacion, pintandoles los trajes y vestidos que cada uno avia de traer y tener, y los que avian de traer cavellos, con cavello, y los que cortado, cortado el cavello; y que concluydo, a cada nacion dio la lengua que avia de hablar y los cantos que avian de cantar, y las simientes y comidas que avian de sembrar. Y acavado de pintar y hazer las dichas nasciones y bultos de barro dio ser y anima a cada uno.

Entre los diseños textiles inkaicos más comunes encontramos los ajedrezados, cuadrados concéntricos, líneas cruzadas en forma de X o una diagonal con dos puntos a sus costados, llamada «llave inka» (*fig. 1, p.117*). Estas formas se vinculan con la figura geométrica conocida como *toqapu*¹ Estas corresponden a cuadrados con elementos en su interior dispuestos en repeticiones de dos o tres motivos, formando hileras en torno al cuello, la cintura o borde inferior, o bien, en casos excepcionales, cubriendo toda la prenda textil. Los colores más usados eran negro, blanco y rojo, amarillo y café, aunque también hay tonos verdes y azules.

Estos *toqapus* se observan asimismo en los vasos-kero, en la alfarería de origen imperial y en aquella que se reproduce localmente en todo el Tawantinsuyo (*fig. 2, p.117*). Más aun, esos motivos constituyen el cuerpo de seres pintados que también se aprecian en las vasijas cerámicas o

This mode of expression would have been at its height in the Andes during the Inka Empire in highly visible objects, such as clothing or vessels used for festivities. These pieces are found in the Andes, from Ecuador to central Chile and northwest Argentina, and some of them exhibit iconography through characters wearing similar clothing, with the same colors and specific symmetrical structures. Among these structures, those observable in the design of some of the Inka tunics for men (*unku*) and blankets for women (*lliklla*) stand out, woven garments that, due to their great visibility, promoted a consistent style and sense of belonging in the social sphere. The organizational structure of the Empire and its cultural diversity were expressed through the body and its clothing, because, as Cristóbal de Molina recorded in the sixteenth century, it satisfied the principles established in the Inka origin myth:

And there, in Tiahuanaco, the Creator made the people and nations of this land out of clay. He painted them in the suits and dresses that each one would bring and have, and those who would bring hair, with hair, and those with it cut, hair cut; and that concluded, to each nation he gave the language that they would speak and the songs that they would sing, and the seeds and crops that they would sow. And having finished painting and making these nations from lumps of clay, he gave life to each one.

Among the most typical Inka textile designs are the chess pattern, concentric squares, crossed lines in the shape of an X and a diagonal line with two points on its sides, called the “Inka key” (*fig. 1, p.117*). These shapes are related to the geometric figure known as a *toqapu*, which is a square containing elemental motifs in repetitions of two or three, forming rows around the neck, waist or lower hem of a garment, or, in exceptional cases, covering the entire thing. The most common colors are black, white, red, yellow and brown, although there are also shades of green and blue.

These *toqapus* are also found on the *keros* (vessels), on imperial pottery and in everything produced locally throughout *Tawantinsuyo* (*fig. 2, p.117*). Moreover, these motifs are found on the painted bodies that can be seen on ceramic vessels or in the Inka rock art paintings and engravings at archaeological sites. In northern Chile, the characters dressed in the Inka style replace the detailed anatomical depictions of bodies from earlier times. A corporeality is expressed and insistently repeated to form a new identity and a new way of understanding the world: being and embodying the Inka Empire (*fig. 3, p.117*). This is yet another example of the symbolic agency of material culture in the creation of the new imperial social order.

1. Esta palabra, en los primeros diccionarios sobre lengua quechua de Diego González de Holguín, y aymara de Ludovico Bertonio, designa vestidos o paños tejidos de forma excepcional, en el de Bertonio además atribuidos al inka.



Figura | Figure: 1
Bolsa-*chuspa* del período inka (1400-1532). Tarapacá, Chile. Realizada en tapicería con fibra de camélido; diseño ajedrezado, colores negro, blanco y rojo. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2736-1 (20,2 × 10,7 cm).

Chuspa (bag) from the Inka period (1400-1532 AD), Tarapacá, Chile, made of fabric with camelid fiber; a checkered design in black, white and red. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 2736-1 (20.2 × 10.7 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

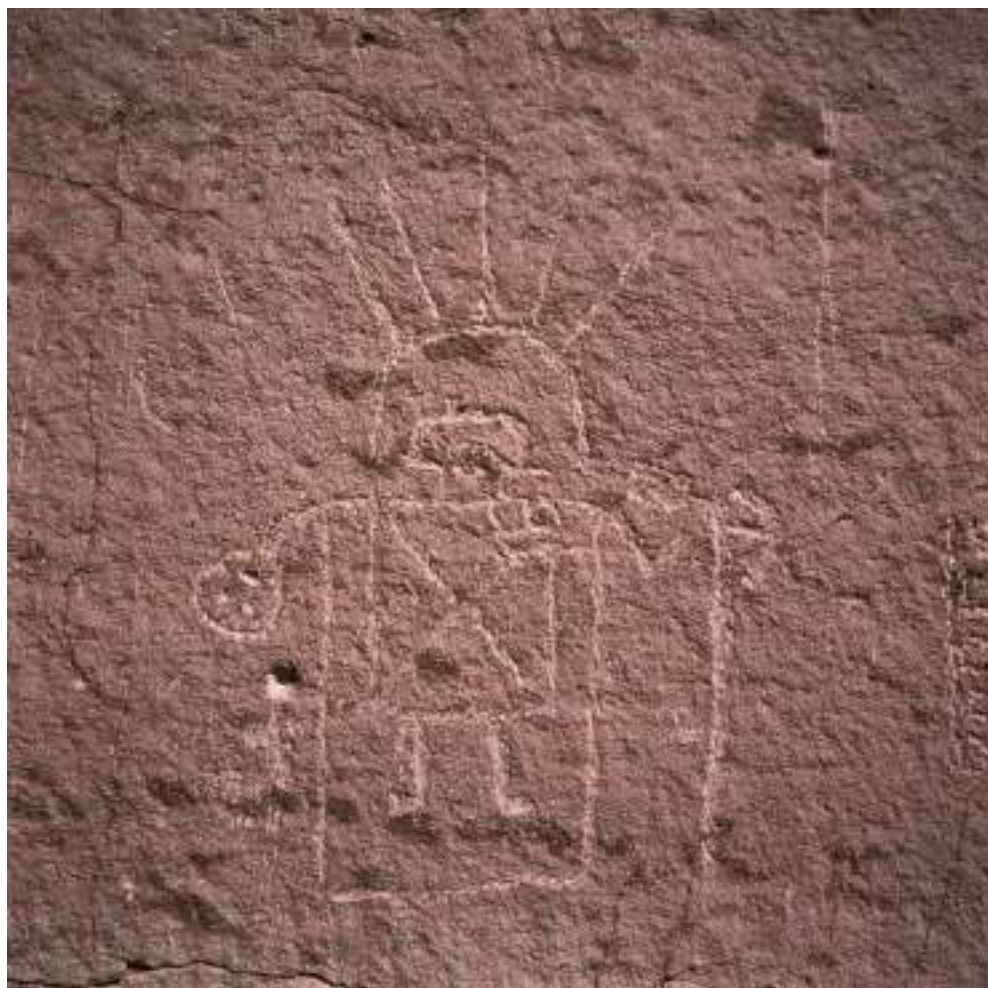


Figura | Figure: 3
Personaje grabado en un panel rocoso de la localidad de Santa Bárbara (río Loa, Región de Antofagasta). Su cuerpo está conformado por un cuadrado con una X en su interior, tal como se observa en los *toqapus* o en los motivos de algunas túnicas-*unku*.

Character engraved on a rock panel in the town of Santa Bárbara (Loa River, Antofagasta). Its body is depicted as a square with an X inside, as seen in the *toqapu* or in the motifs on some tunics (*unku*).

Fotografía | Photograph: Fernando Maldonado.



Figura | Figure: 2
Vaso-*kero* del período colonial, siglos XVI-XVIII. Madera policromada, con *toqapu*; se observa a una mujer que viste una manta o *lliklla*. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2323 (19,5 × 17 cm).

Kero (vessel) from the colonial period (16th-18th centuries). Polychrome wood with *toqapu*; shows a woman wearing a blanket or *lliklla*. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 2323 (19.5 × 17 cm).



Figura | Figure: 4a

Túnica-*unku* con motivos de *toqapu* del período colonial temprano, siglos XVI-XVII. Realizado con fibra de camélido en técnica de tapicería. Santiago, colección privada (80×60 cm).

Unku (tunic) with *toqapu* motifs from the early colonial period (16th-17th centuries), made with camelid fiber with the tapestry technique (80×60 cm). Private collection, Santiago.

Fotografía | Photograph:
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 4b (forma parte del Catalogo de arte)
Túnica-*unku* hecha de fibra de camélido y algodón decorada con dos franjas de *toqapus*. Perú, siglos XVI-XVII. Buin, colección Museo Andino, N° MA 2566 (80×60 cm).

Unku (tunic) made with camelid fiber and cotton decorated with two *toqapus* stripes, 16th-17th centuries. Museo Andino collection, Buin, N° MA 2566 (80×60 cm).

Fotografía | Photograph:
Eduardo Cifuentes Ferreira.

en las pinturas y grabados del arte rupestre de los sitios arqueológicos inka. En el caso del norte de Chile, los personajes vestidos a la usanza inka, vienen a reemplazar la detallada anatomía con que se construían los cuerpos rupestres en épocas anteriores. Una corporalidad que se expresa y se repite en forma insistente para conformar una nueva identidad y una nueva forma de entender el mundo: ser y encarnar el Estado Inka (fig. 3, p.117). Este es un ejemplo más de la agencia simbólica de la cultura material en la creación del nuevo orden social imperial.

Lejos de desaparecer, durante la Colonia la variedad y cantidad de estas representaciones aumenta. En el caso de los *unkus* tejidos, Joanne Pillsbury (2006) describe *toqapus* situados en otras secciones de la túnica, formando bandas más anchas o diferentes estructuras u orientaciones; hay un mayor uso de los colores azul y rojo, al que se agregan el rosa y el morado, y se populariza el fondo blanco (fig. 4, p.118). A su vez, las prendas de vestir varían en sus tamaños en función de los nuevos telares y se incorporan a los tradicionales elementos traídos por los europeos, tanto materiales (lana de oveja, fibras metalizadas y seda) como iconográficos (flores y animales heráldicos). Las mantas femeninas (*lliklla*) también comienzan a tejerse con otras técnicas y materiales, exhibiendo *toqapus* bordados en las orillas, que ya se producían previos a la Conquista, mezclados con diseños europeos. Se trata de tejidos hechos por encargo, por tanto, ya no siguen la norma imperial que regía en las manufacturas realizadas por especialistas que trabajaban al servicio del imperio inkaico. Estas eran obras a pedido que se convirtieron en prendas de lujo al ser tejidas por especialistas indígenas al margen del obraje, el sistema de fabricación textil masivo impuesto por los españoles.

En algunas crónicas hispanas como las de Guamán Poma de Ayala o Martín de Murúa, así como en pinturas al óleo del siglo XVII, la realidad inkaica es ilustrada vistiendo *unku*, *lliklla*, *aqsu* (vestido femenino) y fajas decoradas con filas y columnas de *toqapu*. En todas estas imágenes se trata de escenas de la vida pública, como fiestas, matrimonios y procesiones, en las que las prendas que llevan los personajes son transformadas y adaptadas en distintas direcciones como expresión de nacientes subjetividades, de rebelión y del nuevo orden social.

Si bien se ha propuesto que podría ser un sistema de escritura o heráldico, lo cierto es que, como lenguaje visual, el motivo *toqapu* traspasó la época de conquista para incorporarse a otros objetos. La llave inka, los

Far from disappearing, the variety and quantity of these representations increased during the colonization period. As for woven *unku*, Joanne Pillsbury⁽³⁾ describes *toqapu* located on other parts of the tunic, forming wider bands or different structures and positions; blue and red colors were used most frequently with pink and purple added to them, and the white background became popularized (fig. 4, p.118). The size of garments began to vary as new looms were imported by the Europeans; they also brought in material (sheep wool, metallized fibers and silk) and traditional iconography (flowers and heraldic animals). Blankets for women (*lliklla*) were woven with new techniques and materials: thus, pre-colonial *toqapu* embroidered along the edges were mixed with European designs. These fabrics were made-to-order; therefore, they no longer followed the manufacturing rules specialists who served the Inka Empire were obligated to follow. These tailor-made pieces became luxury garments when they were woven by indigenous specialists on the margins of the massive textile manufacturing centers imposed by the Spaniards.

In Hispanic chronicles, such as those of Guamán Poma de Ayala or Martín de Murúa, and oil paintings from the seventeenth century, Inka royalty is illustrated wearing *unku*, *lliklla*, *aqsu* (dresses for women) and sashes decorated with columns and rows of *toqapu*. These images all show public life (parties, marriages and processions) in which the clothes worn by the characters are transformed and adapted in different ways as an expression of nascent subjectivity, rebellion and the new social order.

Although it has been proposed that *toqapu* motif could be heraldic or a system of writing, what is certain is that it continued to be incorporated, as a visual language, into objects after the time of the conquest. The Inka key, the concentric rhombi and the *toqapu* X are found near flowers, fruits, animals and birds of European and Andean origin that dialogue and interact in the scenes on colonial tapestries (fig. 5, p.121). According to Elena Phipps,⁽⁴⁾ these Western themes and motifs were transmitted to Andean artists through books, drawings and objects brought over by the Spaniards.

These tapestries were large pieces; they adorned the walls or floors of churches, administrative buildings and the homes of influential families from the viceroyalty of Perú. The first pieces, from the 16th century, were woven with the same tapestry technique used by the Inka for their fine fabrics (*cumbi*). Therefore, it is not surprising that they follow a structure of concentric rectangles and among their

3. Pillsbury, 2006.

4. Phipps, 2004.

rombos concéntricos y el *toqapu X* se hallan junto a flores, frutas, animales y pájaros de origen europeo y andino que dialogan y convergen en los tapices coloniales (*fig. 5, p. 121*). Temas y motivos occidentales que, según Elena Phipps (2004), habrían sido transmitidos a los artistas andinos a través de libros, dibujos y objetos traídos por los españoles.

Los tapices son piezas de gran tamaño, que se colgaban en los muros o cubrían pisos de iglesias, edificios administrativos y hogares de familias influyentes del virreinato del Perú. Las primeras piezas del siglo XVI fueron creadas siguiendo la misma técnica de tapicería utilizada por los inkas en sus tejidos finos (*cumbi*). Por ello, no sorprende que sigan una estructura de rectángulos concéntricos y entre sus colores destaquen los rojos y morados, festoneados de blanco. Lo interesante es que los diseños están orientados en las cuatro direcciones, por lo que pueden apreciarse bien cuando cubren una cama o una mesa.

Es como si estos nuevos tejidos vistieran otros cuerpos, ya no personas sino viviendas e iglesias. Estos son espacios nuevos y reformados, con distintos roles en la sociedad colonial, pues gracias a referencias del siglo XVI sabemos que, al momento de la conquista española, murales policromos con animales y figuras geométricas cubrían las paredes de algunos inmuebles en distintas regiones del Imperio, entre las que destacan, por ejemplo, los templos de Pachacamac en Perú o los torreones funerarios (*chullpa*) de del altiplano boliviano.

En efecto, nuevas y viejas imágenes también visten las iglesias coloniales en los remotos pueblos del norte de Chile. Sus muros exhiben *toqapu X* junto a los motivos de aves, flores y floreros que se encuentran en los tapices (*fig. 6, p. 121*). También hay bandas que recuerdan aquellas de los bordes de las grandes piezas tejidas. Algunas de ellas contienen triángulos o rombos en hilera, tan comunes en los cántaros-aríbalos y en las túnicas inkas, o diseños cuatripartitos, otro sello de este imperio en los territorios conquistados (*fig. 7, p. 121*). Algo que también hayamos en las tablas ayacuchanas de Sarhua que se exhiben en esta muestra.

Se observan, asimismo, ahombres con ponchos, una prenda que reemplazará al *unku inka*, y que se incorporará desde entonces a la identidad indígena masculina. Junto a ellos hay seres fantásticos que combinan atributos humanos con los de plantas o de animales, ángeles y demonios (*fig. 8, p. 122*). Y entre las escenas del Vía Crucis, acompañan a muchos de estos murales religiosos, es común ver a Jesús usando un

colors, reds and purples stand out, scalloped with white. It is interesting to note that the designs are oriented in all four directions, so they can be appreciated from all sides when covering a bed or a table.

It is as if these new fabrics were used to dress new bodies, not those of people, but houses and churches. These are evolving spaces with different roles during colonial society. References from the 16th century reveal that at the time of the Spanish conquest, polychromatic murals with animals and geometric figures covered the walls of some buildings in different regions of the Empire, among the most noteworthy, the Pachacámac temples in Perú and the funerary towers (*chullpa*) in the Bolivian highlands.

Indeed, new and old images also adorned colonial churches in the remote villages of northern Chile. Their walls display *toqapu X* together with motifs of birds, flowers and vases found on the tapestries (*fig. 6, p. 121*). There are also the familiar bands along the edges of large woven pieces. Some of them contain triangles or rhombi in rows, common on Aribal jars and Inka robes, or quadripartite designs, another seal the Empire left on the conquered territories (*fig. 7, p. 121*). These are also found on the Ayacuchan tables of Sarhua that are part of this exhibition.

Furthermore, men can also be seen wearing ponchos, a garment that will replace the Inka *unku* and become part of the indigenous male identity from then on. Meanwhile, there are fantastic beings that combine human attributes with those of plants or animals, angels and demons (*fig. 8, p. 122*). And in many of the Via Crucis scenes, Jesus appears wearing a loincloth with Andean geometric designs, while being captured and crucified by soldiers wearing Spanish uniforms (*fig. 9, p. 122*).

Thus, images, shapes and colors become vehicles for the imposition of social, political and economic forces, both individual and collective, through time and space. These images not only provide a field for the reiteration of dominant values, but also constitute a place for resistance and transformation of these same forces, because they build systems of social meaning.

Clothing and fabrics were and are usually highly visible and significant artifacts for the Andean peoples. Not only the finished object, but its entire creative process is meaningful, starting with the procurement of raw materials, which involves raising animals and shearing, spinning and weaving. Used on special occasions by specific individuals, textiles are loaded with rituality and meaning linked to beliefs and social roles. Andean textiles, made with tradi-



Figura | Figure: 5

Poncho en técnica de tapicería, de algodón y fibra de camélido, siglo XVIII (detalle). Presenta motivos de animales, plantas y jarrones. Hecho a partir de cinco franjas unidas mediante costuras, probablemente realizadas en telar de cintura. Santiago, colección Museo de la Merced, MM-091 (160×183 cm).

Poncho in tapestry-technique made of cotton and camelid fiber, 17th century (detail). Made from five strips joined by stitching, probably made on a backstrap loom, there are motifs of animals, plants and vases. Museo de la Merced collection, Santiago, MM-091 (160×183 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.



Figura | Figure: 7

Bolsa-*chuspa* del período inka (1400-1532 D. C.), tejido a telar con ligamento de tela con fibra de camélido; urdimbre y trama discontinuas. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 2811 (18,9×17 cm).

Bag (*chuspa*), loom-woven with camelid fibre weave; discontinuous warp and weft. Inka period (1400-1532 AD). Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 2811 (18.9×17 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.

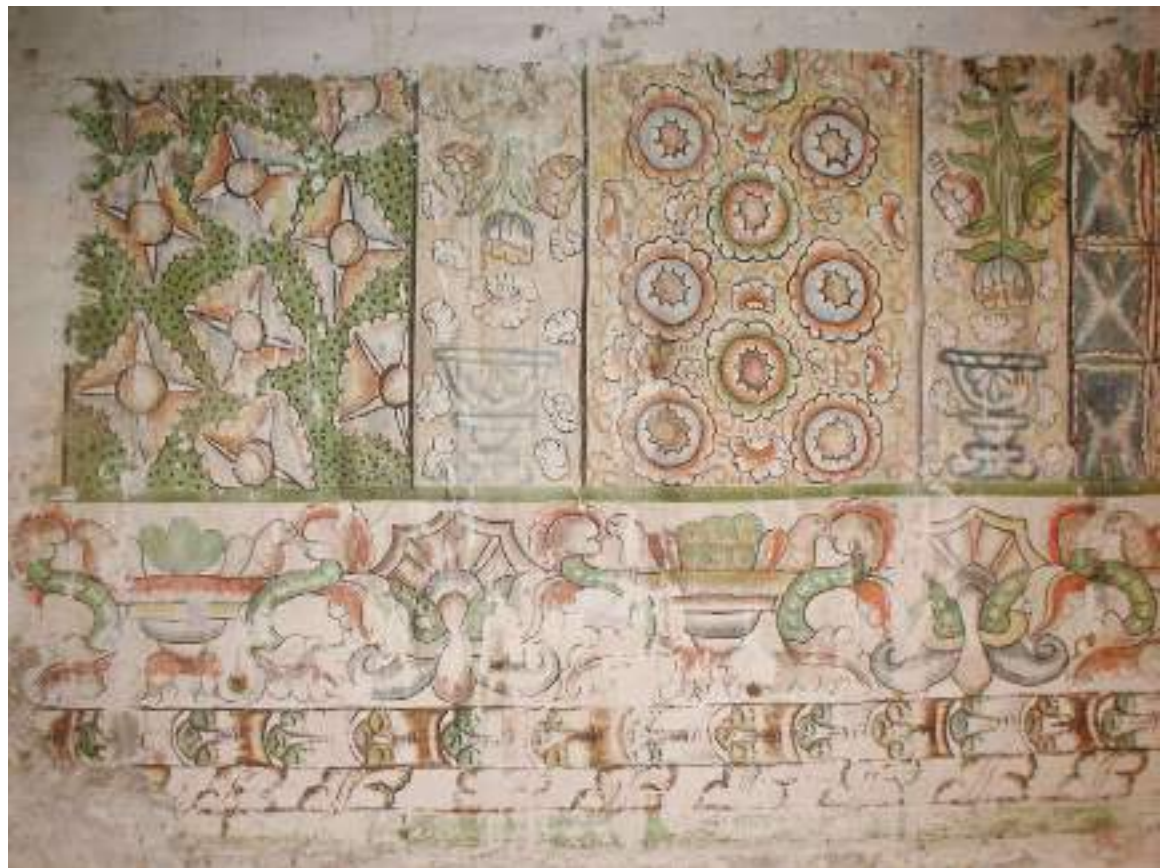


Figura | Figure: 6

Pintura mural de la Iglesia de Pachama, Región de Arica y Parinacota, Chile. Siglo XVIII.

Mural painting in Pachama Church, Arica and Parinacota Region, Chile, 18th century.

Fotografía | Photograph: Fernando Guzmán.



Figura | Figure: 8
 Pintura mural de la Iglesia de Parinacota,
 Región de Arica y Parinacota, Chile. Siglo XVIII.
 Mural painting in Parinacota Church,
 Arica and Parinacota Region, Chile, 18th century.
 Fotografía | Photograph: Gloria Cabello.



Figura | Figure: 9
 Pintura mural de la Iglesia de Parinacota,
 Región de Arica y Parinacota, Chile. Siglo XVIII.
 Mural painting in Parinacota Church,
 Arica and Parinacota Region, Chile, 18th century.
 Fotografía | Photograph: Gloria Cabello.

taparrabos con diseños geométricos de estilo andino, siendo capturado y crucificado por soldados que vistieron uniforme español (fig. 9, p.122).

Vemos entonces cómo, a través del tiempo y de los territorios, las imágenes, las formas y los colores son, a la vez, vehículo para la imposición de fuerzas sociales, políticas y económicas, tanto individuales como colectivas. Pero estas imágenes no son solamente un campo de reproducción de los valores dominantes, sino también un lugar de resistencia y de transformación de esas mismas fuerzas, pues construyen sistemas de significado social.

Las prendas de vestir y los tejidos en general han sido y son artefactos de gran visibilidad y de especial significancia en los pueblos andinos. No solo el objeto final y acabado, sino que todo su proceso creativo es significativo, desde la obtención de las materias primas –que involucra la crianza de los animales y la esquila, hasta el hilado y el tejido–, así como el uso en ciertas ocasiones y por individuos específicos, los textiles están cargados de ritualidad y sentidos vinculados a creencias y roles sociales. Los textiles andinos, ejecutados a partir de técnicas y procesos tradicionales, manifiestan efectivamente la visión cultural del mundo. Por ello, pueden entenderse como dispositivos cuyo lenguaje visual actúa en la construcción y representación de quienes lo produjeron y usaron, participando activamente de las relaciones entre personas y comunidades diversas.

Gracias a los trabajos de John Murra (2002) sabemos que, más allá de lo funcional y ornamental, el tejido en el mundo andino tenía distintas significancias en la vida de las personas: regalo de parientes para ser lucidos en ritos de pasaje, privilegio de las autoridades locales, ofrendados sin uso a los muertos y quemados en sacrificios propiciatorios, reconocimiento a los soldados que se distinguían en las batallas, o botín apreciado y producto esencial en los intercambios económicos. En distintos momentos del calendario ritual, los ídolos eran presentados en celebraciones y sacrificios públicos vestidos con muchos. Pero también, el despojar de su vestimenta al enemigo (incluso, ya muerto) era parte del acto de triunfo, y mientras se les daban a los vencidos prendas nuevas a la usanza imperial, el propio Inka se investía con el traje de cada pueblo subyugado. Todas estas acciones, generaban obligaciones de todo tipo para ambas partes.

En época colonial la función política cambia, pero los tejidos siguen siendo los grandes promotores de las nuevas creencias y cosmovisiones.

tional techniques and processes, are a physical manifestation of a cultural vision of the world. Therefore, they can be understood as devices whose visual language works in the construction and representation those who produce and use them, actively participating in the relationships among diverse people and communities.

Thanks to John Murra's work,⁽⁵⁾ we know that weaving in the Andean world went beyond the functional and ornamental and played many roles in peoples' lives: gifts from relatives to be worn during rites of passage, possessions of privileged local authorities, unused as offerings to the dead and burned in propitiatory sacrifices, recognition for soldiers who distinguished themselves in battle, and a prized treasure and coveted good, commercially speaking. At different times in the ritual calendar, idols were presented in public celebrations and sacrifices dressed in them. Stripping an enemy of his clothing (even once dead) was part of a victory, and while the defeated were given new garments, as was the imperial custom, the triumphant Inka was vested with the garments of each subjugated people. These actions created many kinds of obligations for both sides.

In colonial times, the political functions of the fabrics changed, but they continued to be the main promoters of new beliefs and worldviews. The use of the *unku* was restricted to festivities and only worn by *curacas*, indigenous chiefs or authorities linked to the Inka royal lineage. According to John Rowe,⁽⁶⁾ this was one of the strategies used by the Spaniards to maintain political and social order, preserving the Inka nobility's status.⁽⁷⁾

New fabrics, such as tapestries on the walls and balconies of churches and houses, or carried as banners, especially during religious processions, were considered prestigious goods in colonial society even as their colors, design structures, shapes and sizes, uses and meanings evolved. Moreover, fabric remained the most useful means of power in the Andean world.

For this reason, the Andean peoples today safeguard ancestral techniques for dyeing wool, creating designs and weaving garments, which inform the present about the past. It is remarkable to find the designs and colors on the ponchos worn by the characters in Andean church murals and colonial *kero* (vessels) iconography recurring in pieces woven in the nineteenth and twenty-first centuries (fig. 10, pp.124-125). In these textiles (the last ones produced at the Center for Traditional Textiles of Cuzco, directed by Nilda Callañaupa⁽⁸⁾) and many others by master weavers

5. Murra, 2002.

6. Rowe, 1957.

7. See the introduction to this catalog.

8. See Callañaupa, 2009.



b) Pintura mural de la Iglesia de Pachama, Región de Arica y Parinacota, Chile.
b) Colonial-era mural painting, Pachama Church, Arica and Parinacota Region, Chile.
Fotografía | Photograph: Olaya Sanfuentes.



Figura | Figure: 10 a,b,c y d
Redundancia de prendas, diseños y colores en diferentes soportes:
a) Vaso-*kero* con personaje con túnica-*unku*. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, 3346, 17 x 15 cm.
Redundancy of garments, designs and colors in different supports:
a) *kero* (vessel) with character with tunic-*unku*. Museo Chileno de Arte Precolombino collection, Santiago, 3346, 17 x 15 cm.
Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.



c) Réplica del poncho de Simón Bolívar.
Textil tradicional, Comunidad de Chahuaytire,
Perú. Cuzco, colección Centro de Textiles
Tradicionales del Cuzco, 21,6 x 26 cm.

c) Replica of Simón Bolívar's poncho.
Traditional textile, Chahuaytire Community,
Perú. Centro de Textiles Tradicionales del
Cuzco collection, Cuzco, 21.6 x 26 cm.

Fotografía | Photograph:
Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.

d) Poncho jesuítico atribuido al
coronel Tupper, siglo XIX. Santiago,
colección Museo Chileno de Arte
Precolombino, PE-374), 130 x 280 cm.

d) Jesuit poncho attributed to
Colonel Tupper, 19th century. Museo
Chileno de Arte Precolombino.
collection, Santiago, PE-374), 130 x 280 cm.

Fotografía | Photograph:
Nicolás Aguayo.
© Museo Chileno de Arte Precolombino.

El uso del *unku* estuvo restringido a las festividades y solo vestido por curacas, es decir, los jefes o autoridades indígenas vinculados al linaje real Inka. Esta fue una de las estrategias utilizadas por los españoles para mantener el orden político y social, según releva John Rowe (1957), al tiempo que sirvió a la nobleza incaica para mantener su estatus.⁽²⁾

Nuevos tejidos, como los tapices que visten muros y balcones de iglesias y casas, o que se portan como estandartes, especialmente en las procesiones religiosas, son bienes de prestigio en la sociedad colonial. Como sea, los colores, estructuras de diseño, las formas y tamaños de los objetos cambian, así como sus usos y significados. No obstante, el tejido permanece como el objeto más útil en el manejo del poder en el mundo andino.

Es por ello que hoy en día entre los pueblos andinos se recuperan técnicas ancestrales para teñir lana, recrear diseños y tejer prendas que nos hablan del pasado en el presente. Es notable observar la redundancia de diseños y colores entre los ponchos que visten personajes en los murales de las iglesias andinas (*fig. 10, pp. 124-125*) y en la iconografía de los vasos-*kero* coloniales, con piezas tejidas en los siglos XIX y XXI. En estos últimos textiles, producidos en el Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco que dirige Nilda Callañaupa,⁽³⁾ así como en las de otras maestras y maestros tejedores que quieren mantener vivo en la memoria el pasado andino, conviven ciertas estilizaciones y geometrías abstractas tomadas de épocas precolombinas con otras que presentan elementos y escenas cotidianas. De esta forma, junto con reproducir prendas y diseños ancestrales, se crean nuevas piezas para satisfacer las necesidades contemporáneas, se incluyen lanas sintéticas por la intensidad del color que ofrecen, y los motivos evolucionan, lo que a su vez les otorga nuevas interpretaciones. Estos tejidos contemporáneos son signos de resistencia indígena, con imágenes cargadas de reivindicaciones sociales y políticas aún vigentes en la actualidad.

working to keep the Andean past alive, certain pre-Columbian stylizations and abstract geometries coexist with everyday elements and scenes. In this way, along with reproducing ancestral garments and designs, new pieces are created to meet contemporary needs, synthetic wools are included for the color intensity they offer, and the motifs evolve, which in turn lends them new interpretations. These contemporary fabrics are signs of indigenous resistance; their images are loaded with social and political resistance still relevant today.

2. Ver texto de Olaya Sanfuentes en este libro.

3. Ver Callañaupa (2009).

Referencias

- BARTHES, Roger.
Elementos de la semiología.
A. Barcelona: Alberto Corazón, 1971.
- BERTONIO, Ludovico.
Vocabulario de la lengua Aymara.
Lima: Compañía de Jesús, 1612.
- BRAY, Tamara.
«Exploring Inca State Religion
Through Material Metaphor». En
*Religion, Archeology and the Material
World*, ed. Lars Fogelin, 118-138.
Carbondale: Southern Illinois
University Center for Archaeological
Investigations, 2008.
- CALLAÑAUPA, Nilda.
*Tejiendo en los Andes del Perú.
Soñando diseños, tejiendo recuerdos*.
Cuzco: Centro de Textiles Tradicio-
nales del Cusco, 2009.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.
Nueva corónica y buen gobierno.
Cuzco, 1615. [México: Fondo
de Cultura Económica, 2007.]
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego.
*Vocabulario de la lengua general
de todo el Peru llamada lengua
Qquichua, o del Inca*. Lima: Francisco
del Canto, 1608.
- MOLINA, Cristóbal de.
«Relación de las fábulas y ritos de
los incas». *Revista Chilena de Historia
y Geografía* 9 (1913 [1575]): 117-190.
- MURRA, John.
«La función del tejido en varios
contextos sociales y políticos». En *El
mundo andino: población, medio
ambiente y economía*, ed. John Murra,
153-170. Lima: IEP, 2002.
- MURÚA, Martín de.
*Historia del origen y genealogía real
de los reyes incas del Perú, de sus
hechos, costumbres, trages, y manera
de gobierno*. (Manuscrito Galvin). Ed.
Juan Ossio, [1590] 2004.
- PHIPPS, Elena.
«Garments and Identity in the
Colonial Andes». En *The Colonial
Andes. Tapestries and Silverwork*,
eds. Elena Phipps, Johanna Hecht
y Cristina Esteras Martín, 17-39.
Nueva York: Metropolitan Museum
of Art, 2004.
- PILLSBURY, Joanne.
«Inca-Colonial Tunics: A Case Study
of the Bandelier Set». En *Andean
Textile Traditions. Papers from the
2001 Mayer Center Symposium at
the Denver Art Museum*, ed. Margaret
Young-Sánchez y Fronia W. Simpson,
120-168. Denver: Denver Art
Museum, 2006.
- ROWE, John H.
«The Incas Under Spanish Colonial
Institutions». *The Hispanic American
Historical Review* Vol. 37, 2 (1957):
155-199.

Bibliography

- BARTHES, Roland.
Elementos de la semiología. Barcelona:
Alberto Corazón, 1971.
- BERTONIO, Ludovico.
Vocabulario de la lengua Aymara.
Lima: Compañía de Jesús, 1612.
- BRAY, Tamara.
“Exploring Inca State Religion
Through Material Metaphor”. In *Religion,
Archeology and the Material World*, ed.
Lars Fogelin, 118-138. Carbondale:
Southern Illinois University Center for
Archaeological Investigations, 2008.
- CALLAÑAUPA, Nilda.
*Tejiendo en los Andes del Perú. Soñando
diseños, tejiendo recuerdos*. (Weaving in
the Andes of Perú. Dreaming up
Designs, Weaving Memories.) Cuzco:
Centro de Textiles Tradicionales
del Cusco, 2009.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.
Nueva corónica y buen gobierno. (New
Chronicle and Good Governance.)
Cuzco, 1615. [México: Fondo de Cultura
Económica, 2007.]
- MOLINA, Cristóbal de.
“Relación de las fábulas y ritos de los
incas”. (Account of the Fables and Rites
of the Inka). *Revista Chilena de Historia
y Geografía* 9 (1913 [1575]): 117-190.
- MURRA, John.
“La función del tejido en varios
contextos sociales y políticos”.
(The Function of Weaving in Various
Social and Political Contexts.)
In *El mundo andino: población, medio
ambiente y economía*, ed. John Murra,
153-170. Lima: IEP, 2002.
- MURÚA, Martín de.
*Historia del origen y genealogía real de
los reyes incas del Perú, de sus hechos,
costumbres, trages, y manera de gobierno*.
(History of the Origin and Royal
Genealogy of the Inka Kings of Perú,
their Deeds, Customs, Traditions and
Way of Governing.) (Galvin manuscript).
Ed. Juan Ossio. Madrid: Testimonio
Compañía Cultural, 2004 [1590].
- PHIPPS, Elena.
“Garments and Identity in the Colonial
Andes”. In *The Colonial Andes. Tapestries
and Silverwork*, eds. Elena Phipps,
Johanna Hecht and Cristina Esteras
Martín, 17-39. New York: Metropolitan
Museum of Art, 2004.
- PILLSBURY, Joanne.
“Inca-Colonial Tunics: A Case Study of
the Bandelier Set”. In *Andean
Textile Traditions. Papers from the
2001 Mayer Center Symposium at the
Denver Art Museum*, ed. Margaret Young-Sánchez
and Fronia W. Simpson, 120-168. Denver:
Denver Art Museum, 2006.
- ROWE, John H.
“The Incas Under Spanish Colonial
Institutions”. *The Hispanic American
Historical Review* Vol. 37, 2 (1957):
155-199.





An Andean Colonial Woman's
Mantle: the New World and its global
networks

**Un manto de mujer de la era
colonial andina: el Nuevo Mundo
y sus redes globales**

ELENA PHIPPS⁽¹⁾

Al examinar la cuestión del comercio global en el siglo XVI, se pone en foco un período en que los navegantes españoles y portugueses se dispersaron por el mundo en busca de especias y tesoros provenientes de nuevas tierras. Es difícil dilucidar el impacto de esta empresa exclusivamente en términos de comercio, sobre todo en lo que concierne a las Américas. La razón es que el proceso de establecimiento de relaciones comerciales fue solo uno entre los diversos aspectos del acontecimiento total que representan estos encuentros históricos entre mundos (*fig. 1, p.132*), cuyo impacto se manifestó en una completa transformación de las culturas de la región mediante la violencia de la conquista, la conversión religiosa y la instauración del dominio colonial. Estos aspectos son parte de la transformación cultural que tuvo lugar en América, y necesariamente deberían considerarse en todo examen de los bienes materiales producidos y comercializados como resultado de ella. Entre las consecuencias de esa transformación, el impacto social de estas relaciones de intercambio es particularmente visible en el campo de los textiles, y este trabajo va a enfocarse en algunos de estos temas en el contexto de un textil en particular.

Me refiero a una prenda femenina —un manto para cubrir los hombros— realizada en el altiplano sur de los Andes, probablemente en algún momento entre mediados y fines del siglo XVI (*fig. 2, p.132*). La prenda habría sido vestida por una mujer andina de estatus elevado, y esto lo sabemos por diversos elementos presentes en su diseño y ejecución, que remiten tanto a la cultura inka como a la española.⁽²⁾ Tejida en técnica de tapicería, con hilados de alpaca de la más fina calidad, sus diseños polícromos incluyen unos patrones geométricos rectangulares llamados *toqapu*, diversos pájaros y flores y un fondo de dibujo calado ondulado e interconectado.

Aunque la cultura de los inkas careció de escritura hasta la llegada de los españoles, sabemos mucho sobre ellos a través de los registros arqueológicos y de los tempranos documentos coloniales elaborados por eruditos tanto españoles como nativos de los Andes.⁽³⁾ Muchas de estas túnicas tejidas en tapicería se han preservado, en especial la túnica perteneciente a la colección del Dumbarton Oaks Museum, con *toqapu* en toda su superficie, utilizada por el rey inka.⁽⁴⁾

También las mujeres vestían prendas especiales —un vestido que envolvía el cuerpo y que se sostenía con prendedores en los hombros

Examining the subject of global trade in the 16th century focuses on a period when Spanish and Portuguese navigators dispersed throughout the world, seeking spices and treasures from new lands. To discuss the impact of this enterprise solely in terms of trade is difficult, particularly in regards to the Americas. This is because the process of establishing trade relationships was only one aspect in the overall act of these historical encounters between worlds (*fig. 1, p.132*). The impact of which manifested in the entire transformation of the cultures of the region that was achieved through the violence of conquest, religious conversion and establishment of Colonial rule. These factors are part of cultural transformation that took place in the Americas and should be considered as part of any examination of the material goods that were produced and traded as a result. Among the consequences of transformation, the social impact of these exchange relationships is particularly visible in the realm of textiles, and this paper will focus on some of these issues in the context of one special textile.

The textile is a woman's garment —a shoulder mantle— made in the Southern highlands of the Andes, probably sometime in the mid-to-late 16th century (*fig. 2, p.132*). The garment would have been worn by an Andean woman of high status, and we know this from various factors in its design and execution that reference both Inca and Spanish cultures.⁽²⁾ Woven in tapestry weave, of the finest quality of alpaca yarns, its polychrome designs include rectangular geometric designs, called *toqapu*, various birds and flowers, and a background of an undulating and interconnected fretwork pattern. While the Inca culture had no writing prior to the arrival of the Spanish, we know a great deal about them from both the archaeological record and the early colonial documents prepared by both Spanish and native Andean scholars.⁽³⁾ Woven in tapestry weave, many of these tunics have been preserved, notably the tunic belonging to the Dumbarton Oaks Collection, which has all over *toqapu*, worn by the Inka king.⁽⁴⁾

Women also wore special garments —a dress that wrapped around the body and was held by pins at the shoulder (*fig. 3, p.134*). A mantle, covering the shoulders was pinned at the breast. We know about the details of these Inca garments through dressed ritual figurines preserved in high altitude ceremonial site burials.⁽⁵⁾ Women of high rank and special privilege wore matching sets of garments, though preserved examples are fewer, but show the use of special designs. While some have argued that they are

1. Este trabajo fue presentado en un simposio de la Textile Society of America (TSA) en el contexto de la exhibición *Interwoven Globe: Textiles Trade, 1500-1800* del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en 2013.

2. Ver Phipps (2004): 16-41.

3. Sobre la escritura histórica de los inkas, ver por ejemplo Martín de Murúa, *Historia general del Perú*. Véase también Juan de Betanzos, *Suma y narración de los inkas*. Para investigaciones académicas contemporáneas, ver Terry Daltroy, *The Incas*.

4. Túnica de la colección del Dumbarton Oaks, número de ingreso B518. Ver E. Phipps, entrada de catálogo n° 18, Man's Tunic (uncu) en *Colonial Andes*, pp. 153-156.

1. This paper was presented in the Textile Society of America (TSA) panel for the exhibition *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* at the Metropolitan Museum of Art, New York.

2. See Phipps (2004): 16-41.

3. Historic writing on the Inca, see, for example, Martín de Murúa. *Historia general del Piru*. See also, Juan de Betanzos, *Narrative of the Inca*. For contemporary scholarship see Terry Daltroy, *The Incas*.

4. Dumbarton Oaks tunic accession number B518. See E. Phipps. Cat entry no. 18 Man's Tunic (uncu) in *Colonial Andes*, pp 153-6.

5. See J. Reinhard, *The Ice Maidens*. Also Phipps Catalogue Nos. 1 and 2 Dressed Miniature Figurine in *Colonial Andes*, pp. 128-30.



Figura | Figure: 1
El primer embajador. Felipe Guamán Poma
de Ayala. *Primer nueva corónica y buen gobierno*,
1615. Copenhague, colección Det Kongelige
Bibliotek. Gl. kgl. S. 2232, 4°, p. 375[377].

The First Ambassador. Felipe Guamán Poma
de Ayala. *Primer nueva corónica y buen gobierno*
(*The First New Chronicle and Good Govern-*
ment), 1615. Det Kongelige Bibliotek collection,
Copenhague. Gl. kgl. S. 2232, 4°, p. 375[377].



Figura | Figure: 2
Manto de mujer, Perú, fines del siglo XVI-
principios del XVII. Tejido de tapicería, urdim-
bre de algodón, trama de camélido. Nueva
York, colección The Metropolitan Museum
of Art, Roger's Fund, 1908 (08.108.10).

Woman's mantle, Perú, late 16th c./early 17th
c. Tapestry weave, cotton warp, camelid
weft. Metropolitan Museum of Art, Rogers
Fund collection, New York. 1908 (08.108.10).

(fig. 3, p.134) y un manto que los cubría sujeto al pecho—. Conocemos detalles de estas prendas inkas a través de las miniaturas de figuras humanas vestidas que se han preservado en los entierros de sitios ceremoniales de altura inkaicos.⁽⁵⁾ Las mujeres de alto rango y con privilegios vestían conjuntos combinados de prendas; aunque los ejemplos preservados son poco numerosos, muestran el uso de diseños especiales. Mientras que algunos investigadores han sostenido que no se trata de los mismos diseños de *toqapu*, otros hemos postulado que ellos son, de hecho, reflejo del origen del *toqapu*.⁽⁶⁾

En la era colonial, el uso de motivos especiales inkas adquirió nuevos significados pues su asociación a la condición de noble inka tuvo un rol importante en el contrato social con la administración española. En las prendas masculinas, vemos estos diseños representados en las túnicas que se vestían durante las celebraciones cristianas, como por ejemplo las pinturas de las procesiones de Corpus Christi del último cuarto del siglo XVII en Cuzco, casi doscientos años después de la conquista.⁽⁷⁾ Dado que los jesuitas, una poderosa orden eclesiástica activa en la región andina durante los siglos XVI al XVIII, alentaron una asociación más estrecha entre la cristiandad y las tradiciones nativas, estos atuendos y diseños inkas se produjeron incluso para vestir estatuas de Cristo (fig. 4, p.134).

En cuanto a las mujeres, los símbolos inkas en este formato solo comenzaron a utilizarse durante la era colonial y, en especial, en prendas tradicionales y para ocasiones formales: mantos y vestidos envolventes (fig. 5, p.135). Aunque se han preservado muy pocos ejemplares, se los encuentra representados en pinturas, especialmente de los siglos XVII y XVIII. Además de en las pinturas, se les conocen por algunos mantos preservados que muy probablemente se usaron como prendas de boda.⁽⁸⁾ El hermoso manto de la colección del National Museum of the American Indian presenta los diseños de *toqapu* organizados en tres hileras, con dos campos más anchos ocupados por una gran cantidad de pequeños diseños, incluyendo animales, sirenas y hasta soldados españoles que blanden espadas (fig. 6, p.135). Otra pieza, en el Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum, está tejida enteramente con seda e hilos metálicos, ambos materiales importados de China y España a fines del siglo XVI, sobre todo a través de los Galeones de Manila. Estos barcos mercantes cruzaban el Pacífico hasta Asia llevando plata de América —tanto de

not the same *toqapu* designs, others, like myself, have proposed that they, in fact, reflect the origin of the *toqapu*.⁽⁶⁾

In the Colonial era, the use of the special Inca motifs took on new meanings, as association to Inca noble status played a role in the social contract of Spanish administration. In men's garments, we see them depicted in the tunics worn for Christian celebrations, as in the paintings of the Corpus Christi processions in Cuzco from the last quarter of the 17th century almost two hundred years after the conquest.⁽⁷⁾ As the Jesuits, a powerful ecclesiastical order active in the Andean region during the 16th-18th centuries, encouraged a closer association between Christianity and native traditions, these Inca garments and designs were even produced to clothe statues of Christ (fig. 4, p.134).

For women, Inca symbols in this format only began to be used in the Colonial era and, in earnest, in traditional garments the mantles and wrapped dresses (fig. 5, p.135). While very few have been preserved, these are depicted in paintings particularly in the 17th to 18th centuries. Apart from the paintings, a few actual mantles are known, and were likely used as wedding garments.⁽⁸⁾ The beautiful mantle in the collection of the National Museum of American Indian shows the *toqapu* designs organized in three rows, with two broader fields filled with many small designs, including animals, mermaids and even Spanish soldiers brandishing swords (fig. 6, p.135). Another, in the Cooper-Hewitt National Design Museum, is woven entirely of silk and metallic yarns, both materials imported from China and Spain in the late 16th century notably through the Manila Galleons. These trade ships crossed the Pacific Ocean to Asia bringing silver from the Americas —both México and Perú— in exchange for Chinese silk and porcelain. In this example, there is a proliferation of *toqapu* in a most luxurious context. The Metropolitan Museum's example is the only one that solidly incorporates the influence of Spanish aesthetic in the design (fig. 7, p.137). The undulating design is very reminiscent of fabrics produced in Spain in the 16th-17th centuries that favor repeated patterns of ogival shapes —perhaps influenced in part from their Islamic origins (fig. 8, p.137). Transforming the pattern into a fretwork, this type of design is often likened to metalwork of the period. We can see how the joined crossings of the pattern in themselves take shape —sometimes in the guise of a crown or jewel. It was also found in painted leather wall panels, a type of furnishing material that was well known in Spain, and may have been

5. Ver J. Reinhard, *Ice Maidens*. También en Phipps, número de catálogo 1 y 2, miniaturas de figurillas vestidas, en *Colonial Andes*, pp. 128-130.

6. E. Phipps, manuscrito, «Toqapu on Colonial Andean Garments», ponencia presentada en *Conference on Toqapu*, Universidad de Harvard, 2003.

7. Ver L. E. Wuffarden, número de catálogo 116 a-d Corpus Christi en *Colonial Andes*, pp. 312-318. Ver también Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ*.

8. Entre los más finos mantos coloniales de mujer preservados en colecciones de museos se cuentan: National Museum of the American Indian 5/3773, publicado en *Colonial Andes*, Catálogo número 40, pp. 192-194; Cooper-Hewitt National Design Museum, 1902-1-782, publicado en *Colonial Andes*, Catálogo número 39, pp. 190-191; Staatliches Museum für Völkerkunde, 43-41-3, publicado en *Colonial Andes*, Catálogo número 38, pp. 187-189.

6. E. Phipps unpublished paper "Toqapu on Colonial Andean Garments" presented at Harvard University Conference on *Toqapu*, 2003.

7. See L.E. Wuffarden, Catalogue Nos.116 a-d Corpus Christi in *Colonial Andes*, pp. 312-18. See also Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ*.

8. Some of the finest Colonial women's mantles preserved in museum collections include: National Museum of the American Indian 5/3773, published in *Colonial Andes* Catalogue number 40, pp 192-94; Cooper Hewitt National Design Museum, 1902-1-782, published in *Colonial Andes* Catalogue Number 39, pp 190-91; Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich, 43-41-3, published in *Colonial Andes* Catalogue Number 38, pp. 187-89.



Figura | Figure: 3:
Martín de Murúa. *Historia general del Piru*, 1616, Coya (reina inka), Ms. Ludwig XIII 16 (83.MP.159, folio 23v), manuscrito ilustrado. Los Angeles, colección J. Paul Getty Museum.

Coya (Inca Queen) Martin de Murúa *Historia general del Piru*, 1616, Ms. Ludwig XIII 16 (83.MP.159, folio 23v) illustrated manuscript, J. Paul Getty Museum collection, Los Angeles.



Figura | Figure: 4:
Miniatura de túnica para imagen de Cristo, Unku Santo. La Paz, colección Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Miniature tunic for statue of Christ, Unku Santo. Museo Nacional de Etnografía y Folklore collection, La Paz.



Figura | Figure: 5:
Retrato de una ñusta, ca. 1730-1750.
Óleo sobre tela. Cuzco, colección Museo
Inka de la Universidad Nacional de San
Antonio Abad del Cuzco.

Portrait of a Ñusta, 1730-1750.
Oil on canvas. Museo Inka de la Universidad
Nacional de San Antonio Abad del Cuzco
collection, Cuzco.

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.



Figura | Figure: 6:
Manta de mujer, seda y pelo de camélido.
Nueva York, colección Cooper-Hewitt,
Smithsonian Design Museum. Donación
de J. Pierpont Morgan, 1902-3-782.

Woman's mantle. Silk and camelid hair.
Cooper-Hewitt National Design Museum
collection, Smithsonian Institution,
New York, Gift of J. Pierpont Morgan,
1902-3-782.

México como de Perú— a cambio de seda y porcelana chinas. En el ejemplar del Metropolitan Museum of Art hay una proliferación de *toqapu* en un contexto sumamente lujoso. Es el único que incorpora firmemente la influencia de la estética española en el diseño (fig. 7, p.137). El diseño ondulante recuerda mucho a las telas producidas en España en los siglos XVI y XVII que —acaso influidas en parte por sus orígenes islámicos— privilegian los motivos de formas ojivales (fig. 8, p.137). Al transformar el patrón en un calado, este tipo de diseño es comparable a algunos trabajos en metal del mismo período. Podemos ver cómo adquieren forma, por sí mismos, los entrecruzamientos del patrón, a veces con el aspecto de una corona o una joya. Esto se ha encontrado también en paneles murales de cuero pintado —un material decorativo bien conocido por entonces en España—, y es posible que asimismo se haya llevado al Nuevo Mundo (fig. 9, p.137). El motivo fue incorporado en los Andes en algunos ejemplares de tapices en telar, hechos por antiguas tejedoras inkas de gran habilidad, con una increíble atención en el detalle.

Las fuentes de referencia para estos patrones pueden haber sido prendas vestidas por los administradores españoles y telas de seda estampada importadas de España. Llevadas al Perú a través de las flotas anuales que transportaban bienes de lujo a las colonias, estas telas estaban reguladas por ley y su fabricación estuvo prohibida en el Perú hasta las reformas comerciales del siglo XVIII, como una manera de asegurar el monopolio español. También este tipo de diseño formaba parte de la tradición pictórica, que adoptó especialmente la escuela de Cuzco y que representaba a la Virgen, en todas sus manifestaciones, vestida con sedas españolas (fig. 10, p.138). Al observar en detalle el particular bordado del manto del Metropolitan Museum of Art (fig. 7, p.137) puede verse la curiosa manera en que está representado el motivo. El bordado de la casulla (fig. 11, p.138) tiene algunos aspectos interculturales interesantes.⁽⁹⁾ Si bien estas fuentes de diseños eran frecuentes en ese período, tanto en España como en los Andes, una comprensión más profunda de la prenda en sí misma nos conduce a la pregunta: ¿por qué una mujer de ascendencia inka elegiría usar una vestimenta de este tipo?

Yo creo que la respuesta nos lleva de nuevo a la cuestión del contexto de las prendas como mantos de boda. En el período inka del tardío siglo XV y temprano siglo XVI, y antes de la llegada de los españoles en 1532, la propiedad de la tierra se transmitía por línea materna.⁽¹⁰⁾ Después de

brought to the new world, as well (fig. 9, p.137). This motif was incorporated in the Andes, into some Colonial era tapestry examples, woven by highly skilled former Inca weavers, with incredible attention to detail.

The sources of reference for this patterning may have come from the garments worn by Spanish administrators, and from pattered silk fabrics imported from Spain. Brought into Perú through the annual flotas that carried luxury goods to the colonies, these fabrics were regulated by law, and prohibited to be produced in Perú, until the 18th century trade reforms, as a way of insuring the Spanish monopoly. This type of design was also part of the painting tradition, especially adopted by the Cuzco school, depicting the image of the Virgin, in all of her manifestations, dressed in Spanish silks (fig. 10, p.138). In looking in detail of the Metropolitan Museum of Art mantle (fig. 7, p.137), a curious manner in which the pattern is depicted can be seen. The embroidery of this chasuble in itself has some interesting crosscultural aspects (fig. 11, p.138).⁽⁹⁾ So while these design sources were so prevalent in the period, both in Spain and available in the Andes, a further understanding of the garment itself leads us to a question about why a woman of Inca descent would choose to wear such a garment?

I believe the answer leads back to the issue of the context for the garments —as wedding mantles.

In the Inca period of the late 15th and early 16th centuries, prior to the arrival of the Spanish in 1532, land ownership followed matrilineal descent.⁽¹⁰⁾ After the wars in the Conquest of the Inca empire and the subsequent wars between the conquistadors, themselves ceased, the governance and administration of what became the Viceroyalty of Perú followed the Laws of Indies established in Spain. Seeking legitimacy to rights and privileges, Spanish administrators took wives from Inca royal families. One of the most famous marriages took place in Cuzco, in the 1550s between Ñusta Beatriz, Inca princess whose lineage went back to the first Inca king, and Martín García de Loyola, the governor of Chile and grand nephew of Ignacio de Loyola, founder of the Jesuit order (fig. 12, p.139). In a painting from that period commemorating the event, and a subject that subsequently was painted again and again, we can see the depiction families of the Inca princess on the left, and that of the Spaniard on the right. The bride is dressed in traditional Inca wrapped dress and mantle —her parents and clan are shown in what may be considered to be the fashion of the previous generation, in an archaizing style. Holding a bird in her hand, notice the way the *toqapu*

9. La casulla portuguesa del MMA, número de adquisición 42.97, integró la muestra y el catálogo de la exhibición *Interwoven Global* del Metropolitan Museum of Art, de 2013. La casulla, con el número de adquisición 48.187.691 (Fig. 11), está incluida en su catálogo.

10. Ver Irene Silverblatt, *Sun, Moon and Witches*.

9. The MMA Portuguese chasuble, accession number 42.97, was part of the *Interwoven Globe* exhibition and catalogue, Metropolitan Museum of Art, 2013. The chasuble with accession number 48.187.691 was included in the catalogue.

10. See Irene Silverblatt. *Sun, Moon and Witches*.



Figura | Figure: 7:
Detalle de la manta de la Figura 2. Nueva York, colección © The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1908 (08.108.10).

Detail, mantle as shown in Figure 2, The Metropolitan Museum of Art Rogers Fund collection, New York, 1908 (08.108.10).



Figura | Figure: 9:
Tapicería en telar con diseños entrelazados, Perú, fines del siglo XVI-principios del siglo XVII. Washington D.C., colección The Textile Museum. Adquirido por George Hewitt Myers en 1952, adquisiciones números 91-505.

Tapestry with interlace designs, Perú, late 16th-early 17th c. The Textile Museum collection, Washington, D.C. Acquired by George Hewitt Myers in 1952, acc. No. 91-505

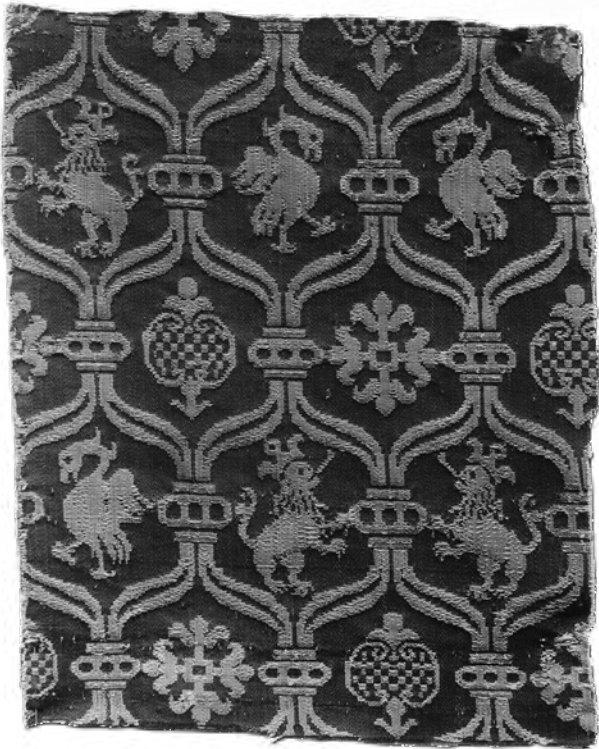


Figura | Figure: 8:
Seda española, fines del siglo XVI. Nueva York, colección © The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1919 (19.116.4).

Spanish silk, late 16th century. Metropolitan Museum of Art collection, New York, Rogers Fund (1919, 19.116.4).



Figura | Figure: **10:**
Virgen del Rosario de Guápulo, ca.1680,
 Cuzco. Óleo sobre tela (170,8 × 110,5 cm).
 Donación de Loretta Hines Howard, 1964
 (64.164.385). Nueva York, colección
 The Metropolitan Museum of Art.

Virgen del Rosario de Guápulo (Virgin of
 the Rosary of Guápulo), ca.1680. Peruvian
 (Cuzco) Oil on canvas, 67 1/4 × 43 1/2 in.
 (170,8 × 110,5 cm). Gift of Loretta Hines
 Howard, 1964 (64.164.385). Metropolitan
 Museum of Art collection, New York.

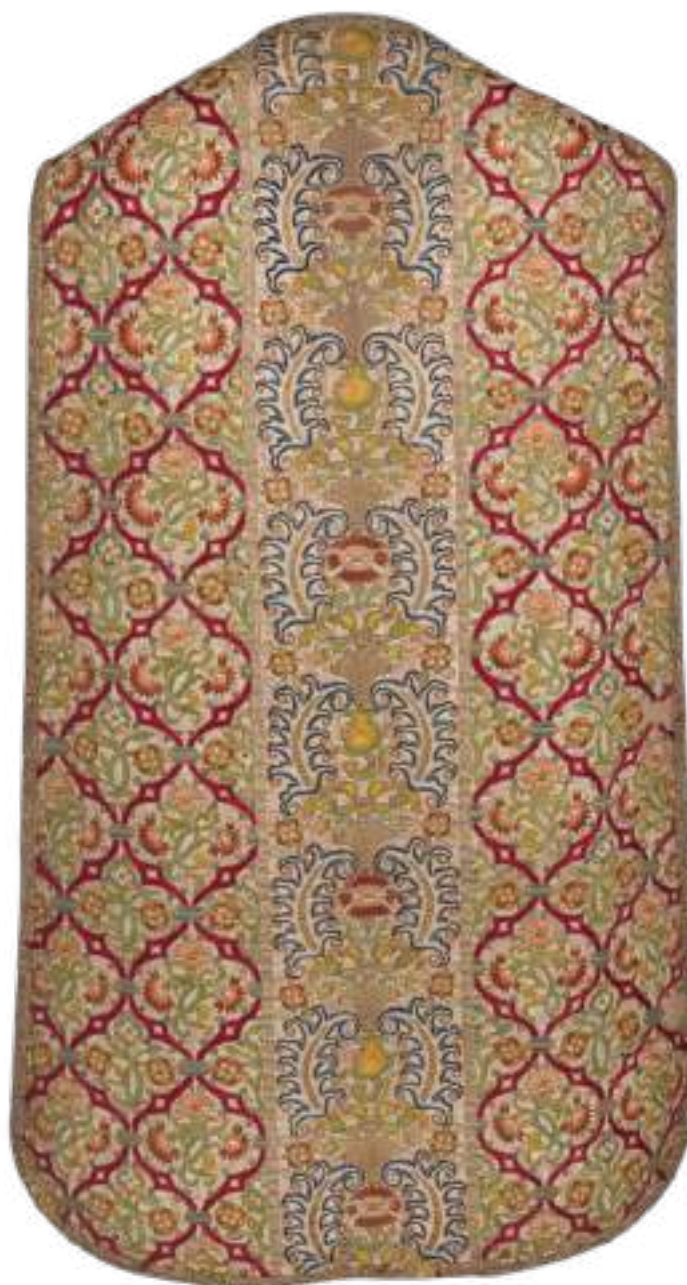


Figura | Figure: **11:**
 Detalle de una casulla española o portuguesa,
 siglos XVI-XVII. Hilo de seda y metal sobre
 seda (largo: 120,7 cm). Nueva York, colección
 Metropolitan Museum of Art, Legado de
 Catherine D. Wentworth, 1948 (48.187.691).

Detail of a Chasuble, 16th-17th century Spanish
 or Portuguese. Silk and metal thread on silk
 L. 47 1/2 inches (120,7cm). Metropolitan Museum
 of Art collection, New York, Bequest of
 Catherine D. Wentworth, 1948 (48.187.691).

Fotografía | Photograph: Elena Phipps.



Figura | Figure: 12:

Artista anónimo. *Matrimonio de Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta*, detalle, fines del siglo XVII, óleo sobre tela. Lima, colección Convento de Copacabana.

Anonymous artist. Detail, *Marriage of Martín de Loyola to doña Beatriz Ñusta*. Late 17th c. Oil on canvas. Convent of Copacabana, Lima.

Fotografía | Photograph:
Daniel Giannoni. ©Banco de Crédito del Perú.

que cesaron tanto las guerras de conquista del imperio inka como las subsiguientes guerras entre los propios conquistadores españoles, el gobierno de lo que se convirtió en el virreinato del Perú siguió la Ley de Indias establecida en España. Procurando legitimar sus derechos y privilegios, los administradores españoles tomaron esposas entre las familias reales inkas. Uno de los matrimonios más famosos tuvo lugar en Cuzco en los años 1550 entre la Ñusta Beatriz, princesa inka cuyo linaje se remontaba al primer rey inka, y Martín García de Loyola, gobernador de Chile y sobrino nieto de Ignacio de Loyola, fundador de la orden jesuita (*fig. 12, p. 139*).

En una pintura de esa época que conmemora el evento –en adelante un tema que sería representado una y otra vez– podemos ver a las familias de la princesa inka a la izquierda y la del español a la derecha. La novia lleva el vestido y el manto inka tradicionales; los atuendos de sus padres y su clan exhiben lo que puede considerarse como la moda de la generación anterior, en un estilo arcaizante. En el manto de la madre –que sostiene un pájaro en la mano–, nótese la manera en que están delineadas con bordes blancos las franjas de *toqapu*. Esa prenda corresponde muy bien al estilo del manto del Metropolitan Museum of Art. Sin embargo, no es el estilo de otras piezas que se preservan, ya sea del período inka o colonial. Los ejemplares tradicionales inkas nunca utilizan este contorno alrededor de los cuatro bordes de su diseño, ya que los *toqapu* normalmente se presentan en filas; tampoco lo vemos en las prendas coloniales. De manera que el carácter único de este manto yace tanto en su diseño como en su contexto.

Podemos ver que, si bien los métodos tradicionales de tejido andino persistieron hasta bien entrada la era colonial –como en los singulares tratamientos técnicos de las urdimbres y tramas (*fig. 13, p. 141*)–, es necesario incorporar nuevos niveles de interpretación que den como resultado una comprensión más compleja y matizada de la cultura material producida en la era del comercio global y el intercambio cultural. Si bien las ideas están representadas en los textiles que se produjeron durante este período vital de desarrollo y cambio cultural andino, sus significados y contextos aún requieren una mayor interpretación.

AGRADECIMIENTOS a The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, a The Textile Museum de Washington D.C., y al Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum de Nueva York, por el permiso para publicar las fotografías de sus colecciones.

bands outlined in white form borders of the mother's mantle. The mother's garment is very much in the style of the MMA mantle. However, this is not a manner seen in any other preserved examples, either from Inca or Colonial periods. Traditional Inca examples never use this outline around all four edges in their design, as *toqapu* are normally presented in rows. Nor do we see it in Colonial examples. So the unique qualities of the mantle lay both in its design and context.

We can see that while the traditional Andean weaving methods persisted well into the Colonial era –such as in the unique technical treatments of warps and wefts (*fig. 13, p. 141*)– whole new layers of interpretation need to be engaged, resulting in a more complex and nuanced understanding of material culture produced in the age of global trade and cultural interchange. As ideas are represented in the textiles that were produced during this vital period of Andean cultural development and change, their meanings and contexts still require further interpretation.

ACKNOWLEDGEMENTS. Thanks to the Metropolitan Museum of Art, New York, The Textile Museum, Washington D.C., and The Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, for permission to publish photographs from their collections.



Figura | Figure 13:
Detalle del diseño del borde de la manta con orilla en bucle de urdimbre estilo inka de la Figura 2. Nueva York, colección ©The Metropolitan Museum of Art, Roger's Fund, 1908 (08.108.10).

MMA mantle detail of edge design with Inca-style warp looped selvage as shown in Figure 2, ©The Metropolitan Museum of Art, New York, Roger's Fund, 1908 (08.108.10).

Referencias

BETANZOS, Juan de.
Narrative of the Inca. Austin: University of Texas Press, 1996.

DALTROY, Terry.
The Incas. Malden: Blackwell, 2002.

DEAN, Carolyn.
Inka Bodies and the Body of Christ. Durham: Duke University Press, 1999.

MURÚA, Martín de.
Historia general del Piru. Edición facsimilar. Los Angeles: Getty Museum, 2008.

PHIPPS, Elena.
«Garments and Identity in the Colonial Andes». En *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*, Elena Phipps, Johana Hecht y Cristina Esteras, eds. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.

REINHARD, Johan.
The Ice Maiden: Inka Mummies, Mountain Gods, and Sacred Sites in the Andes. Washington, D.C.: National Geographic, 2006.

SILVERBLATT, Irene.
Sun, Moon and Witches. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Bibliography

BETANZOS, Juan de.
Narrative of the Inca. Austin: University of Texas Press, 1996.

DALTROY, Terry.
The Incas. Malden: Blackwell, 2002.

DEAN, Carolyn.
Inka Bodies and the Body of Christ. Durham: Duke University Press, 1999.

MURÚA, Martín de.
Historia general del Piru. Facsimile Edition. Los Angeles: Getty Museum, 2008.

PHIPPS, Elena.
“Garments and Identity in the Colonial Andes”. En *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*. Phipps, Hecht y Esteras, eds. New York, Metropolitan Museum of Art, 2004.

REINHARD, Johan.
The Ice Maiden: Inca Mummies, Mountain Gods, and Sacred Sites in the Andes. Washington D.C., National Geographic, 2006.

SILVERBLATT, Irene.
Sun, Moon and Witches. Princeton: Princeton University Press, 1987.





El jardín en los tapices coloniales de los siglos XVII y XVIII

DANIELA CROSS ⁽¹⁾

Los tapices coloniales destacan, entre otras características, por su decoración con iconografía religiosa, particularmente de figuras sagradas y escenas bíblicas. Estas imágenes en los textiles desempeñaban un papel importante como herramientas de evangelización de las comunidades indígenas. Además de estos diseños, los tapices también incorporan símbolos y alegorías con significados más abstractos. Al observar el uso de motivos de la flora y la fauna, junto a otros de diversa índole, pueden comprenderse las contradicciones y similitudes del mundo andino con el europeo, lo que enriquece la trama simbólica de estas obras. En la decoración de estos tapices se confrontan, superponen, cruzan y fusionan símbolos indígenas con imágenes medievales y renacentistas para la creación de diseños barrocos que reflejan las tradiciones propias de los Andes.

La presencia de algunos elementos visuales del mundo indígena en la tapicería virreinal puede interpretarse como un modo de resistencia simbólico-político frente al nuevo sistema social y productivo impuesto por los españoles: la llamada «ciudadanización forzada» definida por Silvia Rivera Cusicanqui.⁽²⁾ En estas obras, los artistas americanos lograron insertar especies botánicas y animales y objetos no pertenecientes al mundo europeo, desafiando los «regímenes de visibilidad» establecidos en el contexto colonial. La persistencia en la representación de motivos propios de la cultura andina, contribuyó a mantener vigente y en circulación ciertos íconos, a pesar de los intentos por reemplazarlos, desestimarlos o incluso prohibirlos. En la mentalidad andina, la presencia de estos elementos iconográficos viene acompañada de sus poderes mágicos y medicinales, y están pregnados de múltiples significados –físicos y simbólicos– que convocan todo el poder del paisaje. Las flores y animales «pasa(n) a ser lo que se cree que se presenta».⁽³⁾ La tapicería se construye como un rito alquímico del encantamiento producido por las flores y animales. En este sentido las especies representadas se convierten en un elemento clave –sacro y político– dentro de la iconografía colonial.

A pesar de la imposición de copiar modelos europeos, según Ticio Escobar,⁽⁴⁾ «la inercia de un temperamento visual diferente y la inevitable porosidad del rígido sistema misionero permitieron, en secreto, la continuidad o el surgimiento de expresiones propias». Los artistas

One of the outstanding characteristics of colonial tapestries is their religious iconography, especially their representations of sacred figures and biblical scenes. Such textile images played an important role in evangelizing indigenous communities. In addition to these images, tapestries incorporated symbols and allegories with more abstract meanings. Observing the use of flora and fauna motifs, along with other iconographies, leads to an understanding of the contradictions and similarities between the Andean and European worlds, which enriches the symbolic narrative of these works. Through tapestry imagery, indigenous symbols confront, are superimposed on, are mixed and fused with medieval and Renaissance images to create baroque designs that reflect the traditions of the Andes.

Evident in the viceregal tapestry are visual elements from the indigenous world that can be interpreted as a mode of symbolic-political resistance against the new labor and social system imposed by the Spaniards or the so-called “forced citizen-ization” defined by Silvia Rivera.⁽²⁾ However, Amerindian artists managed to weave plant and animal species and objects that were not part of the European world into these works, challenging the “visibility regimes” established by the colonizers. Certain Andean cultural symbols were kept alive and in circulation thanks to persistence in the representation of these motifs, despite attempts to replace, dismiss or even prohibit them. In the Andean worldview, these iconographic elements are accompanied by their magical and medicinal powers, and they express multiple literal and symbolic meanings that summon the power of the physical world. Flowers and animals “become what one believes they represent”.⁽³⁾ An alchemical rite of enchantment occurs as the flora and fauna weave the tapestry. In this way, these species become a key sacred and political element within colonial iconography.

Despite being forced to copy European models, “the inertia of a different visual temperament and the inevitable porosity of the rigid missionary system allowed for the continuity, or the emergence of artists’ own personal expression in secret,” according to Ticio Escobar.⁽⁴⁾ Artists experimented with tapestry sizes and colors to achieve the highest level of beauty and composition, while introducing local elements. These modifications to the European conventions sought to alter the devotional and emotional responses of the faithful when contemplating or using a piece.⁽⁵⁾

1. Las ideas aquí expuestas se desprenden de un trabajo de investigación previo que dio forma a mi tesis de magíster, presentada al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ver Cross (2022).

2. Rivera Cusicanqui, 2015.

3. Belting, 2007: 43.

4. Escobar, 2012: 43.

1. The ideas presented here stem from previous research that shaped my Master’s thesis, presented to the Institute of Aesthetics of the Pontificia Universidad Católica of Chile. See Cross, 2022.

2. Rivera Cusicanqui, 2015.

3. Belting, 2007: 43.

4. Escobar, 2012: 43.

5. Freedberg, 2018: 42.

alteraban tamaños y colores en busca de la composición y los cánones de belleza que estos tapices aspiraban transmitir, mientras introducían elementos locales. Estas modificaciones de las convenciones establecidas por los europeos, buscaban alterar las respuestas primarias devocionales y emocionales de los fieles al contemplar o usar la pieza.⁽⁵⁾

Estas «resistencia, permanencia y reivindicación» se habrían materializado en las flores y animales presentes en algunas obras en las que se producía una notable interacción de especies europeas y del territorio andino, planteando un tipo de lenguaje simbólico y haciendo del tapiz un *jardín* en el que coexistían diversas formas de representación y especies.

En Occidente, la flor se considera una representación arquetípica del alma como un centro espiritual. Su uso alegórico está asociado con atributos de la primavera, la aurora, la juventud y la virtud,⁽⁶⁾ mientras que en el mundo indígena de los Andes centrales se creía que todas las plantas estaban animadas por un ser divino que impulsaba su crecimiento y les otorgaba poderes curativos. Muchas flores, la mayor parte de ellas de carácter sagrado, forman parte importante de los rituales y ceremonias asociadas al calendario agrícola andino.⁽⁷⁾ En estos ritos, el tipo específico de flor no es definitorio: «...sea la que fuese, por ser flor, se sitúa ya del lado de los objetos bellos, dotada además del resplandor que le entregan sus propiedades mágicas».⁽⁸⁾ Las especies florales sugieren el ciclo de la vida, surgen de la tierra y a través de su nacimiento prometen procesos de interconexión entre distintos organismos; también auguran transformación, muerte y resurrección, y por sobre todo anticipan los frutos y la abundancia. Por su parte, el catolicismo tomó las cualidades esenciales de las flores –aromáticas, cromáticas y formales– y construyó para cada una un simbolismo pedagógico para los fieles; por ejemplo, el lirio representa la humildad y castidad, la rosa es símbolo de perfección y amor.

En los tapices coloniales se produjeron adaptabilidades e interpretaciones de los modelos artísticos europeos correspondientes a distintas épocas. Los creadores andinos no buscaron la exactitud compositiva e iconográfica, sino que prefirieron otras formas de representación, relacionando elementos de contextos disímiles (precolombinos-coloniales-católicos). Al respecto, la historiadora del arte Constanza Acuña señala que los artistas «privilegiaron la forma indirecta, el juego

This “resistance, permanence and vindication” materialized in works featuring European and Andean flowers and animals interacting, proposing a type of symbolic language and making the tapestry a *garden* in which various forms of representation and species coexisted.

In the West, the flower is considered an archetypal symbol of the spiritual center of the soul. Its allegorical use is associated with attributes of spring, dawn, youth, and virtue,⁽⁶⁾ while in the indigenous central Andes world, all plants were believed to be animated by a divine being who inspired their growth and granted them healing powers. Many flowers, most of them sacred, are an important part of the rituals and ceremonies associated with the Andean agricultural calendar.⁽⁷⁾ In these rites, specific types of flowers are not defined: “... whatever it might be, because it is a flower, it is already a beautiful object and is endowed with the radiance that its magical properties give it”.⁽⁸⁾ Floral species suggest the cycle of life; born from the Earth, they promise processes of interconnection between different organisms; they also foresee transformation, death and resurrection, and, above all, anticipate profits and abundance. For its followers, Catholicism created a pedagogical symbol for each of the essential qualities of a flower: aromatic, chromatic and formal. For example, the lily represents humility and chastity, and the rose is a symbol of perfection and love.

Adaptations and interpretations of European artistic models from different periods were represented in the colonial tapestries. The Andean creators did not seek compositional and iconographic accuracy, preferring other forms of representation, juxtaposing contrasting elements (pre-Columbian-colonial-Catholic). In this regard, art historian Constanza Acuña points out that artists “prioritized indirectness, the game of allusions and subtext: communicating between the lines, avoiding univocal ideas”.⁽⁹⁾ In other words, fixed, singular Catholic ideas and meanings were transformed and conveyed through ambiguity –an Andean decontextualization and reinterpretation of the Catholic religion and its symbols. This manifested in an allegorical “in-definition” (or double and triple meanings) and in changes to traditional conventions. Thus, the images become “anachronistic”: representatives of a non-linear chronology, where the colonial present of that time⁽¹⁰⁾ established multi-temporal connections with the pre-Columbian past.⁽¹¹⁾

Most frequently in seventeenth-century tapestry compositions, European design from the Middle Ages

5. Freedberg, 2018: 42.

6. Chevalier y Gheerbrant, 1995: 506.

7. Mulvany, 2004: 407-419.

8. Cereceda, 1987: 142.

6. Chevalier and Gheerbrant, 1995: 506

7. Mulvany, 2004: 407-419.

8. Cereceda, 1987: 142.

9. Acuña, 2013: 55.

10. Martínez, 2020: 85.

11. Didi-Huberman, 2011.

de alusiones y subentendidos: decir entre líneas o a medias, huyendo de los significados unívocos».⁽⁹⁾ Siguiendo con la idea de la autora, los parámetros y significados fijos y unitarios católicos se transforman y transitan en la ambigüedad a través de la descontextualización y las reinterpretaciones andinas de la religión católica y sus símbolos, lo que se manifiesta en una indefinición alegórica (de doble o triple significancia) y en el cambio de las convenciones tradicionales. Así, las imágenes se vuelven «anacrónicas», objetos de tiempos no lineales en donde el presente –en este caso el colonial– y la memoria precolombina, edificada durante la época colonial,⁽¹⁰⁾ entablaron conexiones de múltiples temporalidades.⁽¹¹⁾

En las composiciones de los tapices del siglo XVII, en la mayoría de los casos se evoca el diseño europeo de la Edad Media para representar huertos y jardines. En los textiles, estos jardines se caracterizan por un orden geométrico, una imagen planimétrica en la que se dispone un perímetro ortogonal con líneas rectas y concéntricas, acompañado de diversos motivos iconográficos de la flora y fauna local e introducida, tanto en la imaginería como en la realidad colonial. En esta miniaturización y representación ordenada de un paisaje, la tapicería colonial evoca a través del jardín la imagen del Paraíso.

La imagen del jardín como un paraíso en la otra vida era la representación que la doctrina cristiana deseaba transmitir a los pueblos andinos.⁽¹²⁾ Esta idea se adaptó en la mentalidad indígena para tomar en la representación textil la forma de diversas especies de árboles, flores, frutos, animales, y otros elementos zoomorfos y fitomorfos. Las especies presentes en los textiles coloniales reflejan la relación de cercanía entre el ser humano y su entorno. En el mundo andino prehispánico, el paisaje se halla directamente vinculado a lo sobrenatural a través de un ordenamiento del espacio visible e invisible. Es así como lo figurativo del arte religioso occidental convirtió a los tapices en un lugar donde los pueblos andinos podían incorporar su imaginario, ya que el paisaje actuaba como portal hacia lo sobrenatural.⁽¹³⁾

Los jardines monásticos en Europa se encuentran mencionados en antiguos relatos. San Hilarión da cuenta de que san Antonio de Abad (años 251-356 d.C.), fundador de las primeras comunidades monásticas a principios del siglo IV, tenía un jardín en donde «Él mismo plantó estas vides y estos pequeños árboles; labró este pedazo de tierra con sus pro-

evokes orchards and gardens. These textile gardens are geometrical: a planimetric image with a perimeter of straight, concentric lines is accompanied by colonial iconographic motifs of local and introduced flora and fauna, both real and mythical. The colonial tapestry, with its miniaturized and orderly representation of a landscape, evokes Paradise through the image of the garden.

The image of the garden as an afterlife paradise was an idea that the Christian doctrine sought to transmit to the Andean peoples.⁽¹²⁾ This idea was adapted by the indigenous people and represented in textiles with various tree, flower, fruit and animals species, and other zoomorphic and phytomorphic elements. The species represented on colonial textiles reflect the close relationship between humans and their environment. In the pre-Hispanic Andean world, the landscape is directly linked to the supernatural through its visible and invisible spaces. Since the landscape acted as a portal to the supernatural, tapestries became a place where Andean people could incorporate their collective imagination into the figurative aspect of Western religious art.⁽¹³⁾

Ancient accounts mention monastic gardens in Europe. Saint Hilarion reported that Saint Anthony of Abbot (251-356 AD), founder of the first monasteries at the beginning of the fourth century, had a garden where “He himself planted these vines and small trees; he tilled this piece of land with his own hands, dug this pond to water his garden and used this hoe to work for several years”.⁽¹⁴⁾ Two centuries later, Saint Benedict of Nursia, founder of the Benedictines, understood that monasteries must be self-contained so that there was no need to leave the premises. Gardens and orchards had the same importance as workshops, schools and oratories; they were places essential to the cloister’s practical and spiritual life. They supplied vegetables and herbs for cooking and medicine, and provided a space for prayer, wonder, and delight in the miracles of God’s creation.

Tania Bayard’s *Sweet herbs and sundry flowers: Medieval gardens and the gardens of the cloisters* describes a series of gardens in medieval cloisters. Almost all these accounts coincide in defining the garden as the central space in the monastery. In the cloisters, weeds and flowers were planted in rectangular rows, divided by paths that were distributed at right angles to each other, with a water source or well in the center. There was always a green field and a bench upon which to sit and contemplate, a structure that was also reflected in the textiles of the time.

9. Acuña, 2013: 55.

10. Martínez, 2020: 85.

11. Didi-Huberman, 2011.

12. Gisbert, 1999: 152.

13. Ferrero, 2015: 46.

12. Gisbert, 1999: 152.

13. Ferrero, 2015: 46.

14. Harvey, 1981: 164.

pias manos, cavó este estanque para regar su jardín y usó esta azada para trabajar durante varios años».⁽¹⁴⁾ Dos siglos más tarde, san Benito de Nursia, fundador de los benedictinos, comprendió que los monasterios debían contener todas las cosas necesarias para que no existiese la necesidad de salir del recinto. Los jardines y huertos tenían la misma importancia que los talleres, escuelas y oratorios, eran lugares esenciales para la vida cotidiana y espiritual del claustro. Estos suministraban verduras y hierbas para la cocina y la medicina, y proveían un espacio para la oración, el asombro y el deleite con las maravillas de la creación de Dios.

En *Sweet herbs and sundry flowers: Medieval gardens and the gardens of the cloisters*, de Tania Bayard, se describe una serie de jardines en claustros medievales. Casi todos estos relatos coinciden en definir el jardín como espacio central del monasterio, generalmente amurallado y geoméricamente subdividido. En los claustros se sembraban hierbas y flores contenidas en filas rectangulares, divididas por caminos que se distribuían en ángulo recto entre sí, con una fuente de agua o pozo en el centro; también debía existir un prado verde y una banca para sentarse a contemplar, una estructura que también se reflejaba en los textiles de la época.

Los tapices coloniales incluyen especies que evaden la volumetría europea y optan por una esquematización de las figuras y la estilización de la gran mayoría de los motivos representados. Se puede ver en un tapiz colonial que pertenece a la colección del Museo de la Merced (*fig. 1, p. 150*), cuya composición se ordena con una serie de rectángulos concéntricos separados por franjas de color que representan los cercos o muros de un *hortus conclusus* (jardín cerrado), así como el borde o perímetro de la fuente de agua que se ubica en su centro. Alrededor de la fuente encontramos, dispuestas sobre un fondo rojo, figuras ornamentales como jarrones, flores y animales, entre ellos vizcachas, loros y llamas, que en su conjunto nos hablan de las relaciones entre los humanos y las especies que los rodean. Tal como los colibríes que aparecen polinizando las flores dentro del jardín.

Esta geometría espacial se puede corroborar en distintas imágenes en manuscritos a lo largo de la Edad Media, que dan cuenta de cómo el jardín responde a una composición artificial producto de variados procesos intelectuales. Los conceptos de orden, belleza y armonía se

The colonial tapestries include species whose forms eluded European artisans, hence the figures are schematized and the vast majority of the motifs represented are stylized. This can be seen in a colonial tapestry that belongs to the collection of the Museo de la Merced (*fig. 1, p. 150*), whose composition contains a series of concentric rectangles separated by colored bands that represent the fences or walls of a *hortus conclusus* (closed garden), as well as the edge or perimeter of the water source that is at its center. Arranged around the fountain on a red background are ornamental figures such as vases, flowers and animals, including viscachas, parrots and llamas, which together tell us about the relationships between humans and the species that surround them. Likewise, hummingbirds are featured pollinating the flowers of the garden.

This spatial geometry can be corroborated in different images in manuscripts throughout the Middle Ages, which show how the garden responds to an artificial composition resulting from various intellectual processes. The concepts of order, beauty and harmony are guided by a preconceived idea of the divine.⁽¹⁵⁾ In the monastic garden, each element is selected and organized in terms of its culinary, medicinal, decorative and aromatic function without separating it from its aesthetic and symbolic value. The gardens are set up as spaces for meditation and prayer. This is a powerful reason for them to be enclosed: they are a place of protection and seclusion. Encounters with God, the Great Gardener and Creator, occur within these gardens. The convent is the “mystical body of Christ, it is Paradise or is conceived as an image of Paradise”⁽¹⁶⁾ (*fig. 2, p. 150*).

Muya,⁽¹⁷⁾ *wirtaka*,⁽¹⁸⁾ *Thutumpi uyu*⁽¹⁹⁾ and *Mallqui.apa muya*⁽²⁰⁾ are some of the concepts referring to plants in the Andean world; they distinguish the various places dedicated to plant cultivation and care. There is also the *Antisuyo*, home to the medicinal herbs of the Inka Empire, a land of well-being and abundance that Teresa Gisbert (1999) compares to the Paradise described by Christians.⁽²¹⁾ Similar to medieval European representations of the *hortus conclusus*, the gardens of the royal houses of the Inka or the temple of *Koricancha* also contained spaces enclosed within walls. There was a garden with representations of flora and fauna inside this temple, which the chronicler Barnabás Cobo describes as: “The richest, most sumptuous and important temple in this kingdom was that of the City of Cuzco, which means House of Gold. It was dedicated to the sun, since the statues of Viracocha, thunder, the moon

15. Insausti and Vigil, 2010: 229.

16. Gisbert, 1999.

17. “Jardín o huerta o pedazo de tierra y no tocaban a las cosas que había en ella para ser aplicadas para el inka”. (Garden or orchard or piece of land and they did not touch the things that were in it to be applied to the Inka.) “Huerto, huerta”. “Orchard, orchard”. (Bertonio, 1612: 414). “Jardín o huerto”. “Garden or orchard”. *Ibid.*: 192.

18. From Aymara: “Gardener”. *Ibid.*: 191.

19. From Aymara: “Garden of flowers”. *Ibid.*: 194.

20. From Quechua: “Orchard of many fruit trees”. González Holguín, 1608: 165.

14. Harvey, 1981: 164.

encuentran guiados por una idea preconcebida de lo divino.⁽¹⁵⁾ En el jardín monástico cada elemento es seleccionado y ordenado en cuanto a su función culinaria, medicinal, decorativa y aromática, pero sin separarlo de su valor estético y simbólico. Los jardines se configuran como espacios de meditación y oración. Esta es, entonces, una poderosa razón para ser cerrados: son un lugar de protección y de recogimiento. En ellos ocurre el encuentro con Dios, el gran jardinero y el creador. El convento es el «cuerpo místico de Cristo, es el Paraíso o está concebido como imagen del Paraíso».⁽¹⁶⁾ (fig. 2, p. 150)

Muya,⁽¹⁷⁾ *wirtaka*,⁽¹⁸⁾ *Thutumpi uyu*⁽¹⁹⁾ y *Mallqui.apa muya*⁽²⁰⁾ son algunos de los conceptos que hacen referencia al trabajo con las plantas en el mundo andino. Son palabras usadas para distinguir los diversos lugares dedicados al cultivo y cuidado de las plantas. Asimismo existe el Antisuyo, lugar desde donde provienen las hierbas medicinales del imperio inka. Una tierra de bienestar y abundancia que Teresa Gisbert análoga con el Paraíso descrito por los cristianos.⁽²¹⁾ De manera similar a las representaciones europeas medievales del *hortus conclusus*, los jardines de las casas reales de los inkas o del templo de *Koricancha* consistían en espacios contenidos y cerrados también por muros. En relación con la existencia de este templo, en cuyo interior había un jardín con representaciones de la flora y fauna, el cronista Bernabé Cobo lo describe: «El templo más rico, suntuoso y principal que había en este reino era el de la Ciudad del Cuzco, el que quiere decir Casa de Oro. Era dedicado al sol, puesto caso que también estaban colocadas en él las estatuas del Viracocha, del trueno, de la luna y otros ídolos principales».⁽²²⁾

En el imaginario andino, la idea implantada por los conquistadores de que el paraíso es un jardín se materializó en los textiles a través de diversos motivos iconográficos, tanto locales como introducidos: especies de árboles, flores, frutos y seres del mundo animal.⁽²³⁾ El objeto artístico religioso se convierte en hierofanía, y la flora y fauna tejidas conforman una manera fundamental de evocar la divinidad. En ellas se logra el traslado o evocación de un lugar a otro, como presencias o *wak'as*.⁽²⁴⁾

and other significant symbols were also placed in it”.⁽²²⁾ In the Andean imagination, the conquistadors' idea of paradise as a garden expressed itself in textiles through various iconographic motifs depicting both local and introduced species of trees, flowers, fruits and beings from the animal world.⁽²³⁾ The religious artistic object became a manifestation of the divine; woven flora and fauna became a fundamental way to evoke divinity. They achieved transference from one place to another, like presences or *wak'as*.⁽²⁴⁾ In this way, these tapestry-gardens became a microcosm, a miniaturization of the landscape, a *work of art* that evokes the image of Paradise: “While equating Paradise with an orchard and being situated in the Indies, signs of divinity were sought in the native flora and the birds began to look like angels.”⁽²⁵⁾ (fig. 3, p. 151).

The conception of paradise as a garden was one of the key concepts that forged cultural “contact” between these two worlds, giving rise to a new perception of beauty and figurative expression. Two symbols merged at this point: the Christian idea of paradise and the American landscape, Paradise as a flowery garden and the *hanaqpacha* as a flowery orchard. This cultural transformation was marked by violent resistance; the Andean community took on completely foreign ideas, reorganized their meanings and reinterpreted the images they were forced to use⁽²⁶⁾ such as the notion of paradise, the imagery of the garden and the constructions associated with these representations. This process turned each tapestry into a *hortus conclusus*, an enclosed garden full of meaning, which opens to invite us to contemplate and reflect on the complexity of the colonial world. This Andean garden is not only an aesthetic manifestation, but a visual message and expressive space of power and resistance, where identities are negotiated and visions of the world and their relationships to it confront one another.

21. Gisbert, 1999.

22. Cobo, 1890 [1653]: 290.

23. Gisbert, 1999: 162.

24. The analytical index of *Comentarios reales* (2015) prepared by Carlos Aranibar offers the following definition of *wak'a*: “It connotes the ancient Andean notion of the supernatural: a virtual, diffuse power or force that permeates the universe and manifests itself through an object. A kind of *mana* that is individualized, as in manifestations of power in people or things of unusual appearance” (2015 [1609]). Juan Diez de Betanzos claims “it means adoring *guaca*, idol” (1880 [1551]). For Ludovico Bertonio, *wak'a* is “An idol, any figure or thing that the Gentiles adored” (1612: 196).

25. Gisbert, 1999: 150.

26. Escobar, 2012: 50.

15. Insausti y Vigil, 2010: 229.

16. Gisbert, 1999.

17. «Jardín o huerta o pedazo de tierra y no tocaban a las cosas que había en ella para ser aplicadas para el inka». «Huerto, huerta». (Bertonio, 1612: 414). «Jardín o huerto». *Ibíd.*: 192.

18. Del aymara: «Hortelano». *Ibíd.*: 191.

19. Del aymara: «Jardín de flores». *Ibíd.*: 194.

20. Del quechua: «Huerta de muchos frutales» (González Holguín, 1608: 165).

21. Gisbert, 1999.

22. Cobo, 1890 (1653): 290.

23. Gisbert, 1999: 162.

24. En el índice analítico de los *Comentarios reales* (2015) elaborado por Carlos Aranibar encontramos la siguiente definición de *wak'a*: «Connota la antigua noción andina de lo sobrenatural: poder o fuerza virtual, difusa, que impregna el universo y se manifiesta a través de algún objeto. Suerte de maná que se individualiza, como en cratofanías en personas o cosas de aspecto inusual» (2015 [1609]). Para Juan Diez de Betanzos, «quiere decir *guaca* adoratorio, ídolo» (1880 [1551]). En Ludovico Bertonio, *wak'a* es «Ídolo cualquiera figura o cosa que adoraban los gentiles» (Bertonio, 1612: 196).



Figura | Figure: 1

Detalle de poncho con motivos de animales, plantas y jarrones en técnica de *tapicería*, de algodón y fibra de camélido (detalle). Hecho a partir de cinco franjas unidas mediante costuras, probablemente realizadas en telar de cintura. Siglo XVIII. Santiago, colección Museo de la Merced, MM-091 (160×183 cm).

Detail of poncho in tapestry-technique made of cotton and camelid fiber, 18th century. It presents motifs of animals, plants and vases (detail). Made from five strips joined by stitching, probably made on a backstrap loom. Museo de la Merced collection, Santiago, MM-091 (160×183 cm).

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.



Figura | Figure: 2:

Maestro del Alto Rin. *Jardincito del Paraíso*, ca.1410-1420. Fráncfort, colección Städel Museum.

Master of the Upper Rhine, *Garden of Paradise*, 15th century. Städel Museum collection, Frankfurt.

Fotografía | Photograph: ©Städel Museum.



Figura | Figure: 3
 Detalle de tapiz realizado en fibra de camélido con motivos de granadas, animales, aves bicéfalas y jarrones (detalle). Perú, siglo XVII-principios del XVIII. Lima, colección Napoleón Valdez (196 × 175 cm).

Tapestry made of camelid fiber with motifs of grenade, animals, two-headed birds and vases (detail). Perú, 17th-18th century. Napoleón Valdez collection, Lima (196 × 175 cm).

Fotografía | Photograph: Daniel Giannoni.
 © Museo Chileno de Arte Precolombino.

De esta forma, se hace de estos tapices-jardines un microcosmos, una miniaturización del paisaje, una *obra de arte* que evoca la imagen del Paraíso: «Al considerar el Paraíso como huerto y ser colocado en las Indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros».⁽²⁵⁾ (*fig. 3, p. 151*)

La idea de concebir el paraíso como un jardín fue uno de los conceptos clave que forjó este «contacto» cultural entre dos mundos, dando lugar al surgimiento de una nueva percepción de la belleza y *topos*. Dos símbolos se conjugan en este punto para hacer converger el paraíso cristiano y el paisaje americano: el *hanaqpacha* como huerto florido y el concepto de Paraíso como jardín florido. Esta transformación cultural involucró una resistencia marcada por la violencia, durante la cual la comunidad andina adoptó formas completamente ajenas, renovó sus estructuras de significado y reinterpretó las imágenes impuestas,⁽²⁶⁾ lo cual incluyó en la noción del paraíso el imaginario del huerto y las construcciones asociadas a estas representaciones. Un proceso que hizo que cada tapiz se constituyera como un *hortus conclusus*, un jardín cerrado pero lleno de significado, que se abre para invitar a contemplar y reflexionar sobre la complejidad del mundo colonial. Este jardín andino no solo es una manifestación estética, sino un mensaje visual que configura un espacio de expresión, poder y resistencia, donde se negocian identidades y se confrontan visiones del mundo y su relación con él.

25. Gisbert, 1999: 150.

26. Escobar, 2012: 50.

Referencias

- ACUÑA, Constanza.
«La invención de una arcadia andina: una aproximación a las figuras alegóricas de la pintura cusqueña La Profecía». *Illapa Mana Tukukuq*, 10 (2013): 48-57.
- BAYARD, Tania.
Sweet herbs and sundry flowers: Medieval gardens and the gardens of the cloisters. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- BELTING, Hans.
Antropología de la imagen. Madrid: Katz, 2007.
- BERTONIO, Ludovico.
Vocabulario de la lengua aymara. Perú, 1612.
- CERECEDA, Verónica.
«Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku». En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, ed. Thérèse Bouysse-Cassagne, 133-231. La Paz: Hisbol, 1987.
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant.
Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder & Herder, 1995.
- COBO, Bernabé.
Historia del Nuevo Mundo por el padre Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1890 [1653].
- CROSS, Daniela.
«El camino de las flores: análisis iconográfico y significado de la coexistencia de flora americana y europea representadas en cuatro pinturas coloniales de la Virgen María, pertenecientes a la Colección Joaquín Gandarillas Infante». Tesis de magister presentada al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2022.
- DE INSAUSTI, Pilar, y Adolfo Vigil de Insausti.
«Mito y naturaleza. Del paraíso al jardín medieval». *Arché*, 4-5 (2010): 227-236.
- DIDI-HUBERMAN, George.
Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIEZ DE BETANZOS, Juan.
Suma y narración de los inkas. Madrid: Imp. de Manuel G. Hernández, 1880 [1551].
- ESCOBAR, Ticio.
La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay. Asunción: Servilibro, 2012.
- FERRERO, Sebastián.
«Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII». Tesis doctoral. Universidad de Montreal, 2015.
- FREEDBERG, David.
El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra, 2018.
- GISBERT, Teresa.
El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Universidad Nuestra Señora de La Paz-Plural, 1999.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego.
Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inka. Ciudad de los Reyes [Lima]: F. del Canto, 1608.
- HARVEY, John Hooper.
Mediaeval gardens. Londres: B.T. Batsford, 1981.
- INCA Garcilaso de la Vega y Carlos Aranibar.
Comentarios reales de los incas. México: Fondo de Cultura Económica, 2015 [1609].
- MARTÍNEZ, José Luis.
«Tiempos cristianos y tiempos andinos en las crónicas coloniales y los qeros». *Revista Española de Antropología Americana*, 50 (2020): 81-102.
- MULVANY, Eleonora.
«Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado». *Chungará*, 36, 2 (2004): 407-419.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia.
Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

Bibliography

- ACUÑA, Constanza.
“La invención de una arcadia andina: una aproximación a las figuras alegóricas de la pintura cusqueña *La Profecía*” (The Invention of an Andean Arcade: an Approach to the Allegorical Figures of the Cusco Painting *The Prophecy*). *Illapa Mana Tukukuq*, 10 (2013): 48-57.
- BAYARD, Tania.
Sweet herbs and sundry flowers: Medieval gardens and the gardens of the cloisters. New York: Metropolitan Museum of Art, 1985.
- BELTING, Hans.
Antropología de la imagen (Anthropology of the Image). Madrid: Katz, 2007.
- BERTONIO, Ludovico.
Aymara language vocabulary. Perú, 1612.
- CERECEDA, Verónica.
“Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku” (Approaches to an Andean Aesthetic: from Beauty to the Tinku). En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (In Three Reflections on Andean Thought), ed. Thérèse Bouysse-Cassagne, 133-231. La Paz: Hisbol, 1987.
- CHEVALIER, Jean, and Alain Gheerbrant.
Dictionary of Symbols. Barcelona: Herder & Herder, 1995.
- COBO, Barnabás.
History of the New World by Father Barnabas Cobo of the Society of Jesus. Sevilla: Tax of E. Rasco, 1890 [1653].
- CROSS, Daniela.
“The path of flowers: iconographic analysis and meaning of the coexistence of American and European flora represented in four colonial paintings of the Virgin Mary, belonging to the Joaquín Gandarillas Infante Collection”. Master’s thesis presented to the Institute of Aesthetics of the Pontifical Catholic University of Chile, 2022.
- DE INSAUSTI, Pilar, and Adolfo Vigil de Insausti.
“Mito y naturaleza. Del paraíso al jardín medieval” (Myth and Nature. From Paradise to the Medieval Garden). *Arché*, 4-5 (2010): 227-236.
- DIDI-HUBERMAN, George.
Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes (Facing Time: History of Art and the Anachronism of Images). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIEZ DE BETANZOS, Juan.
Suma y narración de los inkas (Sum and narration of the Inka). Madrid: Imp. de Manuel G. Hernández, 1880 [1551].
- ESCOBAR, Ticio.
La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay (The Beauty of Others: Indigenous Art of Paraguay). Asunción: Servilibro, 2012.
- FERRERO, Sebastián.
“Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII” (Representation of Nature and Space in Andean Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries). Doctoral thesis. University of Montreal, 2015.
- FREEDBERG, David.
El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta (The Power of Images: Studies in History and Response Theory). Madrid: Cátedra, 2018.
- GISBERT, Teresa.
El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina (The paradise of talking birds: the image of the other in Andean culture). La Paz: Universidad Nuestra Señora de La Paz-Plural, 1999.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego.
Vocabulary of the general language of all Peru called Qquichua language, or of the Inka. City of Kings [Lima]: F. del Canto, 1608.
- HARVEY, John Hooper.
Mediaeval gardens. London: B.T. Batsford, 1981.
- INCA GARCILASO DE LA VEGA and Carlos Aranibar.
Comentarios reales de los inkas (Royal Commentary on the Inka). México: Fondo de Cultura Económica, 2015 [1609].
- MARTÍNEZ, José Luis.
“Tiempos cristianos y tiempos andinos en las crónicas coloniales y los qeros” (Christian Times and Andean Times in the Colonial Chronicles and the Qeros). *Revista Española de Antropología Americana*, 50 (2020): 81-102.
- MULVANY, Eleonora.
“Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado”. (Flower Motifs in Colonial Keros: Image and Meaning). *Chungará*, 36, 2 (2004): 407-419.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia.
Sociology of the image: Ch'ixi views from Andean history. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.



Batavia y Batavia

C'd'Españ

CASTILLA
Y LEON

CARTA HYDROGRAPHICA
Y CHOROGRAPHICA
DELAS YSLAS FILIPINAS
DEDICADA
AL REY NUESTRO SEÑOR

Por el Mariscal de Campo D. Fernando Melchor Tambo
Casall'ano, Oidor de S. M. C. y Cap.
General de las Yslas
de las Yslas de las Indias Orientales de S. M. C.

En Manila Año de 1734. De Pedro L. M. N.

Par el Embocadero de S^o Bernardino

YBAOAC

SAMAR







Transoceanic Contacts:
Andean Ponchos Embroidered
in the Philippines

**Contactos transoceánicos:
ponchos andinos bordados en Filipinas**

CAMILA URRUTIA

La industria textil contemporánea está tramada por múltiples contactos geográficos. Es muy probable que en nuestro ropero nos encontremos con más de una prenda que ha sido diseñada en Chile y fabricada en China. O cuyas telas provengan de un lugar distinto a aquel donde se diseñó, y luego fabricó. También podemos imaginar que los diseños chilenos se relacionan con tendencias que exceden las fronteras nacionales: se conectan con las formas y diseños de las mismas prendas en otras latitudes y culturas. Estos cruces de diseños son de ida y vuelta: hay un impacto y una relación de influencias recíprocas entre países y hemisferios. En este sentido, las prendas de nuestro guardarropa expresan distintos planos de relaciones de un mundo globalizado.

En al menos uno de los textiles de la exhibición *Contactos. Textiles coloniales de los Andes* del Museo Chileno de Arte Precolombino encontramos un antecedente lejano de estas conexiones globales. Se trata de un poncho de algodón (*fig. 19, p. 60*), bordado con hilos de seda e hilos metálicos, que pertenece a la colección del Museo Histórico Nacional de Chile (MHN). En sus estudios sobre el poncho, Ruth Corcuera (1998) advirtió que los finos bordados de seda de esta prenda probablemente fueron encargados desde Lima al barrio chino de Filipinas en algún momento del siglo XVIII. Este textil, cuya forma es un producto del contacto entre los diversos pueblos de la América andina y los conquistadores europeos, expresa, a su vez, la ruta comercial que unió Asia y América.

Un objeto más de esta exhibición puede relacionarse también con estos trayectos. Se trata de otro poncho del siglo XVIII, de la colección del Museo de Arte de Lima (MALI). Al igual que el del MHN, está finamente bordado con hilos de seda (*fig. 21, p. 61*). Sus diseños y materialidades permiten conjeturar que, tal vez, esta también fue una prenda americana que se vistió de lujos en Asia. En estas piezas se pueden proyectar, en distintos sentidos, las conexiones entre espacios geográficos diversos que se enmarcan en lo que se ha denominado una primera mundialización.⁽¹⁾

Un mundo conectado. La conexión de América con Asia por el océano Pacífico fue el resultado de distintas navegaciones, que llegaron finalmente a una ruta de ida y regreso denominada «tornaviaje». Esta operó a partir de la segunda mitad del siglo XVI y estableció una conexión comercial activa desde esos años hasta el XIX. La puerta de entrada de España al oriente fue Filipinas. Manila, en la isla de Luzón, era ya en

The contemporary textile industry is a weave of multiple geographical contacts. It is very likely that our closets contain more than one garment that have been designed in Chile and manufactured in China or fabrics made in a different place from where the garments were designed and then manufactured. It is also easy to imagine that trends in Chilean design extend beyond national borders; they connect with the shapes and designs of the same garments in other countries and cultures. These design influences cross back and forth: there is an impact and a relationship of reciprocal influences between countries and hemispheres. In this sense, the garments in our wardrobe express different levels of relationship in a globalized world.

At least one of the textiles in the Museo Chileno de Arte Precolombino's exhibition *Contactos. Colonial Textiles of the Andes* represents a specimen of these global connections from long ago. It is a cotton poncho (*fig. 19, p. 60*), embroidered with silk and metallic threads, which belongs to the National History Museum of Chile (MHN) collection. In her studies of the poncho, Ruth Corcuera (1998) claimed that Lima probably commissioned this garment's fine silk embroidery to Manila's Chinatown in the Philippines sometime in the 18th century. This textile, whose shape is a product of contact between the various peoples of Andean America and the European conquerors, also speaks of the trade route that united Asia and America.

Another of this exhibition's objects is related to these journeys: a second 18th-century poncho from the Museo de Arte de Lima (MALI) collection. Like that of the MHN, it is finely embroidered with silk threads (*fig. 21, p. 61*). Its designs and materialities allows us to deduce that it might also be an American garment that was made more luxurious in Asia. In these pieces we can project, in different ways, the connections among different geographical spaces that are part of what has been called the first globalization.⁽¹⁾

A connected world. The connection of America with Asia via the Pacific Ocean was the result of several navigations that culminated in a round trip route called «tornaviaje». It operated from the second half of the 16th century through the 19th century and established an active commercial route during those years. Spain's gateway to the East was the Philippines. Manila, on the island of Luzon, was already the center of contacts in the archipelago in the 16th century, where traders from China, Japan and India crossed paths. The Spaniards, after unsuccessful attempts

1. Gruzinsky, 2010.

1. Gruzinsky, 2010.



Figura | Figure: 4:
 Detalle de *Carta hydrographica y chorographica de las Yslas Filipinas: dedicada al Rey Nuestro Señor por el Mariscal d. Campo D. Fernando Valdes Tamon Cavallo del Orden de Santiago de Govor. Y Capn.*, de Pedro Murillo Velarde, grabado de Nicolás de la Cruz Bagay. Manila, 1734. Washington, D.C., colección Library of Congress Geography and Map Division.

Detail of the *Hydrographic and chorographic Chart of the Philippine Islands: dedicated to King Nuestro Señor by Marshal d. Campo D. Fernando Valdes Tamon Cavallo of the Order of Santiago of Govor. And Capn.*, by Pedro Murillo Velarde, engraving by Nicolás de la Cruz Bagay. Manila, 1734. Library of Congress Geography and Map Division collection, Washington, D.C.

el siglo XVI el centro del archipiélago, un espacio de contactos en el que se cruzaban comerciantes de China, Japón e India. Los españoles, tras fallidos intentos de establecer comercio directo con China, no tardaron en comprender el atractivo de este enclave, y lo hicieron suyo. A partir de este dominio colonial, las circulaciones entre Asia y América acercaron estas dos regiones. Al mismo tiempo, la ruta ya establecida entre América y Europa permitió completar un cuadro de circulaciones entre los tres continentes (*fig. 18, p. 59*). Personas y objetos transitaron de un extremo a otro, modelando un mundo cada vez más conectado.

La ruta por el océano Pacífico fue surcada por galeones. Si bien comúnmente denominado Galeón de Manila, también se llamó Nao de China a esta serie de embarcaciones, en una referencia que evoca con amplitud el origen asiático de las mercancías que trasladaba. En efecto, la ruta desde Manila proveía a América de bienes de procedencias diversas. Comerciantes chinos, japoneses, de la India y del sudeste asiático llegaban hasta sus costas, transformando el puerto en un verdadero enclave cosmopolita. Como indicó el sacerdote jesuita Miguel Ignacio de Arenas sobre Filipinas: «Su comercio es floradísimo, pues fuera del que ejercita con las islas proveyéndolas de muchos géneros, y recogiendo todo lo mejor que en ellas se halla, acuden allí gentes de casi todo el mundo. Y así se unen a franceses, ingleses, holandeses, suecos, armenios, malavares, chinos y otras muchas naciones».⁽²⁾

De estas múltiples nacionalidades, para nuestros objetos textiles es especialmente relevante el espacio habitado por artesanos y comerciantes chinos, denominado Pairán, un barrio en las afueras de la ciudad amurallada (*fig. 4, p. 160*).

Objetos. La apertura de la ruta entre América y Asia significó ampliar el imaginario de mundos lejanos. Si bien los contactos continuos permitieron establecer conexiones comerciales duraderas, el trayecto se realizaba una vez por año. Hemos indicado que Manila era un centro cosmopolita. A su puerto llegaba plata desde América, y, en distintos momentos del año, las mercancías que partirían en el viaje de retorno. Estas eran diversas: sedas, porcelanas, especias y muchas otras, llegadas desde distintas latitudes. En su destino, Acapulco, transformaban el lugar en uno de los principales mercados americanos, pero solo una vez por año. El Galeón llegaba en diciembre o enero, para desatar una

to establish direct trade with China, soon understood the attraction of this enclave, and made it their own. From the colonized Philippines, circulation between Asia and the Americas brought the two regions closer together. Likewise, the route already established between America and Europe made it possible to create a map of the circulation among the three continents (*fig. 18, p. 59*). People and objects traveled from one end to the other, modeling an increasingly connected world.

Galleons travelled the route across the Pacific Ocean. While this series of ships was commonly called the Manila Galleon, it was also called the “Nao de China”, a reference that suggests the Asian origin of the goods it transported. Indeed, the route from Manila provided America with goods from various sources. Chinese, Japanese, Indian and Southeast Asian traders came to its shores, transforming the port into a true cosmopolitan enclave. As indicated by the Jesuit priest Miguel Ignacio de Arenas serving in the Philippines, “Its trade is very fluid, because in addition to the one with the islands, providing them with many fabrics, and collecting all the best that is found on them, people from nearly every part of the world come there. So they join the French, English, Dutch, Swedes, Armenians, Malavars, Chinese, and others from many nations.”⁽²⁾

Of these many nationalities, the most relevant to textiles was the area inhabited by Chinese artisans and merchants, called Pairán, a neighborhood on the outskirts of the walled city of Manila (*fig. 4, p. 160*).

Objects. The opening of the route between America and Asia meant expanding the collective imagination regarding distant worlds. While continuous contact made it possible to establish lasting business connections, the journey was made only once a year. I said that Manila was a cosmopolitan center. Silver from America arrived at its port and goods departed from it several times during the year. These were diverse: silks, porcelains, spices and many others that had arrived from different latitudes. Their destination, Acapulco, was transformed into one of America’s main markets, but only once a year. The Galleon arrived in December or January and unleashed fervent commercial activity. From New Spain (Nueva España, México), the cargo was distributed and circulated throughout America to the coasts of Callao in Perú, for example, and from there to Lima,⁽³⁾ as well as to Europe from the port of Vera Cruz, on the coast of the Gulf of México.

2. Arenas, 2005: 105.

3. The shipping and trade regulations imposed by the Crown defined a single route between Asia and the Americas, running from New Spain to the Philippines. There was, however, also direct contact from the Viceroyalty of Perú. For more information, see Boniallán, 2022.

2. Arenas, 2005: 105.

ferviente actividad comercial. Desde Nueva España (México), el cargamento se repartía y circulaba por América, por ejemplo, hacia las costas del Callao, en Perú, y desde allí a Lima,⁽³⁾ como también a Europa desde el puerto de Vera Cruz, en la costa del Golfo de México.

Los encuentros y contactos entre las distintas partes del mundo se materializaron en procesos y en objetos, en la incorporación de materias primas novedosas y en el mestizaje de formas de hacer. El resultado final de esos trayectos ha dejado una herencia común en distintos ámbitos, entre estos, las manifestaciones culturales ligadas a la religión, a la cocina y al vestuario.⁽⁴⁾ Proponemos que las prendas que aquí revisamos, objetos que para realizarse requirieron de tránsitos a través del continente americano y por el Pacífico, son huella y testimonio de esos mundos conectados y sus imaginaciones cruzadas.

Por una parte, en estos ponchos y sus finos bordados podemos imaginar una expresión material de la ruta comercial que conectaba puntos geográficos distantes. El algodón, los hilos de camélido y las tinturas de América, las manos que hilaron, tejieron, tiñeron y cosieron se mezclan con las sedas y tinturas chinas, y las manos que también hilaron, tiñeron y luego bordaron. Los materiales, las formas de obtenerlos, las técnicas para utilizarlos, todo queda entrelazado en los delicados diseños de estos ponchos. Esta mixtura también nos remite a otras manos: aquellas que cargaron con las prendas desde América del Sur hasta Filipinas y luego de vuelta. En el trayecto de ida iba el encargo: el diseño. La posibilidad de encomendar este trabajo de un extremo a otro nos comunica un mundo conectado y compartido. Un lenguaje que permite que esas relaciones sean productivas, en un sentido bastante literal. Aun así, junto con esa conexión, que expresa un mundo común, convive, al mismo tiempo, la forma particular en que lo habitamos e interpretamos. El concepto de interpretación se relaciona con un mundo compartido, así como con las formas individuales con las que nos relacionamos con ese mundo. En este sentido, la traducción visual, luego plasmada en el bordado, de los encargos que iban de la América colonial al Asia también colonizado queda impresa en esos diseños que exhiben relaciones «contaminadas» de un mundo conectado cuyos cruces van dejando huellas en distintos planos.

La ruta del Galeón de Manila proyecta otro proceso de mestizaje, quizás menos observado y menos evidente, pues se trata de dos espacios

Encounters and contact between different parts of the world materialized through processes and objects, through the incorporation of novel raw materials and the intermingling of ways of doing things. The result of these journeys was a common legacy in different regions, including cultural manifestations linked to religion, cuisine and clothing.⁽⁴⁾ I propose that the garments reviewed here, objects that, to be made, required transport through the American continent and the Pacific, are a testimony to those connected worlds and their hybrid imaginations.

From these ponchos and their fine embroidery, we can imagine a material expression of the trade route that connected distant geographical points. American cotton, camelid yarns, and dyes, the hands that spun, wove, dyed, and sewed mingle with Chinese silks and dyes, and the hands that also spun, dyed, and then embroidered. The materials, how they were obtained, the techniques, everything is intertwined in the delicate designs of these ponchos. This mixture implies yet other hands: those that carried the garments from South America to the Philippines and then back. On the way there was the assignment: the design. The fact that this work was entrusted from one end to the other conveys a connected world, a shared language that allows these relationships to be productive, in a quite literal sense. Even so, that connection, which expresses a common world, simultaneously coexists with the particular way in which we inhabit and interpret it. The concept of interpretation relates to a shared world, said Didi-Huberman, as well as to the individual ways in which we relate to that world. In this sense, the visual translation embodied in the embroidery, of the commissions that went from colonial America to colonial Asia is printed in those designs that exhibit the “contaminated” relationships of a connected world whose interchanges are leaving behind traces on different planes.

The Manila Galleon route projects another process of miscegenation, perhaps less observed and less evident, since the two areas were colonized by the same empire. Likewise, imperial efforts set out to evangelize, subdue and homogenize these territories, which triggered diverse mixing processes. One of these relates to common forms and to the distinctions that can be made among them at the same time.

The poncho is a mestizo garment. It arises from contact between the American indigenous and the Spanish cultures, and its use expands throughout the continent taking on different shapes and designs. The ponchos that inspire

3. Las regulaciones de navegación y comercio impuestas por la Corona definieron una ruta única entre Asia y América, que iba desde Nueva España a Filipinas. Sin embargo, también hubo contactos directos desde el virreinato del Perú. Para más información ver Boniallán (2022).

4. Una exhibición reciente en el Asian Civilization Museum (Singapur) buscó relevar estas herencias cruzadas: *The Manila Galleon. From Asia to America*. Podemos destacar, por ejemplo, el mantón de Manila, prenda que se concibe como parte de la vestimenta típica de Sevilla, que fue diseñada en Filipinas.

4. A recent exhibition at the Asian Civilization Museum (Singapore) sought to reveal the legacy of these crossings: *The Manila Galleon. From Asia to America*. A case in point is the Manila shawl, a garment thought of as typically Sevillian which was designed in the Philippines.

colonizados por un mismo poder. Los esfuerzos imperiales tuvieron una misma dirección: evangelizar, someter y homogeneizar estos territorios, lo que desencadenó procesos de mixtura diversos. Uno de ellos se relaciona con las formas comunes y, a la vez, con las distinciones que se pueden realizar sobre estas.

El poncho es una indumentaria mestiza. Surge del contacto entre las culturas indígenas americanas y la española, y se expande por el continente tomando distintas formas y diseños. Los ponchos que dan origen a este texto exhiben, junto con ese mestizaje, otras formas que podríamos denominar propiamente americanas, pero que surgen de contactos cruzados que remiten al proceso de mundialización del que son «producto». Hemos indicado más arriba que estas prendas pueden ser catalogadas como de lujo, concepto que coloquialmente se utiliza para describir algo que va «más allá de la necesidad». En este caso, ir más allá de la necesidad implicó la travesía de las prendas desde América a Asia para vestirse de sedas chinas. El mercado de la seda era (y es) el mercado del lujo. Del exceso en el despliegue de riquezas, de exhibir en el cuerpo la abundancia y el lugar en la sociedad que esa abundancia nos entrega. Para que sea lujoso, debe ser escaso y costoso. Las materias primas de lujo eran importadas desde España hacia el virreinato del Perú, lo que confería a la Corona un papel económico en la importación de bienes. La industria textil americana estaba normada para limitar la producción de textiles finos,⁽⁵⁾ de manera de no interferir con la industria española y sus importaciones. El ingreso de la seda desde China y el acceso a ella por parte de las colonias americanas fue un objeto de disputa.

Nuestros ponchos exhiben en sus elaborados diseños de seda una forma americana de lujo que, si bien observa las tendencias europeas, se desarrolla en otro circuito que no tiene a Europa como intermediario. Son diseños americanos bordados en Asia. Son, al mismo tiempo, el imaginario americano colonizado, traducido por el imaginario asiático colonizado. Si bien son las elites las que tienen a su alcance estos productos, la cadena en marcha para desarrollarlos contacta otras esferas sociales, que van, al mismo tiempo, haciendo circular este encargo casi como un juego del teléfono, en el que, finalmente, son las manos de los últimos destinatarios, los artesanos chinos avecindados en Manila, quienes plasmarán su interpretación de ese encargo. La trama de contactos puede quedar inadvertida en el objeto, pero una mirada atenta y

this text exhibit miscegenation and other forms properly referred to as American, but they arise from cross-contact due to the process of globalization of which they are a “product”. I have indicated previously that these garments can be classified as luxury items, a concept that is used colloquially to describe something “beyond necessity”. In this case, beyond necessity involved the garments traveling from America to Asia to be enhanced by Chinese silk. The silk market was (and is) a luxury market. It displays excessive wealth, abundance on the body and the position in society that such abundance affords. To be luxurious, it must be scarce and expensive. Luxury raw materials were imported from Spain to the Viceroyalty of Perú, which gave the Crown an economic role in the import of goods. The American textile industry was regulated to limit the production of fine textiles,⁽⁵⁾ so as not to interfere with the Spanish industry and its imports. The entry of silk from China and access to it by the American colonies was a polemical subject.

The elaborate silk designs of the ponchos, in this (and the original) exhibition, display an American form of luxury that, while observing European trends, developed through a circuit in which Europe is not an intermediary. They are American designs embroidered in Asia. Moreover, they represent the collective imagination of colonized America as translated by the collective imagination of colonized Asia. Although it is the elites who have these products at their disposal, their chain of production comes into contact with other social spheres, which also circulate these products. It is almost like a game of “telephone,” in which the products end up in the hands of Chinese artisans residing in Manila, who will influence their final interpretation. Such a network of contacts may go unnoticed in an object, but careful observation of this exhibition allows some of the mysteries of these pieces to be unraveled and interpreted.

The embroidery on the MHN poncho features figures including the double-headed eagle, a symbol of power to the Habsburg dynasty. Next to this central figure are Asian details,⁶ which coexist with various characters and animals. There are also representations of knights: men dressed in the style of the European aristocracy, mounted on horseback and wielding their sabers (*fig. 6, p. 164*), as they appear, for example, in the illustrations made by Antonio Carnicero of mounted bullfighters (*fig. 5, p. 164*), a tradition that accompanied the Spaniards to their colonies, both in America and Asia.⁽⁷⁾ On the ponchos, European images

5. Phipps, 2014.

6. Regarding these influences, see Phipps, 2013: 29-45.

7. Regarding bullfighting in the Philippines, see Barrio, 2021: 57-93.

5. Phipps, 2014.



Figura | Figure: 5

Antonio Carnicero. *Suerte I: Toro entrando a la plaza tras un oficial de la ley a caballo; dos toreros de pie a la derecha. Colección de las principales suertes de una corrida de toros, 1787-1790 (MET, 1978.643.15(1)). Nueva York, colección The Met Fifth Avenue.*

Antonio Carnicero. *Lot I: Bull entering the town square following a law enforcement officer on horseback; two bullfighters standing on the right. Collection from the main lots of a bullfight, 1787-1790 (MET, 1978.643.15(1)). The Met Fifth Avenue collection, New York.*



Figura | Figure: 6

Detalle de caballo de Fig 19; poncho con bordados de hilos de seda e hilos metálicos producidos en Manila.

Detail of horse in Figure 19. Museo Histórico Nacional collection, Santiago, 3-32686 (180x136 cm).

Fotografía | Photograph: ©Museo Histórico Nacional.



Figura | Figure: 7
Baltazar Martínez Compañón. *Códice Trujillo del Perú*, 1782-1785. Acuarela con ilustraciones de ponchos. Perú y Chile, siglo XVIII.

Baltazar Martínez Compañón. *Códice Trujillo del Perú* (Codex Trujillo of Peru), 1782-1785. Watercolour with poncho illustrations, Perú and Chile, 18th century.



Figura | Figure: 8
Patricio Estellé Méndez y Juan Agustín Hurtado Zañartu. *Álbum de las mujeres chilenas*. Santiago, colección Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena.

Patricio Estellé Méndez and Juan Agustín Hurtado Zañartu. *Álbum de las mujeres chilenas* (Album of Chilean women). Biblioteca Nacional de Chile collection, Santiago. Available in Memoria Chilena Memoria Chilena.

una ocasión como esta exhibición nos permiten desentrañar e interpretar algunos de los misterios de estas piezas.

Los bordados del poncho del MHN representan distintas figuras, entre ellas el águila bicéfala, símbolo de poder de la dinastía de los Habsburgo. Junto a esta figura central se despliegan decorados con influencias asiáticas,⁽⁶⁾ que conviven con diversos personajes y animales. Allí observamos algunas representaciones de caballeros: hombres vestidos al estilo de la aristocracia europea, montados a caballo y empuñando sus sables (*fig. 6, p. 164*), tal como aparecen, por ejemplo, en las ilustraciones que realizó Antonio Carnicero de jinetes montados para el rejoneo (*fig. 5, p. 164*), parte de las famosas corridas de toros, tradición que llegó junto con los españoles a todas sus colonias, tanto en América como en Asia.⁽⁷⁾ Son imágenes europeas entrelazadas en el poncho con el imaginario americano: la fauna del continente y sus interpretaciones de representaciones fantásticas, por ejemplo, las sirenas con guitarra.⁽⁸⁾ Al mismo tiempo, la traducción de esos diseños desde el imaginario asiático, en particular la representación del águila bicéfala. Imágenes de los tres continentes se cruzan en los diseños de esta prenda.

Como la mundialización, la elaboración de estos ponchos fue un proceso que requirió de tránsitos, trayectos que en sus destinos fueron tramando el diseño (en Asia) y luego uso (en América) de estas prendas. Es interesante detenerse en el formato relativamente común y extendido por el continente que fue el poncho (*figs. 7 y 8, p. 165*), y en la sofisticación de estas piezas particulares. De alguna manera, permiten advertir cómo en un mundo común expresado en los objetos «corrientes» se elaboran distancias a partir de las diferencias de diseño que se introducen en esta prenda, las que se relacionan con el uso que persiste hoy en día de determinados diseños de ponchos y *llikllas* en el mundo andino, donde formas y colores permiten identificar a su usuario con una localidad.⁽⁹⁾ En este caso, nuestras prendas marcarían una posición social dada por el acceso a estos «lujos». Por otra parte, la exhibición de cruces culturales y el marcado exotismo en los diseños permite imaginar una aproximación casi lúdica al poncho. Podríamos forzar nuestra mirada y ver en una prenda como esta parte del proceso que Lipovetsky describe para la moda en el mundo moderno europeo.⁽¹⁰⁾ En este caso, una moda americana. Tal vez un ingreso desde esta perspectiva permita, a su vez, relevar hasta qué punto el proceso de globalización se manifiesta en estos ponchos.

intertwine with the American collective imagination: the fauna of the continent and its interpretations of mythical creatures —mermaids with guitars, for example.⁽⁸⁾ At the same time, these designs are translated from the Asian collective imagination, such as the representation of the double-headed eagle. Images from the three continents intertwine in the garment's design.

Like globalization, the elaboration of these ponchos was a process that required transit; one of the journey's destinations (Asia) crafted the design of these garments and the other (America) their use. It is interesting to contemplate how the relatively common form of the poncho spread throughout the continent (*figs. 7 and 8, p. 165*), and the sophistication of these specific pieces. We can perceive somehow that in a common world expressed in "ordinary" objects, such as this garment, distances are revealed through differences in design. These, in turn, are related to the use that persists today in the Andean world for certain poncho and *lliklla* designs, where shapes and colors allow a user to be identified with a locality.⁽⁹⁾ In this case, the "luxury" of these garments reveals the social position granted to the wearer. On the other hand, the evident cultural intersections and the marked exoticism in the designs allow us to imagine an almost playful approach to the poncho. We can focus our attention on a garment like this and get a glimpse of the process Lipovetsky describes for fashion in the modern European world.⁽¹⁰⁾ In this case, applied to American fashion. Perhaps this perspective will, in turn, reveal the extent to which the process of globalization is manifested in these ponchos.

8. See Amparo Fontaine's essay in this catalogue.

9. See Callañaupa, 2007, 2012.

10. Lipovetsky, 2008.

6. Ver sobre estas influencias Phipps (2013): 29-45.

7. Sobre las corridas de toros en Filipinas, ver del Barrio (2021): 57-93.

8. Ver el texto de Amparo Fontaine en esta publicación.

9. Ver Callañaupa (2007) y Callañaupa (2012).

10. Lipovetsky, 2008.

Referencias

DE ARENAS, Manuel Ignacio. *Compendio de la población de América y Filipinas (ca. 1778-1780)*. Estudio introductorio y transcripción de Agustín Galán García. Madrid: Biblioteca Virtual de Polígrafos, Fundación Ignacio Larramendi, 2005.

BONIALLÁN, Mariano. «El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao». *Historia*, 55, vol. 1 (2022): 43-81.

CALLAÑAUPA, Nilda. *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*. Cuzco: Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco, 2007.

———. *Tradiciones textiles de Chinchero, herencia viva*. Cuzco: Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco, 2012.

CORCUERA, Ruth. *Ponchos de la tierra del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1998.

DEL BARRIO, José Ángel. «De la primera corrida a la primera plaza: la lidia taurina en Filipinas durante la Edad Moderna (s. XVII y XVIII)». *Revista de Estudios Taurinos*, 47 (2021): 57-93.

GRUZINSKY, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2008.

PHIPPS, Elena. «The Iberian Globe. Textile Traditions and Trade in Latin America». En *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade*, ed. Amelia Peck, 29-45. Nueva York: MET, 2013.

———. «New Textiles in a New World: 18th Century Textile Samples from the Viceregal Americas». En *Textile Society of America 2014 Biennial Symposium Proceedings: New Directions: Examining the Past, Creating the Future*, Los Angeles, California, 10-14 de septiembre, 2014.

Bibliography

DE ARENAS, Manuel Ignacio. *Compendio de la población de América y Filipinas (ca. 1778-1780)*. Introductory study and transcription by Agustín Galán García. Madrid: Biblioteca Virtual de Polígrafos, Fundación Ignacio Larramendi, 2005.

BONIALLÁN, Mariano. "El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agents, silver and Chinese goods between Potosí, Lima, New Spain, Philippines and Macao". *Historia*, 55, vol. 1 (2022): 43-81.

CALLAÑAUPA, Nilda. *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*. Cuzco: Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco, 2007.

———. *Textile Traditions of Chinchero, Living Heritage*. Cuzco: Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco, 2012.

CORCUERA, Ruth. *Ponchos of the Land of Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1998.

DEL BARRIO, José Ángel. "From the first corrida to the first plaza: bullfighting in the Philippines during the Modern Age (s. XVII and XVIII)". *Journal of Bullfighting Studies*, 47 (2021): 57-93.

GRUZINSKY, Serge. *The Four Parts of the World. History of a Globalization*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *The Empire of the Ephemeral: Fashion and its Destiny in Modern Societies*. Barcelona: Anagrama, 2008.

PHIPPS, Elena. "The Iberian Globe. Textile Traditions and Trade in Latin America". In *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade*, ed. Amelia Peck, 29-45. New York: MET, 2013.

———. "New Textiles in a New World: 18th Century Textile Samples from the Viceregal Americas". In *Textile Society of America 2014 Biennial Symposium Proceedings: New Directions: Examining the Past, Creating the Future*, Los Angeles, California, September 10-14, 2014.





**Resistencia cultural andina
a través de los tejidos**

MIRIAM SALAS

Introducción. Para comprender plenamente la dimensión de la manufactura textil colonial y su dinámica, es necesario ampliar nuestra perspectiva. Esto implica entenderla dentro de un marco social y económico establecido tanto en América como en España, y en relación con el desarrollo de la minería, que era entonces la principal actividad económica de la Colonia.

La producción textil en la época prehispánica era una actividad organizada y controlada por las elites que ostentaban el poder.⁽¹⁾ En épocas del imperio Inka alcanzaron su máxima expresión y al llegar a América los españoles se encontraron con un gran número de almacenes de tejidos donde se mantenían enormes volúmenes de piezas textiles. Los tejidos del Inka tenían fines utilitarios y rituales, y variaban en su calidad técnica y en sus diseños según precisas jerarquías y categorías políticas y simbólicas. Eran un importante elemento de identidad y de diferenciación de clases.

Los más finos tejidos tenían carácter sagrado y se ofrecían como sacrificio a las *wak'as* (monumentos a los ancestros), quemándolos o enterrándolos en sus santuarios. También eran objetos preciosos que se obsequiaban en momentos significativos de la vida o se convertían en dones que el Inka entregaba a las autoridades de los pueblos conquistados para sellar una alianza.⁽²⁾ Durante el periodo inkaico la producción textil, tal como lo constataron algunos cronistas españoles como Pedro Pizarro, Miguel de Estete, Francisco de Xerez o Cristóbal de Molina, abasteció al ejército y era entregado a los *ayllus*, familias extendidas conocidas luego como comunidades indígenas, en caso de desastres, y al mismo tiempo podían ser elementos decorativos, votivos y auspiciosos. Se colgaban en las paredes de palacios y templos, así como en las andas de los inkas y nobles indígenas.

Durante el periodo colonial es notable la masificación de los obreros en Hispanoamérica. En 1545 aparecen los primeros en el Virreinato del Perú, que se extendía desde Panamá hasta el Cabo de Hornos, bajo un modelo de concesión de la Corona española destinado a que Hispanoamérica se autoabasteciera. El rey Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, en respuesta al significativo crecimiento económico que provocó la masiva llegada de oro y posteriormente de plata desde América, y que iba acompañada de una fuerte inflación, prohibió la producción de textiles en la Península Ibérica con el fin de

Introduction. To fully understand colonial textile production and its dynamics, it must be considered within the broad social and economic frameworks of America and Spain, and its relationship to the development of mining, which was the Spanish colonies' main economic activity at the time.

Prior to the arrival of the Spaniards, textile production was organized and controlled by the most powerful Amerindian leaders.⁽¹⁾ During the reign of the Inka Empire, textiles reached the height of their expression and when the Spaniards arrived in America, they found many warehouses storing an enormous number of textiles. These Inkan fabrics served utilitarian and ritual purposes and varied in their technical quality and design, which defined hierarchies and had political implications. They were important indicators of class and identity.

The finest fabrics were considered sacred and were offered, burnt and buried as sacrifices to the *wak'as* (shrines honoring their ancestors). They were also considered to be precious objects, gifted on important dates in the lives of individuals and by the Inka Empire to the leaders of conquered peoples to seal alliances.⁽²⁾ As noted by some Spanish chroniclers such as Pedro Pizarro, Miguel de Estete, Francisco de Xerez and Cristóbal de Molina, when disasters occurred during Inka rule, textiles were supplied to the army and delivered to the *ayllus*, extended families which later became Amerindian communities. Fabrics also served decorative, votive and auspicious purposes. They were hung on the walls of palaces and temples, and on the *andas* (palanquins) of Inka and other indigenous noblemen.

The massification of Latin American production centers during the colonial period is remarkable. In 1545, the first center appeared in the Viceroyalty of Perú, which extended from Panamá to Cape Horn, under a Spanish Crown concession intended to promote Latin American self-sufficiency. In response to the significant economic growth and deep inflation caused by the arrival of gold, and subsequently silver, *en masse* from America, King Charles I of Spain and V of the Holy Roman Empire banned the production of textiles on the Iberian Peninsula. This measure was intended to combat a rise in prices and wages on the Peninsula; favor textile production in the Netherlands—recently annexed to the Spanish Empire—and benefit the Mesta noblemen, lenders to the Crown, allowing them to obtain better prices for their woolen goods outside of Spain.

The first production centers were managed by Spanish conquerors who, in return for their military service, received *mercedes de indios* that made them *encomenderos*

1. Salas, 2019.

2. Bonavia, 1991: 150, 156; Murra, 1975: 149.

1. Salas, 2019.

2. Bonavia, 1991: 150, 156; Murra, 1975: 149.

combatir el alza de precios y salarios en la península, favorecer la producción textil de los Países Bajos, recientemente anexados al imperio español, y beneficiar a los nobles de la Mesta, prestamistas de la Corona, permitiéndoles vender su producción lanar a mejores precios fuera de España.

Los primeros obrajes estuvieron a cargo de los conquistadores que, por sus hazañas bélicas, lograron «mercedes de indios» que los convirtieron en encomenderos, y en «encomenderos-vecinos y cabildantes». Estos, por gracia de la Corona, monopolizaron el poder y la riqueza regional convirtiéndose en un grupo privilegiado, a cuyos miembros les gustaba ser reconocidos como «hombres de pro y provecho» o «señores feudatarios». Los indígenas que se les encomendaron por concepto del pago del tributo pasaron a ser la fuerza motriz de sus múltiples empresas, que incluían minas, haciendas, obrajes y estancias.

Los obrajes y su forma de operar. Los obrajes eran centros manufactureros que producían pólvora, cabuyas, pitas, sombreros, vidrios, loza y otros productos, pero, principalmente, telas de tejido liso, simple y sin diseño. Allí se fabricaban piezas de casi cien metros de sayales, cordellates, bayetas, pañetes y frazadas, todas destinadas al mercado. Estas telas se diferenciaban entre sí por el grosor y la torsión del hilado, por el tejido de la trama con la urdimbre, por su tinte, su abatanado y su cardado. Los obrajes, a pesar de estar destinados a producir solo tejidos burdos, se constituyeron en un sector importante de la economía colonial, abasteciendo las necesidades de la colonia, los mercados locales o interregionales y, especialmente, a la minería.

Los obrajes se construyeron como complejos productivos amurallados con el fin de controlar la entrada y salida de los trabajadores obrajeros. El grueso muro que los rodeaba sólo se abría a través de un gran portón que desembocaba en un zaguán y este, a su vez, se abría hacia un patio alrededor del cual estaban ubicadas las «oficinas» en que se realizaban las diferentes fases de la elaboración de los tejidos. El mayordomo controlaba el ingreso y la salida desde su habitación-oficina, a partir de la cual se organizaba todo el resto del complejo. Contigua a esta se ubicaba el galpón de los seleccionadores y lavadores de las lanas. A paso seguido estaban los cardadores, que con unas tablillas dotadas de púas de acero venido de Europa desapelmazaban la lana para suavizarla y

(grantholders) and *encomenderos-vecinos y cabildantes* (grantholders-neighbors and town councilors). Thanks to the Crown, this privileged group monopolized regional power and wealth, and its members enjoyed recognition as *hombres de pro y provecho* (men of profit and advantage) or feudal lords. The indigenous people who were employed under the tribute concept became the driving force behind the *encomendero's* many companies that included mines, estates, production centers and ranches.

Production centers and their operations. *Obrajes* (production centers) produced gunpowder, *cabuyas* (thread from a succulent plant), *pitas* (twine), hats, glass, earthenware and other products. But mainly they produced simple woven fabric with no design. At these centers, bolts of fabric nearly one hundred meters long were designed and manufactured for clothing, towels, handkerchiefs and blankets, all destined for the marketplace. These fabrics differed from one another in their thickness, yarn twist, weave of the weft threads with the warp and by their dyeing, beating and carding. Production centers, despite being intended to produce only basic fabric, were an important part of the colonial economy, supplying the needs of the colony, local and interregional markets and the mining sector, in particular.

To control the entry and exit of workers, a production center was surrounded by thick walls with a single large gate. This led to a hallway that finally opened onto a courtyard. "Offices" were situated around the courtyard that housed the fabric during its various stages of production. Comings and goings were controlled by the head attendant from his office and from which he managed the entire complex. Next, came the shed for wool sorters and washers. Then, the carders who, with steel spiked slats from Europe, untangled and softened the wool, facilitating the work of the spinners. The latter, in the next shed, turned the threads on their hand-operated indigenous spindles or on European lathes. The threads were then warped with a new machine known as the *urdidera* (warper) and once wound and aligned at one end of the loom, they were woven on the new looms introduced by the Spanish. Coordinated operation of this machine's pedal was required to move the threads and the shuttle (*fig. 1, p. 174*).

Pieces of cloth were subsequently pressed with stone mortars, after which they were hung in the last office. Finally, the finished pieces were stored in the warehouse, where the courtyard's production circuit concluded. In

facilitar la tarea de los hiladores. Estos últimos, en el siguiente galpón, le daban vuelta a los hilos con sus usos nativos de mano o con los tornos de pie europeos. Luego los hilos se urdían en la novedosa máquina conocida como urdidera, y una vez enmadejados y alineados en un extremo del telar, se tejían en los novedosos telares introducidos por los españoles, que en su tarea implicaban en armonía el accionar del pedal en juego con los lisos y la lanzadera (*fig. 1, p. 174*).

Las piezas de tela posteriormente se abatanaban en los poderosos batanes de piedra, y una vez emparejadas se perchaban en los colgadores en la última oficina. Una vez terminadas se depositaban en el almacén, con lo que concluía el circuito productivo del patio. En el siglo XVI, cuando aún no se habían alcanzado los importantes asientos mineros del Alto Perú, la decena de telares con que contaban los obrajes producían alrededor de diez mil varas (unos 8.000 metros) de tela, que se vendían en la ciudad-eje regional o en la mina más próxima. Las piezas eran transportadas por recuas de llamas, o en las espaldas de los trabajadores obrajeros, cuando las mulas todavía no se habían introducido en la región (*fig. 2, p. 174*).

Los edificios de los obrajes tuvieron su asiento en la zona quechua-andina. Se favoreció esta región porque estaba densamente poblada por gente que se destacaba por su destreza textil, por sus condiciones tanto geográfica como climáticamente favorables y por la existencia de caídas de agua que facilitaban el movimiento del batán, un mecanismo desarrollado en Europa que, gracias a la fuerza hidráulica, movía grandes mazas que golpeaban las telas para uniformar los hilos y hacerlas más tupidas y resistentes.

Conflicts and social changes. Alrededor de la década de 1570, la Corona comenzó a tener conflictos con el poder que habían alcanzado los encomenderos. Con la llegada de Francisco Toledo al Perú y la de Martín Enríquez de Almansa a México se transitó desde una época de desgobierno laboral en estas unidades productivas, en la cual el número de trabajadores y la recompensa salarial los fijaba el encomendero, a una cada vez más controlada y regulada mediante ordenanzas y cédulas que buscaron prohibir el trabajo indígena en los obrajes y ordenaron su cierre bajo el supuesto de estar atendiendo a los justos reclamos de los trabajadores indígenas. En paralelo, se implementó la *mita* de la plaza

the sixteenth century, when Upper Perú's most important mining sites had not yet been identified, the production centers' ten looms produced around ten thousand bolts (8,000 meters) of fabric, which were sold in the region's main city or at the nearest mine. Before mules were available in the region, the pieces were transported by herds of llamas or on the backs of laborers (*fig. 2, p. 174*).

The production centers were headquartered in the Quechua-Andean area, which was favored because it was densely populated with highly skilled textile weavers, it had the desired geography and climate and its waterfalls could power the fulling mill. Developed in Europe, this machine used hydraulic force to bring large clubs down onto fabrics, which made their threads more uniform, dense and resilient.

Conflicts and social changes. Around the 1570s, the Spanish Crown began to take issue with the power that had been achieved by the *encomenderos*. With the arrival of Francisco Toledo in Perú and that of Martín Enríquez de Almansa in México, there was a transition from a time of labor mismanagement on these lands, in which the number of workers and salaries were set by the *encomendero*, to one increasingly controlled and regulated by ordinances and identification cards that sought to prohibit indigenous people from working there. The Crown ordered their closure under the pretense of attending to indigenous workers' claims for justice. In parallel, the *mita* was implemented. For this, tributaries were forced to work in commerce and mining for Spaniards who were not *encomenderos*; therefore, they left their work in the textile production centers and other companies. However, the *encomenderos* devised several strategies to continue operating. And, contrary to expectations, the number of centers and the volume of textile production increased when mining activity experienced a boom.

Therefore, the *encomenderos* greatly increased their demands on the Amerindian workers. The mining *mita* and the other work soon required not only the labor of the tributaries, but also that of children, the elderly and women. Consequently, there was significant Amerindian displacement as people were uprooted from their places of origin and social systems. Hence, they lost their religious, social and political roots, and food and textile production decreased within the indigenous communities.

In Huamanga (Ayacucho), for example, the population rose to 40,000 during Inka rule. The viceroy Francisco



Figura | Figure: 1
 Baltazar Martínez Compañón, *Yndios urdiendo lana*, acuarela. Se puede apreciar una urdidera, máquina que servía para tender los hilos de la urdimbre. Códice Trujillo del Perú (1782-1785), Tomo 2, fol. 91.

Baltazar Martínez Compañón, *Yndios producing wool*, watercolor. Featuring the warp, a machine that drew the warp threads. Codex Trujillo del Perú (1782-1785), volume 2, file 91.



Figura | Figure: 2
 Baltazar Martínez Compañón, *Yndia de Lamas hilando a torno*, acuarela. Representa a una india devanando la fibra para hilar. Códice Trujillo del Perú (1782-1785), tomo 2, folio 102.

Baltazar Martínez Compañón, *Yndia from Lamas spinning on a lathe*, watercolor. This depicts an Indian woman winding the fiber for spinning. Codex Trujillo of Perú (1782-1785), volume 2, file 102.



Figura | Figure: 3
 Baltazar Martínez Compañón, *Mestiza de valles texiendo trensilla*, acuarela. Elaboración de un tejido de algodón con un telar de cuatro estacas, de uso común en Chachapoyas. Códice Trujillo del Perú (1782-1785), Tomo 2, folio 103.

Baltazar Martínez Compañón, *Mestiza de valles weaving a braid*, watercolor. Cotton fabric manufactured with a four-stake loom, commonly used in Chachapoyas. Codex Trujillo of Perú (1782-1785), volume 2, file 103.

y minera, que obligó a los tributarios a prestar su trabajo a otros españoles además de a los encomenderos, y principalmente a participar del trabajo minero, dejando atrás el trabajo en los obrajes y demás empresas económicas. Sin embargo, los encomenderos idearon diferentes estrategias para seguir operando. Y, contrariamente, el número de obrajes y su producción textil se incrementó debido al auge de la actividad minera.

A raíz de lo anterior, a los indígenas encomendados se les multiplicaron las exigencias. La *mita* minera y el resto de la actividad laboral exigida pronto requirieron no solo del trabajo de los tributarios sino también del de niños y ancianos, y por ellos del de las mujeres, y en consecuencia se produjo un significativo desplazamiento indígena, que supuso que se los desarraigara de sus lugares de origen, de su organización social, con la consecuente pérdida de sus referentes religiosos, sociales y políticos, y la disminución de la producción de alimentos y de textiles al interior de las comunidades indígenas.

En Huamanga (Ayacucho), por ejemplo, la población se elevaba a 40.000 personas en tiempos de los inkas. El virrey Francisco de Toledo, después de su Visita General de 1570-1575, señaló que los tributarios apenas llegaban a 26.054. Los mismos que, para fines del siglo XVI, según el cronista Antonio Vásquez de Espinoza, habían disminuido a 16.542 indígenas.⁽³⁾

Esa angustiosa situación de los trabajadores llevó a los indígenas de Huamanga a plegarse, en 1536, a las incursiones de Manco Inka desde Vilcabamba; y en los años sesenta del mismo siglo, al movimiento del Taky Onqoy, que reivindicaba a los inkas de Vilcabamba en oposición al cristianismo. Diez años después, vencida la resistencia militar y la ideológica, la protesta de los obrajes de Huamanga se expresó a través del uso de las normas jurídicas de los propios españoles y de los dogmas de fe del cristianismo, «por vernos en libertad y no estar en una esclavitud (...) tan fuera de cristianos», para lograr mejoras laborales para los trabajadores indígenas.

Hacia 1570, con las reformas de Toledo, los indígenas pasaron a tener muchos amos a la vez y la despoblación los alcanzó. Ello y la amenaza de la *mita* llevó a encomenderos a idear cómo quedarse ocultamente con indígenas como *yanaconas* y a otros a huir por su cuenta. Al respecto, Steve Stern (1986) ha ubicado en los archivos notariales de la ciudad de Huamanga 78 asientos, es decir, contratos celebrados entre 1570 y 1640 por indígenas y españoles o criollos, a través de los cuales estos, a cambio

de Toledo, after his 1570-75 General Visit, pointed out that the tributaries were a mere 26,054. And according to the chronicler Antonio Vásquez de Espinoza, numbers had decreased to 16,542 indigenous people by the end of the 16th century.⁽³⁾

In 1536, this distressing situation for the workers led the Amerindians of Huamanga to submit to the incursions of Manco Inka from Vilcabamba; and in the 1560s to the Taky Onqoy movement that reclaimed the Inka of Vilcabamba in opposition to Christianity. Ten years later, after the military and ideological resistance was defeated, Spanish protests against the Huamanga production centers made use of legal norms and the dogma of Christian faith, “to be free and not be enslaved... so not Christian,” to achieve better results in indigenous workers.

Around 1570, with the Toledo Reforms, the Amerindians started to have many masters simultaneously and the *encomiendas* were depopulated. This and the threat of the *mita* led *encomenderos* to hide themselves among indigenous *yanaconas* (slaves) or to flee. Steve Stern investigated the Huamanga notarial archives and found 78 contracts entered into between indigenous people and the Spaniards or creoles between 1570 and 1640. In exchange for protection from the *mita*, indigenous people would commit to serving the Spaniards for a time as servants, farmers or artisan assistants in exchange for a monetary salary or food, clothing and care when sick. Through craft trade in the city, many people found a way to evade the *mita* and thus gain their freedom and incorporate themselves into the Spanish culture and society of the time in their own unique way.

Cultural Resistance and Persistence. It is interesting to note that the *mita* did not manage to extinguish indigenous beliefs and culture nor did persecution of the Inka or the Extirpation of Idolatry. The Andean Creator God, with his roots in the millennial past, remained alive in the minds and hearts of Amerindian communities during the colonial period. Carlos Alonso Villanueva made a valuable study of the last will and testament of the Amerindian Martín Rimango, from the town of San Gerónimo, province of Huaylas (Ancash). Villanueva located this document in the Factual Series of the General Archive of the Nation, Colonial Section. Rimango lived in the Cercado de Lima between 1607 and 1612, that is, at the time of the Extirpation of Idolatry and, consequently, in the document he claimed to be a “confessed and acculturated” Catholic. With this, he seemed to stress that he had incorporated Spanish customs

3. Salas, 2013: 63-64.

3. Salas, 2013: 63-64.

de protegerlos de la *mita*, conseguían que los indígenas se comprometieran a servirlos por un tiempo como domésticos, agricultores o ayudantes de artesano a cambio de un salario en dinero, o comida, ropa y cuidado de posibles enfermedades. A través del ejercicio de un oficio artesanal en la ciudad, muchas personas encontraron una forma de evadir la *mita* y de este modo ganar su libertad e incorporarse en la cultura y sociedad española de la época; aunque con su propio aire también.

Resistencia y persistencia cultural. Es interesante constatar que ni la *mita* ni la persecución de los inkas ni la extirpación de idolatrías lograron matar las creencias y la cultura indígenas. El Dios Creador andino, con sus raíces en el pasado milenario, siguió vivo en la mente y en los corazones de las comunidades en el periodo colonial. Carlos Alonso Villanueva hizo un valioso estudio del testamento del indio Martín Rimango, natural del pueblo de San Gerónimo, provincia de Huaylas (Áncash), que ubicó en la Serie Fáctica del Archivo General de la Nación, Sección Colonial. Rimango vivió en el Cercado de Lima entre 1607 y 1612, esto es, en tiempos de la extirpación de idolatrías, y en consecuencia, se declaró en el documento católico «confeso y aculturado». Con esto, aparentemente, señalaba que había adquirido las costumbres y creencias españolas en su vida cotidiana. Pero vestía prendas teñidas con símbolos religiosos de raíces prehispánicas que los dueños de la nueva religión en su posición *Hanan* (alta) buscaban destruir. Rimango ordenó por testamento que después de su muerte se vendiese una túnica-*unku* fina de su propiedad a un alto precio. La prenda estaba pintada con motivos e imágenes de origen ancestral, copiadas de los templos prehispánicos de Garagay, Sechín y Chavín, con bocas de labios largos, gruesos y carnosos y con colmillos emergiendo entre ellos. Estos rasgos seguían siendo reproducidos en ese entonces por tejedores y pintores yunga en textiles que se comercializaban y circulaban. Por lo mismo, es posible pensar que piezas muy antiguas se seguirían preservando y expoliando de las *wak'as* como verdaderos tesoros (*fig. 3, p. 174 y fig. 4, p. 177*).

Si bien en los obrajes se prohibió la creatividad y el diseño de textilería de origen prehispánico, con el fin de controlar el mensaje ideológico que transmitía, aquellas realizaciones textiles de características ancestrales se producían de igual modo en tejedurías domésticas y comunales, es decir, en un submundo no oficial y privado. De la misma forma en que el

and beliefs into his daily life. But the clothing he left behind was decorated with the pre-Hispanic religious symbols that professors of the new religion, in their *Hanan* (high) position, had sought to destroy. Rimango indicated in his will that one of his fine *unkus* (tunics) be sold at a high price. The garment was painted with motifs and images of ancestral origin, copied from the pre-Hispanic temples of Garagay, Sechín and Chavín; including thick and fleshy lips with fangs emerging between them. At that time, these images were still incorporated by *yunga* weavers and painters into textiles that were marketed and circulated. Therefore, it is likely that antique pieces were considered treasures and continued to be recovered and plundered from the *wak'as* (*fig. 3, p. 174 y fig. 4, p. 177*).

In an attempt to control the ideological messages conveyed by pre-Hispanic textile design and creativity, production centers prohibited them. However, textiles with ancestral characteristics were produced domestically and communally for an unofficial, private market. Just as the Crown failed to impose strict rules and edicts on life and work, pre-Hispanic textile designs also escaped its rule. Preserved images of the Inka nobility are proof of this, as later they were adopted by the creoles. Painted more than a century later, in 1572, the marriage portrait of Martín García de Loyola to the Inka princess Beatriz Coya depicts the Spaniards with their luxurious European attire, next to the bride, who wears Inka garments. This can be interpreted as a sign of pride in her indigenous identity and the security she felt while wearing her own rich, high-quality textiles (*fig. 5 y 6, p. 177*).



Figura | Figure: 4
Baltazar Martínez Compañón, *Yndia de valles texiendo*, acuarela. La tejedora artesana utiliza un telar de cintura de origen prehispánico. Códice Trujillo del Perú (1782-1785), Tomo 2, folio 100.

Baltazar Martínez Compañón, *Yndia de valles texiendo*, watercolor. An artisan weaves on a pre-Hispanic backstrap loom. Codex Trujillo of Perú (1782-1785), volume 2, file 100.



Figura | Figure: 5
Muestrario de telas (1807). Lima, colección Archivo Histórico Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fabric samples (1807). Riva Agüero Historical Archive collection, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Figura | Figure: 6
Muestrario de bayetones producidos en el obraje de Pablo del Corral. Angasmarca, 1808. Lima, colección Archivo Histórico Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Samples of bayetones fabric produced at Pablo del Corral's workshop. Angasmarca, 1808. Riva Agüero Historical Archive collection, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

control de la vida y del trabajo se le escapó a la Corona, que no logró imponer sus estrictas normas y edictos, el diseño textil del mundo prehispánico tampoco sucumbió a sus dictámenes. Las imágenes que se conservan de la nobleza incaica son una prueba de ello, como más tarde lo será la adopción de ellos por los criollos. En el lienzo del matrimonio de Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz Coya, en 1572, pintado más de un siglo después, aparecen los españoles con sus lujosas prendas europeas al lado de la novia, que viste un traje de diseño incaico. Esto puede interpretarse como una muestra del orgullo de su identidad indígena y de la seguridad que le daba a la ñusta lucir la calidad textil y la riqueza de su vestimenta (*fig. 5 y 6, p. 177*).

En las páginas siguientes | On the next pages:

Tejiendo en los Andes del Perú / Weaving in the Peruvian Highland

Tradiciones Textiles de Chinchero / Textiles Traditions of Chinchero

Nilda Callañaupa, rostros de la tradición textil / Nilda Callañaupa, faces of textiles tradition

Fotografías | Photographs: ©Centro de Textiles Tradicionales del Cusco

Referencias

BONAVIA, Duccio.
Perú, hombre e historia. De los orígenes al siglo XV. Lima: EDUBANCO, 1991.

MARTÍNEZ COMPAGNÓN, Baltazar.
Códice Trujillo del Perú. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015 [c. 1785].

MURRA, John.
Formaciones económicas y políticas del mundo andino. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.

SALAS OLIVARI, Miriam.
Historia de los hombres y las mujeres, del Dios Creador y de las sociedades milenarias del Perú Pre-incaico. Homenaje al Perú en el Bicentenario de su Independencia. Lima: MIRSAL, 2019.

STERN, Steve.
Los pueblos indígenas del Perú el desafío de la conquista española. Huamanga hasta 1640. Madrid: Alianza Americana.

Bibliography

BONAVIA, Duccio.
Perú, hombre e historia. De los orígenes al siglo XV (Perú, Man and History. From their Origins to the Fifteenth Century). Lima: EDUBANCO, 1991.

MARTÍNEZ COMPAGNÓN, Baltazar.
Códice Trujillo del Perú. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015 [c. 1785].

MURRA, John.
Formaciones económicas y políticas del mundo andino (The Economic and Political Organization of the Andean World). Lima: IEP, 1975.

SALAS OLIVARI, Miriam.
History of men and women serving God the Creator and the ancient societies of pre-Inca Perú. Tribute to Perú on the Bicentennial of its Independence. Lima: MIRSAL, 2019.

STERN, Steve.
Los pueblos indígenas del Perú el desafío de la conquista española. Huamanga hasta 1640. Madrid: Alianza Americana.





El canto universal de las sirenas

AMPARO FONTAINE

La sirena es un ser de fronteras. Animal y humana, mitológica e histórica, mujer y hombre, submarina y celestial, mortífera y milagrosa, con escamas y con alas, la diversidad de sirenas que han poblado los mares de la historia escapa a las clasificaciones, los relatos nacionales y los confines del mapa. Seres fronterizos, pero a la vez universales. Gracias a su naturaleza paradójica y transmutable, circulan desde la Antigüedad en mitos, poemas, bestiarios medievales, relatos de viaje, tratados de historia natural y en imágenes, muchas imágenes. Variaciones de sirenas femeninas y masculinas se encuentran en todos los mares del globo y, curiosamente, es frecuente que se conviertan en emblemas locales, como la Partenopea de Nápoles y la sirena de Varsovia. Su canto es el hilo que las une a través de la trama de siglos, océanos y cosmologías.

Por mucho tiempo, la existencia de las sirenas no se limitó a la mitología, ni a la fantasía. Que el mar estuviese poblado por monstruos marinos antropomorfos era una posibilidad real. A partir del descubrimiento del “Nuevo Mundo”, y el notable aumento de viajes transoceánicos, abundan los avistamientos de sirenas. Algunos las divisaban de lejos, otros encontraban sus cuerpos muertos en las orillas; había también quienes entablaban verdaderas conversaciones e interacciones con ellas.

El asunto fue tomado en serio por filósofos naturales y eruditos, especialmente en los siglos XVII y XVIII. Uno de ellos, el jesuita holandés Athanasius Kircher, relató el avistamiento de un “pez antropomorfo” por el jesuita Diego de Bobadilla en las islas Bisayas en Filipinas, donde habría llegado en 1643. Bobadilla no solamente fue testigo ocular de la existencia de sirenas, sino también de los tratamientos médicos que los locales hacían con sus espinas y carne. Kircher, que contaba con una corona de espinas de sirena regalada por Bobadilla, atribuía la eficacia médica de las partes de la sirena a su similitud con las sustancias humanas (1643: 675-677). También estudió las sirenas y sus beneficios médicos el danés Thomas Bartholin, quien contaba con un espécimen de las costas de Brasil disecado, e instigó a los eruditos del mundo a ir a verlo con sus propios ojos (Bartholin, 1654). Más tarde, el noruego Erik Pontoppidan dice haber comprobado la existencia de sirenas combinando testimonios provenientes de viajeros alrededor del mundo con el testimonio ocular de “múltiples cientos de hombres de crédito y reputación” en su región. La duda sobre la existencia de sirenas (*Mer-men*), precisaba

Mermaids and sirens are creatures of the liminal. An amalgamation of animal and human, of myth and history, of masculine and feminine, of subaquatic and celestial, of the life-threatening and wondrous, and the scaled and winged. The diversity of mermaids that have historically inhabited our oceans defies conventional classifications, national histories, and cartographic boundaries. These beings maintain a certain distance, yet their universality is undeniable. Their enigmatic and mutable nature has led to their presence in myths, poems, medieval bestiaries, travelogues, natural history treatises, and in images, in countless images since antiquity. Variations of both male and female mermaids can be found in all the oceans in the world, and curiously enough, they often become local emblems, such as the Partenopea of Naples and the Warsaw Mermaid. Their song is the thread that weaves them together across centuries, oceans, and cosmologies.

For a long time, the existence of mermaids was not limited to the realms of mythology and fantasy. The idea that the ocean was populated by anthropomorphic sea monsters was a real possibility. Following the discovery of the “New World” and the significant increase in transoceanic voyages, sightings of mermaids abounded. Some, saw them from afar, while others found their dead bodies on the shores; there were also those who had actual conversations and interactions with them.

The matter was taken seriously by natural philosophers and scholars, especially in the seventeenth and eighteenth centuries. One of these notable figures, the Dutch Jesuit Athanasius Kircher, recounted the sighting of an “anthropomorphic fish” in the Bisayan Islands in the Philippines by Diego de Bobadilla, a Jesuit who reportedly arrived there in 1643. Bobadilla was an eyewitness not only to the existence of mermaids, but also to the locals treating their spines and flesh with medicine. Kircher, who received a crown of mermaid spines from Bobadilla, attributed the effectiveness of the medical treatments to their parts, to their similarity to the human substances (1643: 675-677, fig.1). The Danish Thomas Bartholin also studied mermaids and their medical benefits, keeping a desiccated specimen from the coast of Brazil. Bartholin urged the world’s scholars to go and see the mermaid for themselves (Bartholin, 1654). Later, the Norwegian Erik Pontoppidan, claimed to have verified the existence of mermaids by combining the testimony of travelers from around the world with the eyewitness accounts of “many hundreds of men of credit and reputation” in his region. Pontoppidan’s perspective on the matter, is that skepticism about the existence of mermaids (or mermen, as

Pontoppidan, proviene simplemente de la continua mezcla de historias fabulosas con los hechos de la realidad (Pontoppidan, 1755). (fig. 1)

Sin embargo, aumentaban las dudas en el “siglo de las luces”. Intentando resolver el misterio con evidencia empírica, Carlos Linneo, el gran clasificador del mundo natural, descubrió en 1749 la existencia de una salamandra de gran tamaño en Carolina del Sur y la llamó *Siren lacertina*. Este anfibio de manos humanoides, señaló, era la causa de la confusión de los viajeros (Linneo y Osterdam, 1766). Aun así, las sirenas continuaron siendo objeto de estudio y debates. El cónsul y naturalista francés Benoît de Maillet publicó una revolucionaria y controvertida teoría de la evolución de la tierra en *Telliamed* (su nombre al revés), la cual proponía que, en sus orígenes, el planeta había estado completamente cubierto de agua. Las “razas humanas”, así como todos los seres vivos, tenían su origen en el mar; a medida que los océanos retrocedían estos evolucionaban a su forma terrestre. Las sirenas y tritones, por lo tanto, eran los antepasados del humano en el océano (Maillet, 1748). El ilustrado escocés lord Montbodo llevó más lejos tal distinción entre diversas categorías de humano y defendió la existencia de sirenas y de humanos con cola argumentando que existían múltiples tipos de seres humanos, más allá del arquetipo europeo. Ahora bien, como señala la historiadora Silvia Sebastiani, este énfasis no eurocéntrico en la diversidad venía acompañado de una jerarquización de los tipos humanos y, por consiguiente, de una defensa de la esclavitud (2022: 45-65).

La circulación de relatos de sirenas en los siglos XVII y XVIII, en efecto, no puede separarse de las múltiples redes transoceánicas que se configuraron en este período, fuesen motivadas por fines esclavistas, colonialistas, comerciales o misioneros. Estas redes explican la notable propagación de sirenas en el mundo andino colonial. En el mismo período en que proliferaron los avistamientos de sirenas en los océanos, múltiples sirenas fueron representadas y reproducidas en los actuales Perú y Bolivia. Las encontramos en pinturas, textiles, esculpidas en cerámica y en madera, y labradas en la arquitectura de las iglesias. Muchas de ellas aparecen tocando instrumentos: laúdes, arpas, vihuelas e incluso charangos. En su estudio sobre las sirenas músicas de América colonial, la historiadora Irina Podgorny (2022) reconstruye las variadas tramas imperiales, comerciales y nacionales que las configuran y atribuyen valor. Los numerosos textiles que las representan son especialmente

he termed them) stems from the constant mixing of fictional narratives with factual realities (Pontoppidan, 1755)(fig.1).

But doubts began to surface during the Age of Enlightenment. Attempting to solve the mystery with empirical evidence, Charles Linnaeus, the great classifier of the natural world, discovered the existence of a large salamander in South Carolina in 1749 and named it *Siren lacertina*. This amphibian with humanoid hands, he noted, was the cause of confusion among travelers (Linnaeus and Osterdam, 1766). Nevertheless, mermaids continued to be the subject of study and debate. The French consul and naturalist Benoît de Maillet published a revolutionary and controversial theory of the evolution of the Earth in *Telliamed* (his name spelled backwards), which proposed that in its origins the planet was completely covered by water. The “human races,” like all living things, originated in the sea; as the oceans receded, they evolved into their terrestrial form. Mermaids and Tritons were therefore the ancestors of man in the sea (Maillet, 1748). The enlightened Scottish lord Montbodo furthered this distinction between different categories of humans and defended the existence of mermaids and tailed men. He did so by arguing that there were multiple types of people beyond the European archetype. Now, as historian Silvia Sebastiani points out, this non-Eurocentric emphasis on diversity was accompanied by a hierarchization of human types and, consequently, a defense of slavery (2022: 45-65).

Indeed, during the seventeenth and eighteenth centuries the circulation of mermaid stories is inextricably linked to the multiple transoceanic networks that took shape during this period, whether driven by factors like slavery, colonialism, trade, or missionary activities. These networks provide a compelling explanation for the remarkable proliferation of mermaids in the colonial Andean world. At the same time that mermaid sightings were increasing in the oceans, several mermaids were being depicted and reproduced in what is now Peru and Bolivia. They range from paintings and textiles to ceramics and wood carvings, and even church architecture. Many of these depictions show mermaids playing instruments such as lutes, harps, vihuelas, and even charangos. In her study of the musical mermaids in colonial America, historian Irina Podgorny (2022) reconstructs the various imperial, commercial, and national patterns that shaped them and gave them value. The many textiles that represent them are particularly revealing of this interweaving of trajectories. While most were embroidered in Peru, they are the product of the circulation of materials and techniques between Europe, the Americas, and the Philippines. The Manila galleons, for

reveladores de este entretejido de trayectorias. Si bien la mayoría fueron bordados en Perú, son el producto de la circulación de materias y técnicas entre Europa, América y Filipinas. Los galeones de Manila trajeron consigo no solo coloridas sedas, sino también motivos iconográficos chinos y, tras la caída de la dinastía Ming en 1644, lujosos fragmentos de vestimentas terminadas (Peck et al., 2013: 35). (fig. 2)

Los dos ponchos que introducen a las sirenas en esta exposición exhiben esos complejos entramados internacionales tanto en su constitución como en su iconografía. Ambos están bordados con una combinación de hilos de seda china y de materiales autóctonos, mezclando motivos andinos, europeos y orientales. Sin embargo, las sirenas que representan son diferentes. Mientras uno las muestra en cuatro pares, en una escena de música y baile de la cual son probablemente responsables (fig. 3, pieza 3-32686), el otro las sitúa al interior de la decoración central, enlazadas entre plantas, frutas y animales (fig. 2, pieza 2018.69.1). En ambos casos las sirenas muestran su dominio sobre los animales: unas hacen bailar a dos felinos feroces —así como a una pareja de españoles o criollos bien vestidos—, mientras las otras, sosteniendo un pájaro boca abajo en una mano y un perro con correa, sugieren más bien la caza y la domesticación. Esta relación de los elementos nos indica un rasgo universal de la sirena: su poder sobre otros seres, ya sea alegre o mortal.

Si bien el estilo chino-filipino del poncho albergado en el Museo Histórico Nacional de Chile (fig. 3, pieza 3-32686) se percibe claramente en los imponentes colores y detalles del ave fénix y las flores, los otros animales, sirenas y figuras humanas que se distribuyen entre sus espacios presentan características europeas y andinas. Las sirenas con instrumentos musicales, en particular, remiten a una serie de otros textiles andinos, muy probablemente bordados en Perú. En el fragmento de un tapiz guardado en el Victoria and Albert Museum en Londres (fig. 5), por ejemplo, una pareja de sirenas toca instrumentos musicales acompañada nuevamente de flores, un gran pájaro —¿un fénix chino?, ¿un cóndor andino?, ¿un pavo real del paraíso cristiano?— y una variedad de animales, dentro de los cuales se distinguen un unicornio, un *xiezhi* de la mitología china (una bestia con un cuerno, muy difundido durante la dinastía Ming), leones coronados, otros pájaros, perros y los indiscutiblemente americanos guacamayos y vizcachas.

instance, not only carried vibrant silks but also Chinese iconographic motifs, and after the fall of the Ming dynasty in 1644, they also carried luxurious fragments of finished garments (Peck et al., 2013: 35).

The two ponchos presenting the mermaids in this exhibition demonstrate these complex international entanglements in both their constitution and iconography. Both ponchos are embroidered with a combination of Chinese silk threads and indigenous materials, incorporating Andean, European, and Oriental motifs. One notable difference, however, is the representation of the mermaids themselves. While one poncho portrays them in four pairs, engaged in a scene of music and dance, suggesting their role in this domain (fig. 3), the other features them as part of the central arrangement, intricately intertwined with plants, fruits, and animals (fig. 4). In both cases, the mermaids demonstrate their dominance over the animals: one makes two wild cats dance, as well as a couple of well-dressed Spaniards or Creoles, while the other, holding a bird upside down in one hand and a dog on a leash, suggests hunting and domestication. This juxtaposition of elements suggests a universal trait of the mermaid: her power over other beings, whether joyful or deadly.

While the Sino-Philippine style of the poncho housed in the Museo Histórico Nacional de Chile (fig. 3) is clearly evident in the imposing colors and details of the phoenix and flowers, the other depictions of animals, mermaids, and human figures show both European and Andean characteristics. The mermaids with musical instruments in particular, evoke many other Andean textiles, most likely embroidered in Peru. For example, in a fragment of a tapestry in the Victoria and Albert Museum in London (fig. 5), a pair of mermaids playing musical instruments are depicted alongside flowers, a large bird (could it be a Chinese phoenix? An Andean condor? A royal peacock of the Christian paradise?) and a variety of animals, including a unicorn, a *xiezhi* from Chinese mythology (a horned beast popular in the Ming dynasty), crowned lions, other birds, dogs, and the undeniable American macaws and vizcachas.

In this tapestry, one mermaid has predominantly indigenous features, while the other has a white face, as if wearing a Chinese mask. The macaws adorning their heads, however, suggest an association with high-ranking Inca personalities. Another tapestry housed in the British Museum (fig. 6), depicts mermaid musicians wearing headdresses with indigenous features, adorned with floral elements emerging from them and a bird or parrot in the center. In this com-

Figura | Figure: 1

Grabado reproducido en Athanasius Kircher, *Magnes, sive de Arte Magnetica opus tripartitum* (Colonia: Jodocus Kalcoven, 1643). Colección Biblioteca Nacional de Francia.

Engraving reproduced in Athanasius Kircher, *Magnes, sive de Arte Magnetica opus tripartitum* (Cologne: Jodocus Kalcoven, 1643). Collection of the Bibliothèque Nationale de France.

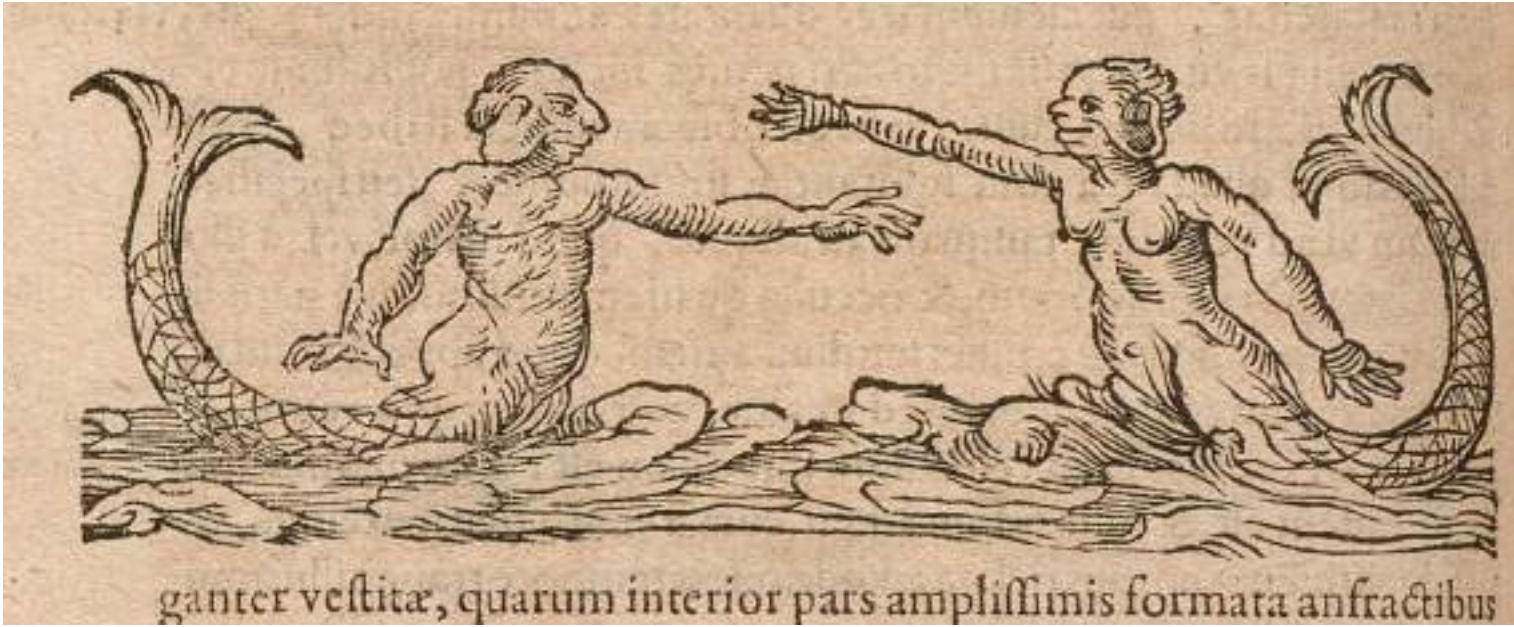


Figura | Figure: 2

Vasija policromada en forma de sirena. Origen: Chile, siglo XIX. Colección Museo Histórico Nacional.

Polychrome vessel in the shape of a mermaid. Provenance: Chile, nineteenth century. Collection of the Museo Histórico Nacional.

Figura | Figure: 3

Detalle sirenas, músicos animales y flores;
poncho con bordados de hilos de seda e hilos
metálicos producido en Manila ca. 1730-1780.
Museo Histórico Nacional - Santiago, 3-32686.

Detail of mermaids, musicians, animals, and
flowers; poncho embroidered with silk and
metallic threads, made in Manila, ca. 1730-1780.
Museo Histórico Nacional - Santiago, 3-32686.

Fotografía | Photograph: Museo Histórico Nacional



Figura | Figure: 4

Detalle sirena; poncho bordado. Perú, ca. 1730-
1780. Museo de Arte de Lima 2018.69.1. Comité
de Formación de Colecciones 2018. Donación en
memoria de Jorge Benavides de la Quintana.

Detail of a mermaid; embroidered poncho.
Peru, circa 1730-1780. Museo de Arte de Lima
2018.69.1. Collection Formation Committee
2018. Donation in memory of Jorge Benavides
de la Quintana.

Photograph by Pablo Cruz
©Museo de Arte de Lima

En este textil, además, una de las sirenas tiene rasgos mayoritariamente indígenas, mientras la otra lleva la cara blanca, como luciendo una máscara china. Los guacamayos arriba de sus cabezas, sin embargo, las asocian con personajes incas de alto rango. En otro tapiz que reside en Londres, esta vez en el British Museum (*fig. 6*), las sirenas musicales llevan un tocado con características indígenas del cual emergen flores, y al centro, también un pájaro o loro. Aquí las sirenas tocan guitarras barrocas o charangos y arpas pequeñas, tal como las que se pueden encontrar representadas en frescos y arte rupestre andino del mismo período.⁽¹⁾

Al igual que los otros textiles mencionados, este último acompaña a las sirenas con animales y frutas, pero añade escenas de caza y, en el borde, una hilera con múltiples figuras humanas, probablemente incas con Muchos de estos coloridos textiles andinos habrían sido utilizados para adornar las iglesias coloniales. Es más, las imágenes de sirenas eran parte de la estructura misma de estas iglesias. Entre Cuzco y Potosí, una serie de iglesias construidas entre los siglos XVII y XVIII exhiben sirenas musicales en los relieves de la arquitectura (*fig. 7 y 8*). Algunas las albergan también en su interior, ya sea esculpidas en los retablos o representadas en frisos o lienzos.

¿Cómo llegaron estas sirenas a habitar el sagrado espacio de las iglesias?, ¿y qué hacen los instrumentos musicales en sus manos acuosas?

Tradicionalmente, las sirenas se han interpretado como símbolo de tentación, encarnando el peligro al que se enfrentaban los navegantes en mares desconocidos, o simplemente los hombres frente al placer carnal. La visión popularizada de la sirena en cuerpo femenino y seductor, sin embargo, no predomina en los relatos de la Antigüedad, ni en todas las sirenas del mundo. De las sirenas de la Odisea conocemos solo su canto irresistible: Ulises pide ser atado a un mástil para testificarlo sin sucumbir, mientras sus navegantes se tapan las orejas con cera de abeja. El único sobreviviente que puede contarle, sin embargo, no entrega detalles de su forma ni su género.

Algunas de las representaciones de esta historia y de otras sirenas de la Antigüedad las muestran aladas, como aves con rostro humano. Una vez cristianizadas, los cuerpos curvos de las sirenas a veces evocan la síntesis de Eva y la serpiente, y muchas veces portan espejos y peinetas. Esta representación de la vanidad y la tentación ubica a la sirena entre

position, the mermaids are shown playing baroque guitars or charangos and small harps, a motif that is also found in Andean frescoes and rock art of the same period.¹ Like the other textiles previously mentioned, this one depicts an array of animals and fruits, but also includes hunting scenes and, a series of human figures, probably Inca, with different ranks and occupations around the borders. The lineage of the textile is further substantiated by the central coat of arms, a prominent symbol of its heritage.

A significant number of these vibrant Andean textiles were used to decorate colonial churches. Moreover, the visual motif of mermaids was part of the very structure of these churches. Between Cuzco and Potosí, a number of churches built between the seventeenth and eighteenth centuries feature musical mermaids in the architectural reliefs (*fig.7 and fig.8*). Some of these churches have mermaids within the church itself, either carved on the altar-pieces or depicted on friezes or canvases.

How did these mermaids come to inhabit the sacred space of churches, and what are musical instruments doing in their watery hands?

Traditionally, mermaids have been interpreted as symbols of temptation, embodying the dangers faced by sailors in uncharted waters, or simply by men in the face of carnal pleasure. However, the popularized vision of the mermaid as a feminine and seductive figure does not predominate in ancient tales or in the global mermaid tradition. The mermaids in the Odyssey are known to us only through their entrancing melody. In response, Odysseus asks to be tied to a mast, intending to bear witness to their allure without succumbing, while his sailors cover their ears with beeswax. However, the only survivor who was able to provide details about them, does not give any information on their physical form or gender.

Some depictions of this story and of other ancient mermaids show them as winged, like birds with a human face. In instances where these creatures have been Christianized, their curved bodies have sometimes been interpreted as a composite of Eve and the serpent. These mermaids are often depicted holding objects such as mirrors and combs. This representation of vanity and temptation places the mermaid alongside other monsters that were employed to caution parishioners of the powers of the devil, and were hung on doors, exterior walls, and columns of medieval churches. Later, in the sixteenth and seventeenth centuries, during a period characterized by the prevalence of emblems and moralistic plaques, mermaids were

1. Ver, por ejemplo, Palmiero, Díaz Araya y Franco Daponte (2022): 69-88.

1. See for example, Palmiero, Díaz Araya and Franco Daponte (2022): 69-88.

Figura | Figure: 5
 Fragmento de tapiz. Perú, 1680 - 1720.
 Colección © Victoria and Albert
 Museum, London.

Fragment of a tapestry. Peru, 1680 - 1720. Collection
 © Victoria and Albert Museum, London.



Figura | Figure: 6
 Tapiz heráldico. Cusco. S. XVIII. Tramas de pelo
 de camélido, vizcacha y seda, urdimbres
 de algodón. Colección Museo Británico de Londres.
 © The Trustees of the British Museum.

Heraldic tapestry. Cusco. Eighteenth century.
 Camelid hair wefts, viscacha and silk, cotton warp.
 Collection of the British Museum, London. The
 Trustees of the British Museum.

otros monstruos que, en las puertas, muros exteriores y columnas de las iglesias medievales, advertían a los feligreses de los poderes del demonio. Más tarde, con la moda de los emblemas y las láminas moralistas en los siglos XVI y XVII, la sirena era representada como la imagen misma del pecado carnal, o derechamente de la prostitución.⁽²⁾

Si bien las sirenas esculpidas en los exteriores de las iglesias coloniales son eminentemente femeninas, su género es menos definido en otras representaciones andinas, como aquellas de los textiles, donde algunas se encuentran vestidas. La convivencia de las sirenas y las iglesias en el mundo andino ha sido abordada principalmente como un asunto de mestizaje y superposición de cosmovisiones entre la iconografía europea, por un lado, y las deidades o “ídolos” indígenas, por el otro. En su estudio pionero sobre iconografía andina, Teresa Gisbert vincula a las sirenas con dos creencias asociadas al lago Titicaca. Una de ellas cuenta que Tunupa, deidad que se asocia con Jesús, fue tentado por dos seres marinos con características femeninas que lo habrían acompañado al fondo del lago. En su diccionario de la lengua aymara, Ludovico Bertonio señala que eran las hermanas Quesintuu y Umantuu, palabras que en otra parte define como especies de pescado. Gisbert deduce, entonces, que las deidades acuáticas que tentaron a Tunupa eran mujeres-peces y que, por consiguiente, la sirena andina retuvo el significado de tentación y sensualidad del cristianismo. Un caso parecido sería el de Copacabana, ser acuático que los cronistas describen con rostro humano y cuerpo de pez, y ha sido asociado con Venus y la Virgen (Gisbert, 2004).

La preexistencia de estos seres marinos en el Titicaca habría favorecido, por lo tanto, no solo la introducción del repertorio iconográfico cristiano sino también la mitología grecorromana. El poema sacro de Fernando de Valverde es revelador en este sentido. El agustino criollo publicó en 1642 una intrincada historia de la Virgen de Copacabana en versos, que instalaba a las sirenas de Ulises en las aguas del Titicaca. El poema asociaba a seres mitológicos indígenas con los grecorromanos clásicos, en un relato “épico y bucólico” que terminaba por erigir la sacralidad de la Virgen María. Abundan aquí las referencias a los poderosos y ambivalentes efectos de la música de las ninfas-sirenas. Estas tocaban laudes, mientras Orfeo, que también encanta con su música y es identificado con ángeles cristianos, toca la “citara” (guitarra o cítara). Si bien enamoran y “echan cadenas”, sus músicas son también una celebración y alabanza del reino natural hacia la Virgen (Valverde, 1641).

depicted as the very image of carnal sin, or, indeed, of prostitution.²

Although the mermaids sculpted on the exteriors of colonial churches are unmistakably feminine, their gender is less defined in other Andean representations, such as those found on textiles, where some are depicted with clothing. The coexistence of mermaids and churches in the Andean world has largely been seen as a matter of miscegenation and overlapping worldviews between European iconography on the one hand and indigenous deities or “idols” on the other. In her pioneering study of Andean iconography, Teresa Gisbert has linked mermaids to two beliefs associated with Lake Titicaca. In one of these beliefs, Tunupa, a deity associated with Jesus, is said to have been tempted by two female sea creatures who accompanied him to the bottom of the lake. According to Ludovico Bertonio’s dictionary of the Aymara language, these creatures were identified as the sisters Quesintuu and Umantuu, terms that Bertonio elsewhere defines as species of fish. Gisbert concludes that the aquatic deities who tempted Tunupa were fish-women, thereby suggesting that the Andean mermaid retained the Christian meaning of temptation and sensuality. A similar case would be that of Copacabana, an aquatic being described by chroniclers as having a human face and the body of a fish, and has been associated with Venus and the Virgin (Gisbert, 2004).

The pre-existence of these sea creatures in Titicaca would therefore have favored the introduction not only of the Christian iconographic repertoire, but also of Greco-Roman mythology. The sacred poem of the Augustinian Creole Fernando de Valverde, is revealing in this regard. In 1642, he published a complex story in verse about the Virgin of Copacabana, in which the mermaids of Ulysses were set in the waters of Lake Titicaca. The poem combines indigenous mythological creatures with classical Greco-Roman ones in an “epic and bucolic” tale that ends with the exaltation of the sanctity of the Virgin Mary. References to the powerful and ambivalent effects of the music of the nymphs and mermaids abound. They play lutes, while Orpheus, whose music also enraptures and who is identified with Christian angels, plays the “citara” (guitar or zither). While their music is known to enchant and “cast chains,” it also serves as a celebration and praise of the natural kingdom to the Virgin (Valverde, 1641).

The musician mermaids lead us, then, into a symbolic universe that is broader and older than the Andean syncretism and that of the mermaid understood as temptation. The mermaids praising God take us back to the angels and, before that, to the classical doctrine of the harmony of the spheres.

2. Ver, por ejemplo, Alciato (1550): 126; Covarrubias Orozco (1610): 94; Callot (1646): 17.

2. See for example, Alciato (1550): 126; Covarrubias Orozco (1610): 94; Callot (1646): 17.

Las sirenas músicas nos llevan, entonces, a un universo simbólico más extenso y antiguo que el sincretismo andino, y que el de la sirena entendida como tentación. Las sirenas que alababan a Dios nos remiten a los ángeles, y antes, a la doctrina clásica de la armonía de las esferas. Esta última, atribuida a Pitágoras, indicaba que los astros del universo seguían las mismas proporciones entre sí que los intervalos de las notas musicales en los acordes armónicos. Platón desarrolló esta idea en su diálogo *Timeo* y en el mito de Er al final de su *República*. Este mito sobre la inmortalidad del alma y el ordenamiento cósmico señalaba que cada una de las ocho esferas del universo estaba presidida por una sirena. Cada sirena cantaba una nota de la escala musical, y juntas producían la armonía universal. Las sirenas platónicas fueron luego identificadas con las nueve musas y, tras la llegada del cristianismo, con los nueve órdenes de ángeles. Las sirenas del humanismo neoplatónico combinarían, entonces, referencias de la cosmología griega de la armonía de las esferas con el concierto celestial de los ángeles.

Para Gisbert, la representación de sirenas músicas en las iglesias andinas acompañadas de estrellas, el sol y la luna es efectivamente reminiscente de la cosmología de la armonía de las esferas. En concordancia con esta tradición clásica, los instrumentos musicales eran construidos y temperados según las mismas proporciones armónicas del universo. No sorprende entonces que las sirenas andinas hayan sido grandes afinadoras. Hasta el día de hoy, músicos del norte de Chile, Perú y Bolivia invocan a Sirinus o Sirinu, una deidad musical y acuática ciertamente afín a la sirena, antes de tocar. Algunos dejan sus instrumentos por la noche cerca de fuentes de agua para ser afinados por su influjo y adoptar así sus poderes, ya sean enamorar, afectar el clima o comunicarse con los ancestros.⁽³⁾

La relación privilegiada de la música con el orden cósmico justificaba sus poderes ineludibles en la tierra, del cual las sirenas eran representaciones o bien intermediarias. Este poder fue otras veces encarnado por Orfeo, el héroe griego cuya lira había hecho calmar a las más feroces bestias y civilizar a los pueblos bárbaros. En el contexto americano, los poderes musicales de Orfeo representaron los poderes mismos de la conversión al cristianismo. Notablemente, esta imagen circuló de la mano de un programa exhaustivo de enseñanza musical en las misiones.

Las sirenas que tocaban instrumentos musicales en las iglesias andinas, por lo tanto, formaban parte del mismo contexto evangelizador en

The latter, attributed to Pythagoras, suggested that the heavenly bodies in the universe were in perfect harmony with the musical intervals of notes in a harmonic chord. Plato elaborated on this concept in his dialogue *Timaeus* and in the myth of Er at the end of his *Republic*. This myth about the immortality of the soul and cosmic order, suggested that each of the eight spheres of the universe was presided over by a mermaid. Each mermaid was said to produce a specific note in the musical scale, and together they produced universal harmony. The Platonic mermaids were later identified with the nine Muses and, after the rise of Christianity, with the nine orders of angels. The sirens of Neoplatonic humanism would thus combine references to the Greek cosmology of the harmony of the spheres with the celestial concert of angels.

For Gisbert, the depiction of musical mermaids in Andean churches, accompanied by the stars, the sun and the moon, is indeed reminiscent of the cosmology of the harmony of the spheres. According to this classical tradition, musical instruments were built and tempered according to the same harmonic proportions of the universe. It is not surprising, then, that the Andean mermaids were great tuners. To this day, musicians in northern Chile, Peru and Bolivia invoke Sirinus or Sirinu, a musical and aquatic deity certainly related to the mermaid, before playing. Some leave their instruments near water sources at night in order to be tuned by her influence and thus acquire her powers, whether to fall in love, influence the weather, or communicate with the ancestors.³

Music's privileged relationship with the cosmic order justified its inescapable powers on earth, of which mermaids were either representatives or mediators. This power was sometimes embodied by Orpheus, the Greek hero whose lyre soothed the fiercest beasts and civilized barbarian peoples. In the American context, Orpheus' musical powers represented the very powers of conversion to Christianity. In particular, this image circulated hand in hand with an extensive musical instruction in the missions. Sirens playing musical instruments in Andean churches were thus part of the same evangelistic context in which the inescapable powers of music represented the conversion of souls.

Simultaneously music of the universe and universal narrative, the mermaids circulated between mythology and natural history, between the world's oceans and the Andean mountains, seducing and conquering souls, weaving with their song a thread of universality in a world of conflicting interests and irreducible complexities.

3. Ver, por ejemplo, Stobart (2006).

3. See for example, Stobart (2006).

que los poderes ineludibles de la música representaban la conversión de las almas. A la vez música del universo y relato universal, las sirenas circularon entre mitología e historia natural, entre océanos del globo y montañas andinas, tentando y conquistando almas, y tejiendo con su canto un hilo de universalidad en un mundo de intereses contradictorios y complejidades irreductibles.

Referencias

- ALCIATO, Andrea. "Sirenes". En *Emblemata*, 126. Lyon: G. Rouilium, 1550.
- BARTHOLIN, Thomas. *Historiarum anatomicarum rariorum centuria I et II*. La Haya: Ioannem Henrici, 1654.
- CALLOT, Jacques. "Une Sirène entre deux Vaisseaux". In *Lux Claustri ou La Lumière du Cloître*, 17. Paris: François Langlois, 1646.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía., 2004.
- KIRCHER, Athanasius. *Magnes, sive de Arte Magnetica opus tripartitum*. Cologne: Jodocus Kalcoven, 1643.
- LINNEO, Carlos & OSTERDAM Abraham. *Siren lacertina, dissertatione academica orbi erudito data*. Uppsala, 1766.
- MAILLET, Benoît de. *Telliamed ou entretiens d'un philosophe indien avec un missionnaire françois, sur la diminution de la Mer, la formation de la Terre, l'origine de l'Homme, etc.* Amsterdam: L'Honoré et Fils, 1748.
- PALMIERO, Tiziana, Alberto Díaz Araya and Jean Franco Daponte. "El arpa en la piedra. Su presencia en los templos coloniales en el norte de Chile". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 27, 2 (2022), 69-88.
- PECK, Amelia, et al. *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013.
- PODGORNY, Irina. *Desubicados*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2022.
- PONTOPPIDAN, Erik. *Natural history of Norway in Two Parts, translated from the Danish original*. London: A Linde, 1755.
- SEBASTIANI, Silvia. "Monboddó's 'ugly tail': The question of evidence in enlightenment sciences of man". *History of European Ideas*, 48, 1 (2022): 45-65.
- STOBART, Henry. "Devils, Daydreams, and Desire. Siren Traditions and Musical Creation in the Central-Southern Andes". In *Music of the Sirens*, eds. Linda Phyllis Austern and Inna Naroditskaya. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- VALVERDE, Fernando de. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*. Lima, 1641.

Bibliography

- ALCIATO, Andrea. "Sirenes". En *Emblemata*, 126. Lyon: G. Rouilium, 1550.
- BARTHOLIN, Thomas. *Historiarum anatomicarum rariorum centuria I et II*. La Haya: Ioannem Henrici, 1654.
- CALLOT, Jacques. "Une Sirène entre deux Vaisseaux". In *Lux Claustri ou La Lumière du Cloître*, 17. Paris: François Langlois, 1646.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía., 2004.
- KIRCHER, Athanasius. *Magnes, sive de Arte Magnetica opus tripartitum*. Cologne: Jodocus Kalcoven, 1643.
- LINNEO, Carlos & Osterdam Abraham. *Siren lacertina, dissertatione academica orbi erudito data*. Uppsala, 1766.
- MAILLET, Benoît de. *Telliamed ou entretiens d'un philosophe indien avec un missionnaire françois, sur la diminution de la Mer, la formation de la Terre, l'origine de l'Homme, etc.* Amsterdam: L'Honoré et Fils, 1748.
- PALMIERO, Tiziana, Alberto Díaz Araya and Jean Franco Daponte. "El arpa en la piedra. Su presencia en los templos coloniales en el norte de Chile". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 27, 2 (2022), 69-88.
- PECK, Amelia, et al. *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013.
- PODGORNY, Irina. *Desubicados*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2022.
- PONTOPPIDAN, Erik. *Natural history of Norway in Two Parts, translated from the Danish original*. London: A Linde, 1755.
- SEBASTIANI, Silvia. "Monboddó's 'ugly tail': The question of evidence in enlightenment sciences of man". *History of European Ideas*, 48, 1 (2022): 45-65.
- STOBART, Henry. "Devils, Daydreams, and Desire. Siren Traditions and Musical Creation in the Central-Southern Andes". In *Music of the Sirens*, eds. Linda Phyllis Austern and Inna Naroditskaya. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- VALVERDE, Fernando de. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*. Lima, 1641.

Figura | Figure: 7
 Detalle sirena en frontis Iglesia de San Lorenzo de Carangas. Potosí, Bolivia. Fotografía Dan Lundberg.



Detail of the sirena in front of the church of San Lorenzo de Carangas. Potosí, Bolivia. Photograph by Dan Lundberg.

Fotografía | Photograph: Dan Lundberg.

Figura | Figure: 8
 Catedral de Puno. Simón de Asto, 1757.
 Cathedral of Puno. Simón de Asto, 1757.
 Fotografía | Photograph: Catedral de Puno.
 Simón de Asto, 1757. Fotografía Diego Delso,
 delso.photo, Licencia CC-BY-SA. Wikimedia
 Commons.







Made in Chile. Chilean carpets and
ponchos in colonial times

Hecho en Chile. Alfombras y ponchos chilenos en la época colonial

MANUELA PORTALES SANFUENTES

Cerca de la mitad de los objetos que se muestran en este libro proviene de colecciones peruanas, y casi la totalidad de las piezas de la exposición fueron producidas en el área andina de los actuales territorios de Bolivia y Perú. Perú fue y sigue siendo un prolífico productor de textiles y tapicería fina, y los ejemplares tanto de museos como de coleccionistas privados desplegados en este libro representan algunas de las piezas más sobresalientes de la producción colonial. Sin embargo, ¿en qué consistió la industria textil en Chile durante la época colonial? ¿Quiénes fueron sus principales productores y usuarios? ¿Dónde están los tapices, estandartes, alfombras y ponchos chilenos?

A grandes rasgos, la producción textil en Chile entre los siglos XVI y principios del XIX no fue especialmente abundante, y estuvo destinada principalmente a la fabricación de “paños de la tierra”, tejidos simples y de menor calidad que los importados desde España o Perú. Arnold Bauer plantea que el obraje colonial no eliminó los telares de casa o los pequeños talleres, que habrían funcionado en forma paralela. Así, los tejedores habrían adoptado técnicas importadas, pero manteniendo también las formas de trabajo tradicionales indígenas.⁽¹⁾ Además, a partir de las listas de gremios oficiales del período, en las que aparecen y desaparecen, pareciera ser que la profesión de tejedor no era especialmente reconocida, o cuando son contabilizados representan un número bastante reducido (en 1614 se contaron solo tres tejedores de un total de 409 artesanos avecindados en Santiago)⁽²⁾.

Durante la época colonial existieron tres grandes focos de manufactura de textiles en Chile, sostenidos principalmente por mano de obra indígena y mestiza: los obrajes fundados por decreto real y privados, la producción de órdenes religiosas y la fabricación propiamente indígena, especialmente mapuche. En los obrajes reales y privados las condiciones de trabajo fueron extremadamente precarias, una problemática que muchas veces ha sido dejada de lado o no ha recibido suficiente atención en el estudio de la producción textil colonial americana. El pago a los obreros consistía comúnmente en “varas de paño, de jerga y frazadas”, en vez de ser remunerados con dinero o especies de valor (Góngora, 1970: 34). Las condiciones eran tan abusivas que en 1660 una cédula real prohibió la fundación de nuevos obrajes en Chile y el trabajo indígena en ellos: “He sido informado que el trabajo que los indios han padecido y padecen en los obrajes de paños es muy grande y excesivo y contrario a

Nearly half of the objects in this book come from Peruvian collections, and almost all of the pieces in the exhibition were produced in the Andean area of present-day Bolivia and Peru. Peru was and continues to be a prolific producer of fine textiles and tapestries. The examples from museums and private collections featured herein represent some of the most outstanding pieces of colonial production. However, what was the textile industry like in colonial Chile? Who were the main producers and users? Where are the Chilean tapestries, banners, carpets, and ponchos?

Broadly speaking, textile production in Chile between the sixteenth and early nineteenth centuries was not particularly abundant and was mainly destined to the manufacture of “paños de la tierra”, which literally means “cloths of the earth.” These were simple fabrics of lesser quality than those imported from Spain or Peru. Arnold Bauer suggests that the colonial obraje, or textile workshop, did not eliminate domestic looms or small workshops that would have functioned in parallel. Thus, weavers would have adopted imported techniques but also maintained traditional indigenous ways of working. In addition, the lists of official guilds from the period, where weavers appear and disappear, show that the profession of weaver was not particularly acknowledged or, when counted, represented a rather small number; in 1614, only three weavers were counted out of a total of 409 artisans living in Santiago.

During the colonial period, Chile had three main centers of textile production which were supported mainly by indigenous and mestizo labor: the obrajes established by royal and private decree, the religious orders production, and the indigenous production, especially Mapuche. The working conditions in royal and private obrajes were extremely precarious, an issue that has often been overlooked or given insufficient attention in the study of the colonial textile production in the Americas. Workers payment habitually consisted in “rods of cloth, wiping cloths, and blankets” rather than money or valuable goods (Góngora, 1970: 34). Such were the abusive conditions, that in 1660 a royal decree prohibited establishing new obrajes in Chile or the employment of indigenous labor in them: “I have been informed that the work that the Indians have suffered and are suffering in the cloth obrajes is very great and excessive, and contrary to their health, and causes many to be consumed and finished in it” (Jara and Pinto, 1982: 293). There is evidence however, that several obrajes continued to operate, so it is likely that the royal decree was not enforced in practice.

1. Bauer (2002: 152) no se refiere particularmente al caso de Chile sino que a América en general, por lo que es plausible pensar que el mismo fenómeno ocurrió en Chile.

2. Pereira Salas (1965): 23.

su salud, y causa que se hayan consumido y acabada en él muchos” (Jara y Pinto, 1982: 293). Existen pruebas de que varios obrajes siguieron funcionando, por lo que es probable que, en la práctica, la cédula real no se haya hecho efectiva.

A pesar de que la producción de textiles en Chile nunca alcanzó el volumen o maestría de los tejidos andinos, este catálogo muestra varios ejemplares hechos en el país que confirman la existencia de una pequeña industria de tapices finos y de un mercado propio con una diversidad de procedimientos técnicos e iconografías que dieron carácter a la esfera local. El mapa a continuación ilustra los principales centros de manufactura textil en Chile, revelando la extensión geográfica que alcanzó esta actividad. (*fig. 1*)

A partir de las crónicas, fuentes históricas, inventarios, documentos legales y algunos ejemplares que han sobrevivido a través del tiempo es posible establecer que, dentro de la producción de textiles finos en el país, los tipos más abundantes fueron las alfombras de misa y los ponchos, ambos con ejemplares en exhibición en la muestra Contactos del Museo Chileno de Arte Precolombino y reproducidos en este libro.

Alfombras. Para las elites del mundo colonial, uno de los principales espacios de sociabilización femenina era el estrado, una plataforma elevada al interior de las casas, cubierta con cojines, para sentarse en el suelo. Por ello, no es extraño que las alfombras y tapetes cumplieran un rol preponderante en la sociedad de la época. Los espacios de culto funcionaron de forma similar. Sol Serrano describe el interior de la Iglesia de la Compañía, señalando que, todavía a mediados del siglo XIX, “las mujeres se sentaban sobre tapetes” (2008: 29). A su vez, la crónica de El Ferrocarril sobre el trágico incendio de dicho templo menciona que entre los escombros del edificio quemado se encontraron “muchos devocionarios i alfombras” (1869: 29). Así, las alfombras fueron elementos de uso principalmente femenino, tanto en el espacio privado como en el público y devocional. La imagen de las iglesias repletas de mujeres de las elites del país, sentadas sobre textiles floreados producidos en su gran mayoría por manos indígenas y mestizas, revela un complejo entramado social y cultural, en el que los contactos se conformaron a partir de transacciones técnicas y estéticas, pero también desde asimetrías laborales y cotidianas.

Although textile production in Chile never reached the volume or the mastery of Andean weaving, this catalog shows several examples produced locally that confirm the existence of a small fine tapestry industry and a market of its own, with a variety of technical procedures and iconographies that gave character to the local sphere. The map below illustrates the main Chilean centers of textile production, showing the geographical extent of this activity.

Chronicles, historical sources, inventories, legal documents, and a few specimens that have survived over time indicate that the most common types of fine textiles produced in the country were altar carpets and ponchos, both of which are on display in Contactos, the exhibition at the Museo Chileno de Arte Precolombino and are also reproduced in this publication.

Carpets. One of the most important spaces for female socialization among the elite of the colonial world was the dais, an elevated platform in the home furnished with cushions for sitting on the floor. It is not surprising, then, that carpets and rugs played an important social role at this time. Places of worship functioned in much the same way. Describing the interior of the Iglesia de la Compañía, Sol Serrano notes that in the mid-nineteenth century “women still sat on carpets” (2008: 29). In turn, El Ferrocarril, a chronicle of the tragic fire of the aforementioned place of worship, mentions that “many devotional objects and carpets” were found among the ruins of the burned building (1869: 29). Carpets, then, were elements of predominantly feminine use in private, public, and devotional spaces. The image of churches filled with women from the country’s elite, sitting on flowered textiles, mostly made by indigenous and mestizo hands, reveals a complex social and cultural interwoven framework in which contacts were shaped by technical and aesthetic transactions, but also by labor and everyday asymmetries.

There are several descriptions of women’s convents and obrajes in Chile that produced different types of carpets, as well as the stylistic peculiarities of each locality. The carpets from Chillán, for example, were made of “a thin and finely woven fabric in the color of dry wheat, with a background of colorful floral decorations. Yellows, old blues, pinks, and greens dominated, while the tendrils and hooks of the plants were drawn in a realistic green that gave the impression of grass” (Pereira Salas, 1965: 304).

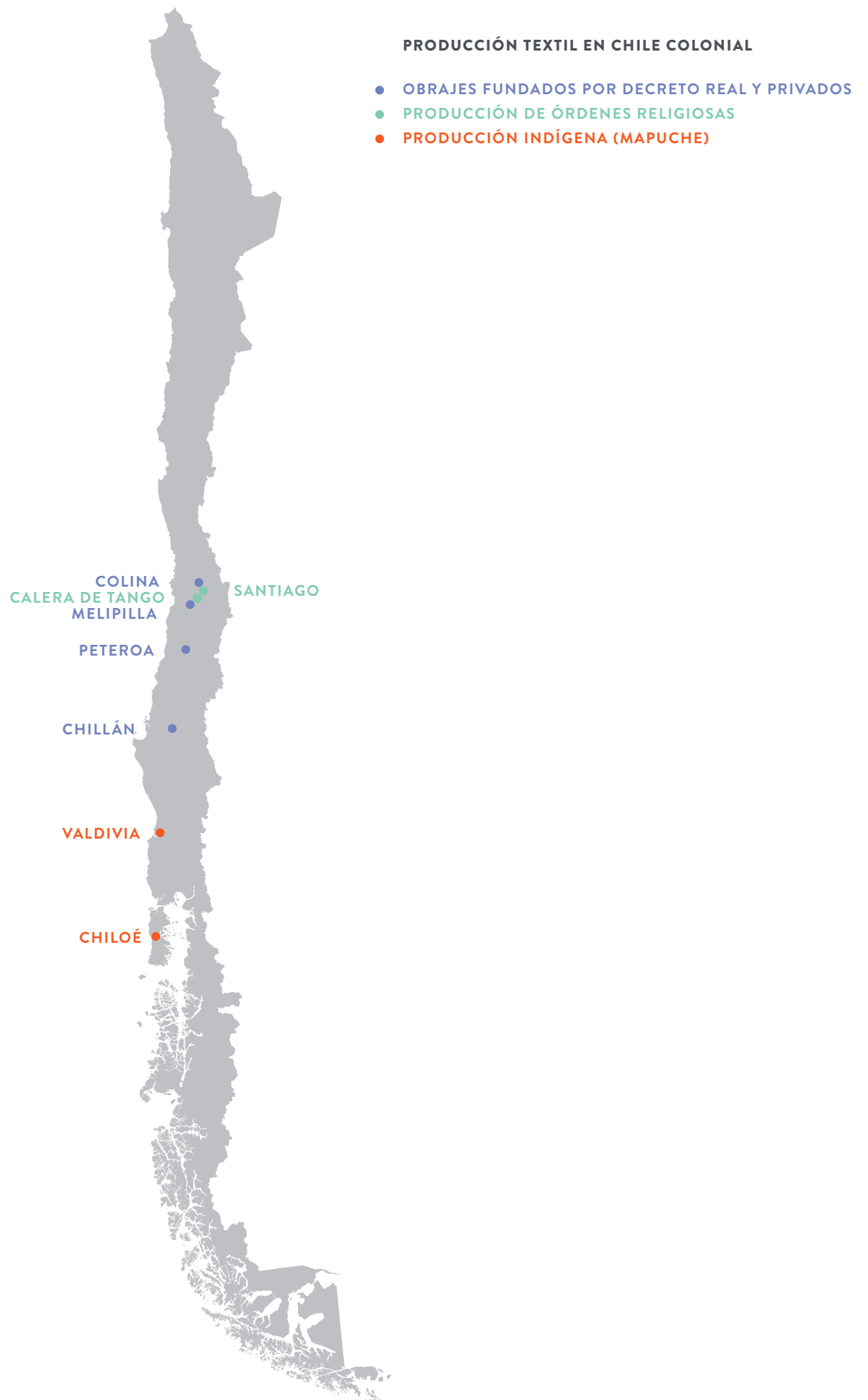


Figura | Figure: 1
Principales centros de producción textil durante la época colonial en Chile.
Main textile production centres during the colonial period in Chile.

Existen varias descripciones de conventos femeninos y obrajes en Chile que fabricaban distintos tipos de alfombras, como también las particularidades estilísticas de cada localidad. Las alfombras de Chillán, por ejemplo, eran “de tejido delgado, finamente hilado en color trigo seco, en cuyo fondo se extendían decoraciones florales de vistosos colores. Dominaba la tonalidad amarilla, el azul viejo, el rosa y el verde hilo, siendo las guías y los ganchos de las plantas dibujadas de un verde realista, que daba sensación de pasto” (Pereira Salas, 1965: 304). La importancia y el valor que se daba a estos tejidos puede medirse por un obsequio del obispo de Concepción al rey de España en 1775, en cuya nota de envío comunica que ha mandado fabricar “una alfombra de pelo de manos de estos naturales para el Gabinete del Príncipe de Asturias” (304).

Las alfombras producidas en Colina son las más mencionadas en la literatura, y las únicas de las que posiblemente hay ejemplares. Se las describe como de colores oscuros de fondo, de preferencia el negro, y con composiciones florales en relieve de tonos fuertes y brillantes, características que coinciden con una de las piezas conservadas en el Museo del Carmen de Mapú (*fig. 2a*). Fernando Márquez de la Plata asegura que “muchas veces se daba el caso que era difícil andar, pues mayor era el tamaño de las flores, mayor altura tenía la lana” (2009: 43). Identifica como de Colina la alfombra perteneciente a Hernán Garcés Silva, hoy parte de las colecciones del Museo de Artes Decorativas, que comparte ciertas características formales con otra del Museo del Carmen de Maipú, en préstamo para la muestra y también aquí reproducida (*fig. 2b*). Ambas fueron hechas con la técnica de anudado, que probablemente recibió influencias de las alfombras alpujarreñas de Granada.⁽³⁾

Es especialmente notorio que prácticamente todos los ejemplares de alfombras de misa hechas en Chile presentan una figura similar al centro: una suerte de estrella de ocho puntas que se repite con variaciones. Esta forma, de influencia mudéjar, pero que encuentra también antecedentes en América, es común no solo en las artes decorativas y arquitectura del sur de España sino que permeó fuertemente la sociedad andina, y se mantiene hasta la actualidad. En el tapiz hecho por Gerónimo Ccana para el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (*fig. 2c*) encontramos la misma figura, rodeada de iconografía local como guayatas, pumas y monos. El hecho de que esta figura se encuentre al centro de las alfombras coloniales no es evidente. En los diseños ibéricos aparece en techumbres, cajuelas y tapices en forma de repetición o

The importance and value given to these fabrics can be gauged from a gift sent by the Bishop of Concepción to the King of Spain in 1775, in which he states that he ordered “a carpet of cut pile from the hands of these natives for the cabinet of the Prince of Asturias” (304).

The carpets made in Colina are the most frequently mentioned in the literature, and perhaps the only ones of which there are still surviving examples. They are described as having dark colored backgrounds, preferably black, and floral compositions in relief with intense and bright tones. This description matches the features of one of the pieces held by the Museo del Carmen de Maipú. (*Fig 2-a*). Fernando Márquez de la Plata notes that “they were often difficult to walk on, because the bigger the flowers, the higher the wool” (2009: 43). He identifies Hernán Garcés Silva’s carpet, now in the collections of the Museo de Artes Decorativas, as one from Colina that shares certain formal characteristics with another from the Museo del Carmen de Maipú, currently on loan to the exhibition and also reproduced here (*Fig 2-b*). Both were made with a knotting technique that was probably influenced by the Alpujarran carpets of Granada.

It is noteworthy that practically all examples of altar carpets made in Chile have a similar figure in the center: a kind of eight-pointed star that is repeated with variations. This form, of Mudéjar influence but also of American origin, is not only common in the decorative arts and architecture of southern Spain, but it also permeated Andean society and remains to this day. In a tapestry made by Gregorio Ccana for the Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (*Fig 2-c*), we find the same figure surrounded by local iconography such as guayatas, pumas, and monkeys. The fact that this figure is at the center of the colonial rugs is not obvious. In Iberian designs, it appears in roofs, boxes, and tapestries as a repetition or as part of alternating patterns, but not necessarily as the central element of the composition. In the Andean world, on the other hand, the zonko - the heart - is always central, so it is common to find colonial textiles that incorporate this local symbol. This way, the mass carpets would reflect a hybrid iconography in which Spanish, Arab, and indigenous are materially and figuratively intertwined.

Ponchos. Colonial ponchos were made in obrajes, religious orders, and indigenous groups in southern Chile. The poncho probably originated from the unku, a garment worn by men in the Andean world. It was later adopted by the Spaniards, the Creoles, and the Mapuches. Regarding its production in obrajes, the chronicler Gómez de Vidaurre

3. La técnica de anudado, utilizada frecuentemente en la fabricación de alfombras tupidas, se realiza enrollando el hilo alrededor de los hilos de la urdimbre base, pasando una línea de trama o dos para afianzar el nudo. Posteriormente, el tejedor corta el sobrante de los nudos para definir la textura y altura de la alfombra.

como parte de patrones alternados, pero no necesariamente como elemento central de la composición. En el mundo andino, en cambio, el zonko —el corazón— va siempre al medio, por lo que es frecuente encontrar textiles coloniales que incorporaron este símbolo local. De esta forma, las alfombras de misa reflejarían una iconografía híbrida, donde lo español, árabe e indígena se entrelaza material y figurativamente.

Ponchos. Los ponchos coloniales fueron producidos en obrajes, órdenes religiosas y por grupos indígenas en el sur de Chile. Probablemente derivado del unku, prenda masculina utilizada en el mundo andino, el poncho fue incorporado tempranamente tanto por españoles como por criollos y mapuche. Respecto a su producción en obrajes, el cronista Gómez de Vidaurre menciona la manufactura de ponchos “abalandronados” (de fina calidad) en el Partido del Maule, por lo que probablemente provenían del obraje de Peteroa (Pereira Salas, 1965: 304).

Los jesuitas también fabricaron este tipo de prendas finas en todo el virreinato del Perú, y particularmente en la hacienda de Calera de Tango en Chile. Desarrollaron un patrón estilístico particular —bautizado por Ruth Corcuera como “poncho jesuítico”—, consistente en bandas decoradas tejidas y posteriormente cosidas entre sí, formando módulos verticales.

El poncho que presentamos a continuación (*fig. 3*) perteneció al coronel Guillermo Tupper, militar británico y protagonista del proceso independentista chileno. Según sus descendientes, el poncho habría sido usado por el coronel entre 1825 y 1830, y probablemente correspondería a una prenda mandada a hacer debido a su estatura (1,90 metros). No existe evidencia de que el poncho haya sido manufacturado en Chile, pero, dada la similitud con otras prendas del mismo tipo, es posible que provenga de alguno de los obrajes jesuitas a lo largo del territorio. El detalle de las bandas que lo componen presenta diversos motivos florales, simetrías y repeticiones en forma de “S” y zigzag. Además, está rodeado por una huincha formada por pequeños rombos de colores que componen un patrón geométrico, en un estilo diferente del resto del poncho. (*fig. 4-a,b,c*)

Por último, y a pesar de no pertenecer al área andina, es fundamental destacar la producción de ponchos en territorio mapuche durante la época colonial. “Yo traigo conmigo una frazada texida por aquellos

mentions the production of ponchos “abalandronados” (fine quality) in the Partido del Maule, which likely originated in the obraje of Peteroa (Pereira Salas, 1965: 304).

The Jesuits also made this type of fine garments throughout the Viceroyalty of Peru, especially at the hacienda of Calera de Tango in Chile. They developed a particular stylistic pattern that Ruth Corcuera called the “Jesuit poncho,” consisting of decorated woven bands that were sewn together to form vertical modules.

The poncho shown below (*Fig 3*) belonged to Colonel Guillermo Tupper, British military officer and protagonist of the Chilean independence process. According to his descendants, the poncho would have been worn by the colonel between 1825 and 1830, and probably corresponds to a custom-made garment due to his height (1.90 m). There is no evidence that the poncho was made in Chile, but given its similarity to other ponchos of the same type, it is possible that it came from one of the Jesuit obrajes throughout the country. The details of the bands that make it up show different floral motifs, symmetries, and repetitions in the form of an “S” and a zigzag. In addition, it is surrounded by a band of small colored diamond shapes that form a geometric pattern in a different style than the rest of the design. (*Fig 4-a,b,c*)

And finally, although it does not belong to the Andean region, it is important to highlight the production of ponchos in Mapuche territory during the colonial period. “I bring with me a blanket weaved by these Indians, whose colors are yellow, red, green, and turquoise, without the slightest sign of decay after thirty years of continuous use,” Father Molina reported in 1788 (147). The introduction of the European sheep and its rapid spread south of the Biobío, made the production and marketing of textiles a key activity in Mapuche society. Their weavers were considered “more skilled in this art than the most refined Chileans” and their products “could even compete with some of the best European works of art.”¹

In the nineteenth century, especially before 1850, the production of Mapuche weavings only increased in volume and fame. European travelers noted in their diaries that the indigenous ponchos had “a durability of color that no European dye can equal,”² or that “the variety of colors and arrangements is so great that there are only a few countries, and not even in Asia itself, that can adorn a finer group of objects than these.”³ In summary, as Manuel Llorca-Jaña (2014) notes, the study of textile development in Chile is indebted to Mapuche production, whose historiography

1. Miers (1826: 230, 231), cited in Llorca-Jaña (2014: 102, 103).

2. Walpole (1850: 347), cited in Llorca-Jaña (2014: 105).

3. Gardiner (1840: 156), cited in Llorca-Jaña (2014: 105).



Figura | Figure: **2a**

Fig2-a: Alfombra de misa. Siglo XIX. Colección Museo del Carmen de Maipú, Santiago, MCM 0717 (105x105cm)

A rug for mass. 19th century. Museo del Carmen de Maipú collection, Santiago, MCM 0717 (105x105cm)



Figura | Figure: **2b**

Alfombra de misa. Siglo XIX. Colección Museo del Carmen de Maipú, Santiago, 0716 (106x94cm)

A rug for mass. 19th century. Museo del Carmen de Maipú collection, Santiago 0716 (106x94cm)

Figura | Figure: 2c

Tapiz de lana merino. Gerónimo Ccana, Distrito de Pitumarca, Cuzco. Colección Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco.

Merino wool tapestry. Gerónimo Ccana, District of Pitumarca, Cuzco. Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco collection, Cuzco.



Figura | Figure: 3

Poncho jesuítico atribuido al coronel Tupper, siglo XIX. Santiago, colección Museo Chileno de Arte Precolombino, PE-374 (130x280).

Jesuit poncho attributed to Colonel Tupper, 19th century. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino collection, PE-374 (130x280).





Figura | Figure: **4a, 4b, 4c**
Poncho jesuítico (detalle).
Jesuit poncho (detail)



Indios, cuyos colores son el amarillo, el roxo, el verde y el turquí, sin que en el uso continuo de treinta años haya dado el menor indicio de decadencia”, narra el abate Molina en 1788 (147). La introducción de la oveja europea y su rápido crecimiento al sur del Biobío hizo de la producción y comercialización textil una actividad angular de la sociedad mapuche, siendo sus tejedores considerados “más diestros en esas artes que los chilenos más cultivados”, e incluso sus productos “podrían rivalizar con varias de las mejores obras de arte europeas”⁽⁴⁾.

En el siglo XIX, especialmente antes de 1850, la producción de tejidos mapuche solo aumentó en volumen y fama. Viajeros europeos afirman en sus diarios que los ponchos indígenas tenían “una durabilidad en los colores que ninguna tintura europea puede igualar”.⁽⁵⁾ o que “la variedad de colores y de disposición es tan grande que existen pocos países, ni siquiera exceptuando Asia misma, que puedan adornar un grupo de objetos más finos que éstos”.⁽⁶⁾ En suma, y tal como plantea Manuel Llorca-Jaña (2014), el estudio del desarrollo textil en Chile está en deuda con la producción mapuche, cuya historiografía ha hecho énfasis en la importación de ponchos y otras indumentarias al país, invisibilizando la maestría indígena y demanda interna que existió por estas prendas hasta mediados del siglo XIX.

Se suele afirmar que la producción chilena textil y manufacturera durante la época colonial fue pobre y escasa. En efecto, no es posible asemejar la maestría, variedad y protagonismo que tuvieron los textiles peruanos, reproducidos en este catálogo, con el grueso de aquellos fabricados en Chile. La producción mapuche pareciera ser la excepción, pero lamentablemente no existen ejemplares conservados a la fecha, por lo que no es posible afirmarlo con seguridad. Sin embargo, las fuentes escritas y los pocos vestigios materiales que se conservan parecen apuntar a la existencia de ejemplares únicos y de un mercado interno que definió estilos y diseños propios. Probablemente, los tejedores y tejedoras de Chile no crearon largos tapices ni lujosos estandartes, pero fueron los precursores de un arte que reunió —con luces y sombras— a personas, oficios y formas diversas de ver el mundo.

has emphasized the importation of ponchos and other garments into the country, rendering invisible the indigenous expertise and internal demand for these garments that existed until the mid-nineteenth century.

It is often said that Chilean textile and manufacturing production during the colonial period was poor and scarce. In fact, it is not possible to compare the mastery, variety, and prominence of the Peruvian textiles reproduced in this catalog with most of those produced in Chile. The Mapuche production appears to be an exception, but unfortunately there are no surviving examples, so it is difficult to say for sure. However, the surviving written sources and the few preserved material remains seem to indicate the existence of unique pieces and an internal market that defined its own styles and designs. Chilean weavers were not known for creating large tapestries or luxurious banners. However, they were the forerunners of an art that through the use of light and shade, brought together people, trades, and different ways of seeing the world.

4. Miers (1826: 230, 231), citado en Llorca-Jaña (2014: 102, 103).

5. Walpole (1850: 347), citado en Llorca-Jaña (2014: 105).

6. Gardiner (1840: 156), citado en Llorca-Jaña (2014: 105).

Referencias

- BAUER, Arnold J. *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México D.F.: Taurus, 2002.
- BRAVO ACEVEDO, Guillermo. *El obraje de Melipilla en el siglo XVII*. Cuadernos de Historia, 7 (1987): 119-135.
- CORCUERA, Ruth. *Ponchos de las tierras del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/Versaeten, 1999.
- El Ferrocarril. Relación del incendio de la Compañía: acaecido el 8 de diciembre de 1863*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1864.
- GARDINER, Allen. *A Visit to the Indians on the Frontiers of Chili*. Londres: Seeley & Burnside, 1840.
- GÓNGORA, Mario. *Encomenderos y estancieros. Estudios acerca de la constitución social aristocrática de Chile después de la Conquista, 1580-1660*. Santiago: Universitaria, 1970.
- HANISCH, Walter. *Memorias sobre misiones jesuitas de 1794-1795*. Historia, 25 (1990): 103-159.
- JARA, Álvaro, y Sonia Pinto. *Fuentes para la historia del trabajo en el Reino de Chile. Legislación, 1546-1810 I y II*. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- LLORCA-JAÑA, Manuel. *A Reappraisal of Mapuche Textile Production and Sheep Raising during the Nineteenth Century*. Historia, 47, 1 (2014): 91-111.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA, Fernando. *Arqueología del antiguo Reino de Chile*. Santiago: Maye, 2009.
- MARTÍNEZ DE BERNABÉ, Pedro de Usauro. *La verdad en campaña. Relación histórica de la plaza, puerto y presidio de Valdivia*. ed. Ricardo Mendoza Rademacher. Valdivia: Kultrún, 2008.
- MIERS, John. *Travels in Chile and La Plata, including accounts respecting the geography, geology, statistics, government finances, agriculture, manners and customs, and the mining operations in Chile*. Londres: C. Baldwin, 1826.
- MOLINA, Juan Ignacio. *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reyno de Chile*. Madrid, 1788.
- OPAZO MATURANA, Gustavo. «El Corregimiento del Maule». En *Historia de Talca, 1742-1942, 1-122*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1942.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el reino de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1965.
- ROA URZÚA, Luis. *El arte en la época colonial de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1929.
- SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la república? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- WALPOLE, Frederick. *Four Years in the Pacific in Her Majesty's Ship Collingwood, Vol. 1*. Londres: Richard Bentley, 1850.

Bibliography

- BAUER, Arnold J. *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*. México D.F.: Taurus, 2002.
- BRAVO ACEVEDO, Guillermo. *"El obraje de Melipilla en el siglo XVII"*. Cuadernos de Historia, 7 (1987): 119-135.
- CORCUERA, Ruth. *Ponchos de las tierras del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/Verstraeten, 1999.
- El Ferrocarril. Relación del incendio de la Compañía: acaecido el 8 de diciembre de 1863*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1864.
- GARDINER, Allen. *A Visit to the Indians on the Frontiers of Chili*. Londres: Seeley & Burnside, 1840.
- GÓNGORA, Mario. *Encomenderos y estancieros. Estudios acerca de la constitución social aristocrática de Chile después de la Conquista, 1580-1660*. Santiago: Universitaria, 1970.
- HANISCH, Walter. *Memorias sobre misiones jesuitas de 1794-1795*. Historia, 25 (1990): 103-159.
- JARA, Álvaro, y Sonia Pinto. *Fuentes para la historia del trabajo en el Reino de Chile. Legislación, 1546-1810 I y II*. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- LLORCA-JAÑA, Manuel. *A Reappraisal of Mapuche Textile Production and Sheep Raising during the Nineteenth Century*. Historia, 47, 1 (2014): 91-111.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA, Fernando. *Arqueología del antiguo Reino de Chile*. Santiago: Maye, 2009.
- MARTÍNEZ DE BERNABÉ, Pedro de Usauro. *La verdad en campaña. Relación histórica de la plaza, puerto y presidio de Valdivia*. ed. Ricardo Mendoza Rademacher. Valdivia: Kultrún, 2008.
- MIERS, John. *Travels in Chile and La Plata, including accounts respecting the geography, geology, statistics, government finances, agriculture, manners and customs, and the mining operations in Chile*. Londres: C. Baldwin, 1826.
- MOLINA, Juan Ignacio. *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reyno de Chile*. Madrid, 1788.
- OPAZO MATURANA, Gustavo. «El Corregimiento del Maule». En *Historia de Talca, 1742-1942, 1-122*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1942.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el reino de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1965.
- ROA URZÚA, Luis. *El arte en la época colonial de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1929.
- SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la república? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- WALPOLE, Frederick. *Four Years in the Pacific in Her Majesty's Ship Collingwood, Vol. 1*. Londres: Richard Bentley, 1850.



Conversación con Nilda Callañaupa

PAULA LÓPEZ

Nilda Callañaupa (*ver p.220*) es la fundadora del Centro Textiles Tradicionales de Cuzco, organización que nace en Chinchero, en 1996, y que se dedica a recuperar los textiles tradicionales de Perú. En este largo y sinuoso camino de tejer y destejer, hoy nos cuenta cómo pasó de esos primeros textiles que hacía de niña a transformarse en embajadora del textil andino peruano. Hoy, ella dirige un centro que acoge a diez asociaciones de tejedoras y que representa a más de 400 tejedores adultos, 300 jóvenes y niños, además de un grupo de ancianos y maestros hilanderos.

Como parte del equipo curatorial de la exposición *Contactos. Tejidos coloniales de los Andes*, Nilda Callañaupa se refiere a la producción de tejidos con técnicas preinkas en un escenario cada vez más amenazado por la pérdida de este oficio ancestral dado el reemplazo por materiales industriales. Y a su vez, es enfática en entender la sociedad como un tejido social desde el presente, que necesariamente se compone de una compleja diversidad de materialidades, con sus nudos y brechas. «Nuestra historia en el legado textil es muy amplia. Pero si logramos traspasar estas técnicas milenarias hacia el futuro, ya no serán solo cosa del pasado, sino que podremos dejar algo para el porvenir. Ese es el hilo que me jala y que he buscado transmitir a las tejedoras: es la ambición, el sueño que tenemos», sostiene.

¿Cómo se forma su relación con el Museo Chileno de Arte Precolombino?

— Hace muchos años, en mi ruta de investigación con los textiles peruanos, supe de la existencia del Museo Chileno de Arte Precolombino que custodia textiles maravillosos precolombinos y también algunos contemporáneos. En mi última visita al museo en 2023 encontré varias piezas de tejido doble, también de trama y de urdimbre discontinua, de tejido anudado —como el gorro de cuatro puntas— y ciertos tapices. Yo admiro profundamente las técnicas con que se confeccionaron esas piezas. Para mí, entrar en la Sala Textil del museo es como entrar en una tienda de chocolates, puedo pasar horas mirando, inspirándome, me dan ganas de tomar mi aguja, sentarme a hacer mis telares y empezar a probar todas esas técnicas. Me encantaría poder mostrar estas piezas a las tejedoras del Centro de Textiles, porque justo en este momento estamos reproduciendo la técnica del anillado en un tejido doble. Ese es el hilo que me jala y me conecta con el museo, con esta exposición, y con otros museos de América y Europa, también.

Nilda Callañaupa (*see p.220*) founded the Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco (Center for Traditional Textiles of Cuzco) in 1996 in the town of Chinchero; its aim is the preservation of traditional Peruvian textiles. Today she tells us how her long and winding journey of weaving and unweaving led her from the first textiles she made as a child to becoming an ambassador for Peruvian Andean textiles. Today, she runs this center that hosts ten associations of female weavers and represents more than 400 adult and 300 youth and children who weave, as well as a group of elderly master spinners.

As part of the curatorial team for the exhibition *Contactos. Colonial Textile of the Andes*, Nilda Callañaupa shares that the ancestral trade of producing fabrics with pre-Inkan techniques is increasingly threatened with being replaced by industrial materials. Moreover, she emphasizes the importance of understanding society as a social weaving in the present, with its complex variety of materialities, and their knots and gaps. “Our textile history and legacy are extensive. But if we can apply these millenary techniques to the future, we will be able to provide something going forward and they will no longer be only a thing of the past. This is the thread that pulls me and what I have sought to transmit to the weavers: this is our ambition, our dream,” she says.

How did your relationship with the Museo Chileno de Arte Precolombino come about?

— Many years ago, during my travels for research, I learned about the existence of this Museum that is home to wonderful pre-Columbian and contemporary textiles. On my last visit in 2023, I found several pieces of double fabric, also of weft and discontinuous warp, of knotted fabric —like that of the four-pointed cap— and some tapestries. I deeply admire the techniques with which these pieces were made. For me, entering the museum’s Textile Room is like entering a chocolate shop, I can spend hours looking around and becoming inspired. It makes me want to take my needle, sit down at my looms and start trying out those techniques. I would love to be able to show these pieces to the weavers at the textile center in Cuzco, because right at this moment we are employing the banding technique on a double fabric. This is the thread that connects me to the museum, to this exhibition and to other museums in America and Europe.

What inspired you to take an interest in pre-Inkan textile techniques?

— I have always greatly appreciated the work of preserving textiles. It excites me when I find one that is well-preserved,

¿Y cómo nace este interés tan particular por entender la técnica del tejido preinkaico?

— Siempre he apreciado muchísimo la condición de conservación de una pieza textil. Me emociona cuando encuentro un tejido bien preservado, de una sola pieza entera, porque muchas veces se encuentran en fragmentos (cortados en partes). Pero, los últimos años mi foco ha estado en investigar y reproducir la técnica. Desde antes de la pandemia formamos con las tejedoras del Centro de Textiles Tradicionales de Cuzco un plan contundente de introducir técnicas preinkas en los tejidos. Nos propusimos estudiar y reproducir las técnicas ancestrales precolombinas. Quisimos poner a prueba nuestra capacidad de entender la teoría en los libros, de estudiar las fotografías y ver qué tan capaces éramos de recrear esas piezas hoy. Y en ese ejercicio, averiguar qué herramientas disponemos en esta época contemporánea que nos permitirán o no reproducir esos textiles antiguos. Así, en 2010 empezamos una serie de eventos de tejedores en Cuzco, llamados Tinkuy, una conferencia internacional y el Encuentro del Arte Textil organizado por el Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco, con auspicio de Andean Textile Arts y otras organizaciones (el evento se realizó también en 2013 y 2017). Entonces, el interés por la técnica y la producción nace de esa curiosidad compartida con las tejedoras e investigadores extranjeros, y por supuesto, de producir algo con orgullo, con cariño, con amor por las técnicas precolombinas.

¿Cómo influye el territorio en las técnicas y formas de producir el arte textil?

— En Perú hay zonas donde el tejido lo hacen solo las mujeres (*ver p.186*), o donde es más fuerte entre los varones. Depende de qué zona geográfica estamos hablando. Por ejemplo, en Chinchero son puras mujeres, por tradición. Mientras que los varones se dedicaron a la chacra y al terreno. Así dijeron los abuelos. Pero en otros lados, donde hay más pastoreo de camélidos —como alpacas y llamas—, el varón también se ha dedicado al proceso de la fibra de la llama, alpaca y ovino, produciendo piezas rústicas como sogas, costales, y el tejido de sus mantas llanas. En otras zonas, como Pitumarca, los tapices fueron tejidos solo por varones. En otras, como Accha Alta, Huacatinco, los varones se han dedicado más al tejido de palito, produciendo los *chullos* o y gorros. Entonces, va cambiando según la zona y la geografía donde está ubicada la comunidad.

a single whole piece, because many times they are found in fragments (cut into parts). However, my focus has been on researching and reproducing the technique in recent years. Prior to the pandemic, the weavers from the Centro de Textiles Tradicionales de Cuzco and I made a decisive plan to introduce pre-Inka techniques into our textiles. We set out to study and reproduce pre-Columbian ancestral techniques. We wanted to test our ability to understand the theory from books, to study the photographs and see how skilled we were at recreating such pieces. And during that exercise, we sought out contemporary tools to help us reproduce those old textiles. Thus, in 2010 we began a series of events for weavers in Cuzco called Tinkuy, an international conference and the Textile Art Conference organized by the Center, sponsored by Andean Textile Arts and other organizations (the event was also held in 2013 and 2017). So, my interest in technique and production stems from the curiosity I share with foreign weavers and researchers, and of course, from a desire to produce something with pride, with affection, with love for pre-Columbian techniques.

How does the land influence techniques and ways of producing textile art?

— In some areas of Perú, weaving is done only by women (*see p.186*); there are other areas where male participation prevails. It depends on the geographical area referred to. For example, in Chinchero, tradition mandates that only women could be weavers, while men dedicated themselves to the subsistence farming and the land. So said the grandparents. But in other places, where there is more grazing of camelids such as alpacas and llamas, men have also dedicated to processing llama, alpaca and sheep fibers and to producing basic items such as ropes, sacks, and fabric for their plain blankets. In some areas, such as Pitumarca, tapestries were woven exclusively by men. In others, such as Accha Alta, Huacatinco, men have dedicated themselves to knitting with needles, producing *chullos* and caps. Thus, it varies according to the area and geography where the community is located.

And in this weaving and unweaving that arises from contacts, which elements have remained, and which have disappeared? Which techniques persist and which are lost?

— Originally, fabric was used primarily for garments. In Perú and especially in Cuzco, these underwent many changes with the arrival of the Spaniards. The Spaniards imposed their own dress culture through skirts, jackets,

Y en este tejer y destejer que surge a partir de los contactos, ¿qué elementos se han mantenido y cuáles se han discontinuado? ¿Qué técnicas persisten y cuáles se pierden?

— En su origen, el tejido tuvo la función de formar parte de la indumentaria. En el caso de Perú y especialmente en Cuzco, con la llegada de los españoles, la indumentaria sufre muchos cambios. Los españoles imponen su propia cultura del vestuario y traen ropas como faldas, chaquetas, blusas, ponchos que reemplazan el *unku* (túnica masculina), por ejemplo. Hubo algunas piezas de vestir que persistieron hasta el día de hoy, como las mantas para cargar. Pero sin duda, lo que más desaparece son las diferentes técnicas. Eso sufre una transición con el pasar de los años y de los ciclos. Porque cambian los diseños, aparecen copias de otras regiones. En los años 50 y 60 del siglo XX, con la llegada de materiales industriales, el tejido tradicional sufre bastante, cae en decadencia en calidad y técnica. La introducción de las anilinas provocó el reemplazo de muchos conocimientos de los tintes naturales. La cultura española provoca eso, es una historia muy larga que influyó demasiado, porque la discriminación que sufría la gente de las culturas indígenas hizo que los forzaran a cambiar. Hay hijos que cambiaron sus apellidos, que no han puesto sus nombres. Nosotros hicimos un libro de las tejedoras que se llama *Rostros de la tradición*, con historias de las tejedoras. Ahí aparecieron relatos muy tristes, de ancianos hilanderos que recordaban la época de los hacendados. Donde no les quedaba tiempo para tejer. Antes, por ejemplo, cuando yo estaba niña, usaba ropa y tejido tradicional que me identificaba de dónde era, entonces vestir esa ropa significaba que eras analfabeta, que pertenecías a una cultura «baja». Ahora sabemos que no es así. Que gracias a esas comunidades que persistieron se guardó tanto conocimiento importante para nuestras vidas.

¿Y con toda esa dificultad y cambio forzado, ¿cómo lograron que ese conocimiento persistiera en la memoria?

— Mi experiencia es que en sitios aislados de zonas rurales, donde la gente pudo vivir en su mundo, en su estilo de casas, se mantuvo ciertamente la tradición textil milenaria. Los abuelos decían que las mujeres debían ser educadas para que no sufrieran esa discriminación, entonces, incluso en estas comunidades aisladas tenían otra ropa (la ropa que aceptaban los españoles) para ir a la ciudad, y al volver a sus comunidades se vestían otra vez con su ropa tradicional. Gracias a ellas, hoy lo

blouses and ponchos that replaced the *unku* (male tunic), for example. Some pieces of clothing remained, though, such as the blankets used to carry goods. Techniques are what we most often lose; as the years pass and cycles conclude, these suffer a transition, because designs change and copies from other regions appear. With the arrival of industrial materials in the 1950s and 60s, traditionally-made fabric suffered a lot as its quality and technique fell into decline. The introduction of anilines led to the loss of much natural dye knowledge. Spanish culture, with its very long history of excessive influence, provoked this, because the discrimination suffered by people from indigenous cultures forced them to change. Children changed their last names or were not given indigenous names. We made a book called *Rostros de la tradición* (Faces of Tradition) with the stories of female weavers. It contained very sad tales from old spinners who remembered the time of the landowners. When they had no time to weave. Before, for example, when I was a child, I wore traditional clothes and fabric that indicated where I was from; wearing those clothes meant that you were illiterate, that you belonged to a “low,” uncultured level of society. Now we know this is not so. Thanks to communities who persisted, so much important knowledge was preserved for us to use during our lifetimes.

And with all that difficulty and forced change, how did they keep this knowledge?

— My experience is that in isolated places in rural areas, where people could live in their own world, in their own style of houses, the millenary textile tradition was maintained. The grandparents said that women should be educated so that they would not suffer discrimination; even in these isolated communities they had other clothes (accepted by the Spaniards) to go to the city, and when they returned to their communities they dressed again in their traditional clothes. Thanks to them, we still have this clothes for ourselves. Additionally, during the Colony, there were mestizos who appreciated these fabrics and had the vision to collect and preserve them. They are now part of private and museum collections. When I visited Santiago and the Convento de Santo Domingo in la Merced, its fabric collection caught my attention. It inspired a lot of questions in me about that part of the story. They preserved the fabrics the best they could. They were not museographers or weavers; it was a convent that housed those pieces used as gifts. The good thing is that they have kept them



Figura | Figure: 1
Detalle de réplica del poncho de Simón Bolívar.
Textil tradicional, Comunidad de Chahuaytire, Perú.
Tejido por varios tejedores hombres. Cuzco,
colección Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco.

Detail of Simón Bolívar's poncho replication.
Traditional textile, Community of Chahuaytire, Perú.
Woven by several male weavers. Centro de
Textiles Tradicionales del Cuzco collection, Cuzco.

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 2
Tapiz de lana merino con diseños tradicionales
que se inspiran en técnicas y motivos de tejidos
coloniales, decorado con motivos de animales y ave
bicéfala. Gerónimo Ccana, Distrito de Pitumarca,
Cuzco. Cuzco, colección Centro de Textiles
Tradicionales del Cuzco.

Merino wool tapestry with traditional designs
inspired by colonial fabric techniques and motifs,
decorated with animal and two-headed bird
motifs. Gerónimo Ccana, District of Pitumarca,
Cuzco. Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco
collection, Cuzco.

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura | Figure: 3
Mantallistada por urdimbres y diseños con
técnica de amarras. Comunidad de Santa Cruz de
Sayac, Urcos, Perú. Cuzco, colección Centro
de Textiles Tradicionales del Cuzco.

Blanket striped with warps and designs using
the tie-down technique. Community of Santa Cruz de
Sayac, Urcos, Perú. Centro de Textiles Tradicionales
del Cuzco collection, Cuzco.

Fotografía | Photograph: Nicolás Aguayo.
©Museo Chileno de Arte Precolombino.

tenemos para nosotros. Pero también durante la Colonia, hubo mestizos que apreciaron estos tejidos y tuvieron la visión de coleccionarlos y mantenerlos. Ahora forman parte de las colecciones privadas y de museos. Me llamó mucho la atención, cuando visité Santiago y el Convento de Santo Domingo en la Merced, la colección de tejidos que tenían. Me creó muchas preguntas de esa parte de la historia. Ellos han conservado los tejidos como han podido, no eran museógrafos ni tejedores, era un convento que mantenían esas piezas como regalos, como obsequios. Lo bueno es que lo han conservado por siglos. Ahora, ¿qué se puede hacer para preservar, para conservarlos mejor? Esa es la otra tarea.

¿Cómo se inicia su relación con el Museo Chileno de Arte Precolombino y el equipo de curadores de la exposición?

— Olaya Sanfuentes me invita a participar. Ella había venido varias veces a Cuzco por diversos proyectos. Su amor por el arte textil y la cultura nos hace encontrarnos a las dos. Ella como investigadora y profesora, yo como amante del textil andino y tejedora de esta cultura milenaria que me encanta y de la que estoy orgullosa de ser parte. Ahí coincidimos, en esa admiración mutua por el trabajo de cada una.

La exposición *Contactos* se enfoca justamente en ese período de mucha complejidad e intercambio cultural, presenta piezas de orígenes diversos, preinkas, coloniales y contemporáneos.

¿Qué le ha enseñado este trabajo colaborativo que involucra a personas indígenas, a chilenos, que presenta piezas que además provienen de orígenes tan distintos como del coleccionismo y la producción artesanal?

— El equipo de trabajo es muy serio, han investigado, han viajado, han visto muchas colecciones. Además, estamos en diferentes partes del mundo. Para mí ha sido otra gran lección enfocarme en este período de transición, en ese proceso de interculturalidad. Por eso, desde siempre me ha gustado mucho el título de la exposición. Aquí encontramos piezas textiles que vinieron de Europa y que fueron adaptadas, que sufrieron fuertes variaciones a su forma original. Con las tejedoras del Centro de Textiles estamos presentando diferentes piezas que muestran el contacto entre los distintos períodos. Hay tapices que vinculan la época colonial con el ahora. También una pieza que es una producción comunitaria en donde replicamos el poncho de Simón Bolívar (*fig. 1, p. 186*), que fue un trabajo muy arduo. La hicieron varias tejedoras y casi no se nota que fueron tantas manos diferentes, aunque yo opino que si debiera notarse. Y luego, piezas que vinculan lo inka con lo preinka, con la técnica de

for centuries. Now, what can be done to better preserve and conserve them? That is a separate task.

How did your relationship with the Museo Chileno de Arte Precolombino and the team of exhibition curators begin?

— Olaya Sanfuentes invited me to participate. She had come to Cuzco several times for various projects. Her love for textile art and culture brought us together. She, as a researcher and teacher, and I, as a lover of Andean textiles and a weaver from this millenary culture I adore and of which I am so proud to be a part. We came together in mutual admiration for one another's work.

The exhibition *Contactos* focuses precisely on a period of great complexity and cultural interchange, presenting pieces from diverse origins: pre-Inka, colonial and contemporary. What has this collaborative work involving indigenous people and Chileans, and presenting pieces ranging in origin from art collections to artisanal production, taught you?

— The team is very serious: they have researched, traveled and viewed many collections. Plus, we're in different parts of the world. For me, another great lesson has been to focus on this period of transition and its process of interculturality. That's why I've always really liked the title of the exhibition. Here we find textile pieces that came from Europe and were adapted, which underwent strong variations to their original form. The female weavers of the Centro de Textiles present various pieces that show contacts between different periods of time. There are tapestries that link the colonial era with the present. There is also a piece the community collaborated on to replicate Simón Bolívar's poncho (*fig. 1, p. 186*); it was very hard work. It was made by several weavers, and it is hardly noticeable that there were so many hands involved, although I think that it should be noticeable. And then, pieces that link the Inka with the pre-Inka, with the *toqapu* technique and separation into squares, for example. Therefore, this work has helped me to delve into the history of a time of contacts, to better understand how the materials were used, what function they served, understand who those weavers were, whether the textiles were produced individually, as a family or in cooperatives, and above all, who had access to this type of work. For me, it opens possibilities for questions and new ways to continue research with the weavers.

What unites us and what challenges us today as an American society?

— I think that the people from different parts and landscapes of America are united through our history and traditions. "Contacts" is a relationship, an interweaving, it is like a fabric, a warp. Sometimes, it gets in the way and

toqapu y separado en cuadrados, por ejemplo. Por eso, este trabajo me ha ayudado a adentrarme en la historia de una época de contactos, para entender mejor cómo se usaron los materiales, qué función tuvieron, entender quiénes fueron esos tejedores, si los textiles que producían lo hacían de forma individual, en familia o en cooperativas, y sobre todo, quiénes tuvieron acceso a este tipo de obras. Para mí abre muchas interrogantes y nuevos caminos para continuar la investigación con las tejedoras.

¿Qué nos une y qué nos desafía hoy como sociedad americana?

— Pienso que nos une la historia, las diferentes tradiciones de las distintas zonas y geografías de América. «Contactos» es una relación, un intertejido, es como una trama, un urdido. Por cierto, que en algunos casos se interpone y se impone, pero yo lo veo más como un enlace, como una época en la historia en que hubo objetos, historias, aspectos de la vida cotidiana que han sido compartidos, contactados entre diferentes culturas, familias, personas y todo eso ha quedado parte de esa cultura, nación o geografía. Por supuesto que siempre habrá barreras. Como también civilizaciones y tradiciones que quieran sobreponerse o dominar, aprovecharse de las oportunidades que se presenten para querer desunir. Porque hacer un balance entre culturas y conocimientos, es muy difícil (*fig. 2, p. 186*).

Y en esos contactos, ¿cree usted que existe una trama que es capaz de unificar la historia americana?

— Las personas y los historiadores siempre van a buscar distinguir, separar la parte de la historia que es pura de lo mezclado. Pero al igual que en el tejido, y sobre todo en este momento que abarca la exposición, que es un momento de tantos contactos, es casi imposible separar una trama o una urdimbre. En algún punto el nudo no te va a dejar hacerlo. Vengo de una cultura con muchas tradiciones de rituales y creencias. Y donde además la imposición de la religión católica es fuerte. Yo he sido criada como católica, iba al templo, leía la Biblia, participaba de los bautizos y matrimonios, pero al mismo tiempo, después llegaba a mi casa y mis padres me enseñaban los rituales para honrar a la tierra, a los Apus, ceremonias que son buenas y maravillosas. Entonces, cuando quieres destramar todo eso, cuando quieres desunir o separar ese urdido, pienso que trae mucha frustración. Yo preferiría vivir todo esto sin pensarlo

imposes itself, but I see it more as a link, as a time in history when there were objects, stories, aspects of daily life that were shared through contact among different cultures, families, people and all that has become part of that culture, nation or landscape. Of course, there will always be barriers and also civilizations and traditions that want to overcome, dominate, or take advantage of opportunities to create ruptures, because a balance in culture and knowledge is very difficult to achieve (*fig. 2, p. 186*).

And among those contacts, do you think there is a fabric capable of unifying American history?

— People and historians will always seek to distinguish and separate the part of History that is pure from the mixed. But just as in weaving, and especially during the moment in time reflected by the exhibition, a time of so much contact, it is almost impossible to separate a weft from a warp. At some point the knot is not going to let you do it. I come from a culture with many rituals and belief traditions and where the imposition of the Catholic religion is also strong. I was raised Catholic, I went to church, I read the Bible, I participated in baptisms and marriages, but at the same time, when I came home, my parents taught me the rituals to honor the Earth and the Apus, ceremonies that are good and wonderful. So, if you seek to tease apart all that, if you want to separate the warp, I think you will become frustrated. I'd rather experience all this without giving it much thought. Because you can try to separate it, but inevitably you are going to find knots and joints that cannot be separated, especially during this part of the story, when there were so many instances of contact. (*fig. 3, p. 186*)

What message would you like to get across to the people who visit this exhibition?

— To invite them from the heart, so that they understand this part of the history of different cultures, civilizations, families and communities, through textiles. And to show and get them excited about textiles made by modern-day textile companies. And ask ourselves, "What will happen in the future?" Because globalization is so strong... What is done by hand, naturally and with respect, takes a lot of time and work. And we don't know what's going to happen in the future. The next five years of the Center are guaranteed, but the following ten years, I don't know. The only thing we know is that practice creates results, the first pieces are samples, nothing more.

mucho. Porque puedes intentar separarlo, pero inevitablemente te vas a encontrar con nudos y uniones que no se pueden desatar, especialmente en esta parte de la historia, donde hay tantos contactos. (*fig. 3, p.186*)

¿Qué mensaje le gustaría que les llegue a las personas que irán a ver esta exposición?

— Invitarles de corazón, para que entiendan esta parte de la historia de las diferentes culturas, civilizaciones, familias y comunidades, a través del textil. Y que vean y se emocionen también con los textiles, hechos por las textileras de hoy en día. Y hacernos en conjunto la pregunta de qué pasará en el futuro. Porque la globalización es tan fuerte... Lo que se hace a mano, de forma natural y con respeto, cuesta mucho tiempo y trabajo. Y no sabemos qué va a pasar a futuro. Nosotros tenemos los próximos cinco años del Centro garantizados, pero los próximos diez años, no lo sé. Lo único que sabemos es que con la práctica se obtiene el resultado, las primeras piezas son ejemplares, nada más







Fundación Larrain Echenique

Presidente / President

Carlos Aldunate del Solar

Secretaria / Secretary

Clara Budnik Sinay

Tesorera / Treasurer

Eloísa Cruz Elton

*Consejeros(as) / Trustees**Alcaldesa de la Ilustre Municipalidad de Santiago / Mayoress of the Illustrious Municipalidad de Santiago*

Iraci Hassler Jacob

Rectora de la Universidad de Chile / Rector of the Universidad de Chile

Rosa Devés Alessandri

Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile / Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Ignacio Sánchez Díaz

Subsecretaria del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio / Undersecretary of the Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Carolina Pérez Dattari

Presidente de la Academia Chilena de la Historia / President of the Academia Chilena de la Historia

Joaquín Fermandois Huerta

Consejeros / Trustees

Francisco Mena Larrain

Rodrigo Álvarez Gutiérrez

Consejeros honorarios / Honorary trustees

Tomás Hurtado Cruzat

Daniel Malchuk Ustilovsky

Lucas Sierra Iribarren

Museo Chileno de Arte Precolombino

Directora Ejecutiva / Executive Director

Cecilia Puga Larrain

*Subdirección de Contenidos y Gestión de Colecciones / Deputy Directorate of Content and Collections Management**Subdirectora / Deputy Director*

Pilar Alliende Estévez

Jefe Curaduría / Head Curator

Felipe Armstrong Bruzzone

Curadores / Curators

Carole Sinclair Aguirre

Bat-ami Artzi

Claudio Alvarado Lincopi

Curador Emérito / Curator Emeritus

José Berenguer Rodríguez

Conservación y restauración / Conservation and Restoration

Luis Solar Labra

Josefa Orrego Trincado

Magdalena Guajardo Matta

Registro de colecciones / Collections Registry

Varinia Varela Guarda

Magdalena García Barriga

Daniela Cross Gantes

Jefe Patrimonio Inmaterial / Chief of Intangible Heritage

Claudio Mercado Muñoz

Patrimonio Inmaterial / Intangible Heritage

Pablo Villalobos Mercado

Biblioteca y Centro de Documentación / Library and Documentation Center

Marcela Enríquez Bello

Editor Jefe Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino / Editor-in-Chief Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

Benjamín Ballester Riesco

*Subdirección de Vinculación con el Medio y Sostenibilidad / Deputy Directorate of Public Engagement and Sustainability**Subdirectora / Deputy Director*

Elvira Correa Reymond

Jefa Comunicaciones / Head of Communications

Paula López Wood

Comunicaciones / Communications

Juan Américo Pastenes de la Jara

Javiera Infante Dussailant

Mauricio Troncoso Castro

Pamela Romero Novoa

Educación y Públicos / Education and Audiences

Gabriela Acuña Miranda

Diego Artigas San Carlos

Patricio Wieler Bollo

Álvaro Ojalvo Pressac

Constanza Monardez Huanca

Programación / Program Coordinator

Valentina Collao López

Jefa Comercial / Head of Commercial Operations

Stanislava Makovskaia

Asistente Comercial / Commercial Assistant

Felipe Valdovinos Meza

*Subdirección de Gestión y Desarrollo Institucional / Deputy Director of Management and Institutional Development**Subdirectora / Deputy Director*

Paula Abarca Olivares

Jefa de Administración / Head of Administration

Bárbara Flores Arabach

Recursos Humanos / Human Resources Manager

Marcela Orellana Aguirre

Analista Administración y Finanzas / Administration and Finance Analyst

Marco Murúa Jaramillo

Asistente de Administración y Oficina de Partes / Administration Assistant and Mailroom

Carolina Flórez Arriagada

Jefe Operaciones / Head of Operations

Rodrigo Alfaro Alfaro

Mantenimiento / Maintenance

Guillermo Esquivel Jara

Sergio Briceño Salgado

Anfitriones / Hosts

Evelyn Bello Briones

Marcela Millas Brücher

Juan Roberto Arias Escobar

Museo en internet y RRSS / Online Museum and Social Media

museo.precolombino.cl

precolombino.cl

Contactos. Textiles coloniales de los Andes / Contacts. Colonial Textiles of the Andes

Créditos exposición / Exhibition credits

*Curaduría / Curatorship**Curadoras de la exposición / Exhibition Curators*

Olaya Sanfuentes
Gloria Cabello
Nilda Callañaupa

Asistentes de investigación curatorial / Curatorial Research Assistants

Manuela Portales
Camila Urrutia

*Museografía / Museography**Director creativo, diseño y montaje / Creative Director, Design and Installation*

Sebastián Irrarrázaval

Producción y montaje / Production and Installation

N.O.T. No Ordinary Things

Animaciones / Animations

Gabriela Villalobos

Diseño gráfico / Graphic Design

Pozo Marcic Ensamble

Producción gráfica / Graphic Production

Le Mond Servicios Gráficos

Iluminación / Lighting

Antonia Peón-Veiga

*Producción / Production**Coordinadora general de producción / General Production Coordinator*

Sofía Hurtado
Daniela Mahana

*Educación y Públicos / Education and Audiences**Desarrollo de propuesta educativa para mediación / Development of Educational Proposal for Mediation*

Sofía Hott
Julio Chávez

Curaduría, Conservación, Restauración, Colecciones, Paisaje sonoro, Comunicaciones, Educación y Administración /

Curatorship, Conservation, Restoration, Collections, Audiovisuals, Communications, Education and Administration

Museo Chileno de Arte Precolombino

*Comunicaciones / Communications**Campaña audiovisual / Video Campaign*

Chris Chierego

Gestión de Prensa / Press Management

Ladosur Difusión Cultural

Logística y traslado / Logistics and relocation

DECAPACK

N. LEIGHT-Transporte de Arte, Lima, Perú

Voluntarios / Volunteers

Rocío Pakarati
Macarena Fuentes
Martina Díaz de Aranda
Carolina Beker
Laura Ruminot
María Teresa Mackenna
Florencia Reyes
José Morales
Christian Hanglin
Diego Ortiz

*Colaboradores / Collaborators**Préstamo de piezas / Loans*

MUSEO ANDINO, BUIN, CHILE
MUSEO DE ARTE DE LIMA, PERÚ
MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, SANTIAGO, CHILE
MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ, SANTIAGO, CHILE
MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SANTIAGO, CHILE
MUSEO LA MERCED, SANTIAGO, CHILE
MUSEO PEDRO DE OSMA, LIMA, PERÚ
CENTRO DE TEXTILES TRADICIONALES DEL CUSCO, PERÚ
COLECCIÓN ARMANDO ANDRADE, LIMA, PERÚ
COLECCIÓN CARLOS ALBERTO CRUZ CLARO, SANTIAGO, CHILE
COLECCIÓN FAMILIA PRIETO LARRAIN, SANTIAGO, CHILE
COLECCIÓN FELIPE SOZA, SANTIAGO, CHILE
COLECCIÓN FERNANDO LARRAIN PEÑA, SANTIAGO, CHILE
COLECCIÓN FRANCISCO MONGE, SANTIAGO, CHILE
COLECCIÓN GANDARILLAS, PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA, SANTIAGO, CHILE
COLECCIÓN NAPOLEÓN VALDEZ, LIMA, PERÚ
COLECCIÓN NORMAND VELARDE, LIMA, PERÚ

Instituciones colaboradoras / Collaborating Institutions

EMBAJADA DEL PERÚ EN CHILE
CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN, SANTIAGO, CHILE

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

ESCONDIDA | BHP

LarrainVial 90 AÑOS

*Editora / Editor*

Olaya Sanfuentes

Apoyo Editorial /

Museo Chileno de Arte Precolombino

Textos / Texts

Olaya Sanfuentes
Mónica Solórzano
Gloria Cabello
Elena Phipps
Daniela Cross
Camila Urrutia
Miriam Salas
Paula López

Edición y Coordinación Editorial / Publishing and Editorial Coordination

Ediciones Puro Chile

Dirección / Director

Claudia Pertuzé

Coordinación / Coordination

Sofía Bolocco

Traducción / Translation

Suzanne Roberts

Corrección de textos / Proofreading

Andrea Palet

Diseño / Design

Vaca Visión Alternativa

Concepción y diseño / Conception and design

Álvaro Sotillo
Gabriela Fontanillas

Asistente de diseño / Design assistance

Gabriela Fontanillas

Luis Giraldo

Eddy Reinoso

Familias tipográficas / Typefaces

Kepler Std (robert slimbach)
Brandon Text (hannes vonn döhren)

Papel / Paper

Puro Chile Papeles, Lynx 150g
Puro Chile Papeles, Gmund Color matt 45
Puro Chile Papeles, Van Heek Textiles Fancy Metallic
Puro Chile Papeles, Van Heek Textiles Finesse

Supervisión de pre prensa e impresión / Prepress and printing supervision

Claudia Pertuzé

Impresión y encuadernación / Printing and binding

Ograma impresores

Diagramación de capítulos edición digital / Layout of chapters included in the digital edition

Carolina Zañartu Salas

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Bandera 361- Casilla 3687, Santiago de Chile

Segunda edición / Second edition

Junio de 2025

ISBN: 978-956-243-101-9

Reservados todos los derechos de esta edición / All rights reserved for this edition

© Museo Chileno de Arte Precolombino

