

MÓNICA SOLÓRZANO GONZALES

EL TAPIZ ANDINO DE TRANSICIÓN.  
ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y TÉCNICO

THE TRANSITIONAL ANDEAN TAPESTRY.  
AN ICONOGRAPHIC AND TECHNICAL STUDY

LE TAPIS ANDIN DE TRANSITION.  
ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE  
ET TECHNIQUE

*Resumen*

Este estudio trata sobre los tapices andinos coloniales más antiguos que se han conservado y que suelen ser llamados “transicionales” por presentar características técnicas e iconográficas, tanto de la pre conquista como occidentales. Se concentra en, probablemente, el más antiguo ejemplar existente en Lima, una magnífica pieza, desconocida entre los estudiosos del tema, elaborada con fibras y técnicas andinas tradicionales y con un diseño en el que las formas andinas aparecen junto a una cruz cristiana. El análisis, tanto de la iconografía como de los materiales y de la manufactura, proporciona datos que contribuyen para responder la pregunta hipotética inicial de la investigación: ¿Qué pasó con el tejido de *cumbi* en la época colonial? Como se sabe, el tejido de *cumbi* (tejido fino) era considerado entre los incas de mayor valor que los metales preciosos debido a sus múltiples funciones. Los resultados encontrados revelarían una continuidad de la tradición textil andina. Varias características encontradas en el tejido son parte del patrón de estandarización del tejido impuesto por el Estado inca para la elaboración de

los *uncus* destinados a las élites. Ello revela que el tejido de *cumbi* trascendió a los convulsos momentos de la conquista y pervivió en formato y función distintos.

*Palabras Clave:* textiles andinos; arte colonial; tejido colonial.

#### *Abstract*

This study deals with the oldest colonial Andean tapestries which have been preserved and are often called “transitional” because they present technical and iconographic features, from both pre-conquest and west. It focuses on probably the oldest extant copy in Lima, a magnificent piece, unknown among scholars, made with fibers and traditional Andean techniques and a design in which the Andean forms appear next to a Christian cross. The analysis of both the iconography and the materials and manufacturing, provides data that contribute to answer the initial hypothetical research question: What happened to the *cumbi* fabric in colonial times? As it is known, *cumbi* fabric (finely woven cloth) was considered among the Incas of greater value than precious metals because of its many functions. The results reveal a continuity of Andean textile tradition. Several features found in the fabric are part of the standard pattern of fabrics imposed by the Inca State on the making of *uncus* for the elites. This reveals that *cumbi* fabric went beyond the agitated times of the conquest and survived in different format and function.

*Keywords:* Andean textiles; colonial art; colonial fabrics.

#### *Résumé*

Cette étude traite des tapis andins coloniaux les plus anciens ayant été conservés et qui sont en général appelés “transitionnels” car ils présentent des caractéristiques techniques et iconographiques tant de l’époque précoloniale qu’occidentales. Elle se concentre sur, probablement, l’exemplaire le plus ancien existant à Lima, une magnifique pièce, méconnue des experts, élaborée avec des fibres et des techniques andines traditionnels, avec un design dans lequel les formes andines apparaissent aux côtés d’une croix chrétienne. L’analyse, tant de l’iconographie que des matériaux et de la manufacture, fournit des données qui aident à répondre à la question hypothétique initiale de la recherche : que s’est-il passé avec l’étoffe de *cumbi* à l’époque coloniale ? Comme on le sait, l’étoffe de *cumbi* (tissage fin) était considérée parmi les Incas comme ayant plus de valeur que les métaux précieux, dû à ses multiples usages. Les résultats trouvés révéleraient

une continuité de la tradition textile andine. Plusieurs caractéristiques retrouvées dans l'étoffe font partie du patron de standardisation imposé par l'État inca pour l'élaboration des *uncus* destinés aux élites. Cela révèle que l'étoffe de *cumbi* transcende les moments agités de la Conquête et a persisté sous des formats et des fonctions différentes.

*Mots clés:* Textiles andins; art colonial; tissage colonial.

Fecha de recepción : 03/08/2016

Fecha de aceptación : 09/09/2016

---

## Introducción

Es para mí una gran satisfacción dar a conocer por medio de esta revista una obra de arte de notable importancia; aunque es este solo un primer avance de una investigación de mayores proporciones. Se trata de un extraordinario tapiz de amplias dimensiones (383x311 cm. aproximadamente) que resalta tanto por los materiales que lo conforman (algodón y pelo de camélido), así como por la delicada técnica de elaboración y por una ornamentación rica en formas simbólicas. Se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) y es, posiblemente, el único en su tipo del grupo de tapices conocidos en nuestro país; hasta hoy nunca antes estudiado. Llegó al Museo Nacional por incautación y no se cuenta con información sobre propietarios, antigüedad ni lugar de procedencia. Por ello, los objetivos específicos del estudio son: establecer una cronología aproximada, identificar el lugar donde fue elaborado, determinar quiénes fueron los propietarios originales y las posibles funciones que tuvo.

El estudio es de naturaleza teórico-descriptivo. Parte del análisis minucioso del objeto textil, observando las características

del hilado en ambos elementos estructurales del tejido (trama y urdimbre), tipos de torsión de los hilos, cantidad de hilos por cm<sup>2</sup>, tipo de ligamento de tejido, uniones en los cambios de color, bordes y acabado general. Estos datos se compararon con tejidos incas, específicamente con los *uncus* imperiales para establecer analogías y cambios. También se analizó la iconografía para determinar los orígenes y los posibles significados de los principales motivos de la ornamentación. Importante información aportó el análisis del estado de conservación del objeto pues los tipos de deterioro dieron cuenta del tipo de uso dado al objeto. La información proporcionada por las crónicas del siglo XVI y XVII así como los documentos de archivo contribuyeron en afirmar la hipótesis planteada.

## 1. El tapiz andino transicional del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

### Diseño general y principales motivos decorativos

El diseño de la pieza se organiza en dos áreas una de ellas es el campo central (A), que resalta por estar cubierto de *tocapus* de colores intensos y contrastantes que sirven de fondo a una gran cruz de base escalonada que resalta al centro y domina la composición. La otra zona (B) la conforman las bandas laterales que fungen de marco con un diseño de línea en zigzag. La zona A se divide a su vez en dos por un diseño también cuadrangular de formas estilizadas; la zona cercana a la cruz (A1), presenta recuadros más grandes que alternan los colores rojo, amarillo, blanco y negro en dos columnas y siete filas en cada lado de la cruz. Cada recuadro presenta al interior cinco mariposas y aves estilizadas en la columna cercana a la cruz. El sector externo (A2) del campo central es de recuadros de menor tamaño de los

mismos colores ya señalados pero, esta vez una sola mariposa se ubica al interior. Mariposas aparecen también entre las ondas de la gran línea en zigzag del sector B.



**Ilustración 1.** Tapiz transicional, fines s. XVI inicios s. XVII, algodón y pelo de camélido. Ligamento en tapiz. Trama 376/383 cm, urdimbre 300/311 cm, MNAAHP.

Las formas cuadrangulares que predominan en el tejido se denominan *tocapu* y en tiempo de los Incas se convirtieron en símbolo de la élite, su uso en textiles, cerámica, decoración mural y queros era controlado por el Estado<sup>1</sup>. Han sido estudiados por

1 Fuentes del siglo XVII como el diccionario de González Holguín define *tocapu* como “vestimentas con hermosos bordados o paños con bordados entretejidos” (González Holguín 1608, citado por Arellano Carmen, p. 253). También se define como “rectángulos [o cuadrados] provistos de figuras geométricas que se resaltan por medio de colores contrastantes y que se hallan también en diversas vasijas y especialmente en

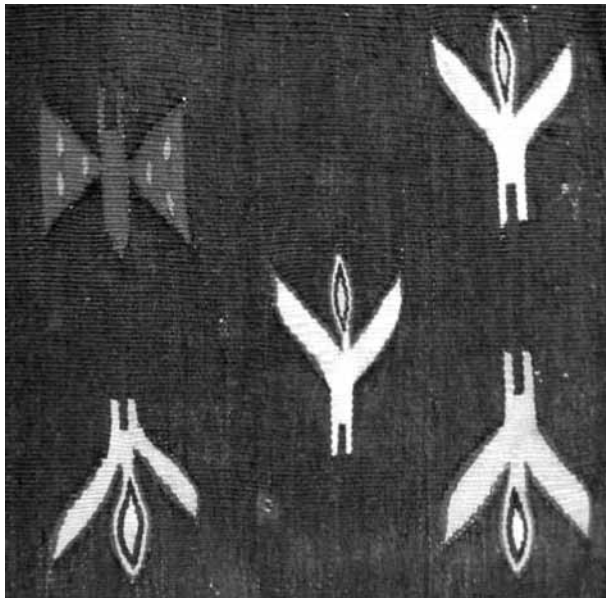


Ilustración 2. Mariposa y personaje alado. Detalle de tapiz del MNAAHP

distintos investigadores, algunos de los cuales los identifican como signos o códigos gráficos (Cummins: 2014, Frame: 2014). Aunque aparecen en objetos diversos son el elemento principal en la ornamentación de las túnicas *ouncus*, el tejido de *cumbi* por excelencia, reservado al Inca, a las ceremonias religiosas y a los sectores privilegiados, elaborados de acuerdo sistema textil estandarizado impuesto por los Incas. Los dos pares de colores (amarillo/rojo y blanco/negro) que presentan los recuadros de

---

vasos de cerámica, metal o madera, denominados qero...”. Además se ha señalado la posible etimología del término que derivaría de la sílaba *toké* y la palabra *apu* por lo que podría ser traducido como “*aquello que destaca al apu, o aquello con que sale el apu*”. Arellano, Carmen. (1999). «Quipu y tocapu, sistemas de comunicacion inca» En *Los incas, arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

nuestro tapiz son también muy frecuentes en las túnicas incas y aparecen alternados e integrados formando un damero con los cuatro colores, muy semejante al tapiz que estudiamos, en por lo menos dos ejemplos identificados y estudiados por Mary Frame (Frame: 2014).

Las mariposas son el segundo elemento que aparece con recurrencia en nuestro tapiz, inserta al interior de los recuadros por unidad o en grupos de cinco o dispersa entre las ondas de la línea en zigzag que circunda el tapiz. Su representación es estilizada, aparece con las alas desplegadas formadas por dos triángulos que se unen a un cuerpo alargado del cual se desprenden cuatro filamentos a modo de antenas. Encontramos que este motivo aparece también en dos *uncus* o túnicas incas. Se encuentran en el Field Museum de Chicago y en colección privada, estas presentan la zona inferior en recuadros blanco/negro, a modo de un tablero de ajedrez y la zona superior escalonada en rojo y se cree que podrían haber sido usadas por guerreros. J. Rowe siguiendo a Miguel de Estete en *Noticia del Perú* sugiere que “eran usadas como uniformes o libreas por la escolta de Atahualpa en Cajamarca en 1532” (Rowe: 1999). Este diseño corresponde al primer patrón de túnicas estandarizadas estudiadas por John Rowe y Ann P. Rowe. Como se puede observar en las imágenes, el diseño de las mariposas es muy parecido a la del tapiz que estudiamos, principalmente en el ejemplo del Field Museum. También se ha señalado que, en tiempos pre coloniales, las mariposas podrían haberse vinculado con los mensajes de muerte o con el alma del difunto (García: 2009). Pensamos que tal hipótesis puede ser acertada, más si se toma en cuenta que aun en nuestros días las mariposas suelen vincularse con presagios de muerte en distintas regiones de los Andes. En diferentes tipos de objetos (textiles y cerámica) del periodo inca, tal vez ofrendas, aparecen también mariposas como

la *chuspa* inca del Ethnologisches Museum de Berlin o el plato de cerámica encontrado en Machu Picchu durante la exploración de Hiram Bingham (Aguilar, 2011: 51).



Ilustración 3. Túnica inca con diseño de damero y mariposas. Field Museum, Chicago.

En los recuadros grandes muy cercanos a la cruz aparece un motivo más complejo de identificar y de momento denominamos humano-ave (ilustración 2) por presentar cabeza alargada con gran ojo, alas desplegadas y extremidades inferiores. Aunque no contamos con mayores datos que corroboren la idea, creemos que podría relacionarse con la transformación en ave u otro animal que ciertos sacerdotes lograban con la ayuda de alucinógenos como se ha sugerido sucedió en Chavín (Burger Richard y Lucy Salazar-Burguer: 1994).



Bordeando el tapiz se ubica línea en zigzag un elemento frecuente en la iconografía andina desde tiempos ancestrales y motivo persistente en casi todos los *uncus* elaborados de acuerdo al patrón estándar impuesto por el sistema inca. Aparece bordado en la orilla inferior de la prenda (J. Rowe: 1978 y Phipps: 2005), o en bandas y forma parte del *tocapu* N.º 6 de los veinticuatro propuestos por Barthel<sup>2</sup>. También es frecuente en la cerámica imperial inca unas veces asociado al concepto de serpiente “amaru”, como en la vasija “aribaloide” del MNAAHP (Matos: 1999). Para la investigadora M. Framees un patrón gráfico o familia de *tocapu* que presentan variantes y pertenece a la familia de triángulos isósceles dispuestos en hileras horizontales (Frame: 2009). Señala que se trata de un motivo presente en tejidos de varias comunidades en la actualidad y se interpreta de manera diversa. Cerca de la ciudad de Cusco suele ser llamado “puntas” y es relacionado con la cumbre de un cerro o con una península o con todas las cosas que tienen forma puntiaguda. En la comunidad Q’ero es afín a dientes y en otros pueblos de la misma región se interpreta como río zigzagueante o sendero zigzagueante (Frame 2009: 255).

Al centro del tapiz dominando el espacio se ubica el motivo principal de la composición y el único proveniente del lenguaje visual occidental. Se trata de la cruz del calvario, el símbolo cristiano católico más importante que representa la Pasión y Muerte de Jesucristo en el monte Gólgota o de la “calavera”<sup>3</sup>. Este tema que ha sido representado en el arte desde la Edad Media en relieves de iglesias románicas y góticas, luego pasaría a otros soportes y se vuelve frecuente durante el Renacimiento

---

2 Autor citado por Arellano op. Cit.

3 Gólgota es una palabra aramea que significa “calavera”, *calvario* es la forma latina de esa palabra.

y en épocas posteriores. Suele ser representado con una calavera ubicada al pie de la cruz que no solo alude al monte Gólgota sino también a Adán, pues según una antigua tradición judeocristiana, este habría sido enterrado en el mismo lugar<sup>4</sup>. Tanto la forma del crucero así como los peldaños de la cruz en nuestro tejido aluden al monte escenario del sacrificio de Jesús, sin embargo, llama la atención la presencia de dos calaveras cuando lo frecuente en el tema iconográfico cristiano es la presencia de solo una de ellas. El caso citado por la antropóloga V. Gavilán quien estudió a grupos aimaras del norte de Chile tal vez contribuye a comprender lo sucedido. Narra el caso de un comunero que al encontrar en un libro de catecismo dibujos y referencias al hombre lo considera un error y corrige agregando “y mujeres” al lado. Se puede interpretar que el uso del término hombres para expresar humanidad no es aceptado por el hombre andino. Es posible que sucediera lo mismo y que el tejedor autor de nuestro tapiz incluyera una segunda calavera que representara a Eva pues la representación de una sola no hacía referencia a toda la humanidad (Gavilán Vega: 1996)<sup>5</sup>.

Consideramos de mucho interés que aparezcan en una pieza de uso religioso elementos o motivos propios del lenguaje visual andino fusionados con el símbolo cristiano católico de la cruz para transmitir el dogma de la muerte y resurrección de Jesucristo. Como se sabe, las imágenes vinculadas a creencias y ritos ancestrales fueron prohibidas en los Andes en distintos momentos. ¿Por qué se recurre entonces a símbolos que aluden

---

4 En el British Museum de Londres, se conserva un dibujo realizado por Miguel Ángel el escultor y pintor del Renacimiento italiano, al pie de Cristo en la cruz se ubica también un cráneo.

5 Agradezco a la historiadora del arte Bat-Ami Artzipor hacerme notar este punto y por proporcionarme la fuente citada.

a la cultura y religiones que la Iglesia católica estaba buscando erradicar? Veremos posibles respuestas más adelante.

### **Manufactura andina tradicional y relación con los *uncus* del sistema estandarizado Inca**

No solo el uso de formas de origen pre colonial validarían una procedencia temprana para nuestro tapiz, también los detalles técnicos confirmarían tal conjetura. Varios son los puntos de coincidencia con los *uncus* más finos elaborados por los incas. Estas túnicas, llamadas “camisas” por los cronistas españoles, eran de uso masculino, su elaboración a cargo de especialistas se realizaba de acuerdo a patrones o reglas estrictamente controladas por el Estado inca y se reservaban al uso exclusivo del líder inca, quien se encargaba de redistribuirlos, y se empleaban también para los oficios religiosos (Rowe: 1999). Varios magníficos ejemplos han sido analizados minuciosamente (A. Rowe: 1995-1996). El tapiz que estudiamos comparte con aquellos no solo el uso de las fibras textiles más finas, como el algodón y el camélido teñido, sino también la técnica tapiz. Esta técnica se caracteriza por presentar los hilos de urdimbre completamente cubiertos por los hilos de trama, los que al ser trabajados o tejidos por zonas de color que luego serán unidas, definen el diseño<sup>6</sup>. Los hilos de trama van fuertemente ajustados unos a otros de manera que resulta un tejido denso y resistente (Emery: 1966, D’harcourt: 1974 y Portillo: 1977). Mientras más finos sean los hilos de trama y más ajustados se encuentren la pieza será de mejor calidad, de hecho la calidad de la tela se puede medir por la cantidad de hilos por

---

6 Los tres tipos de uniones que se conocen se observan en la pieza. Entrelazado simple, con uniones de tramas excéntricas y *dovetail*. La técnica tapiz es conocida también como *wefi-facedplainweave* (tejido plano cara de trama).

cm<sup>2</sup>. Se entiende porqué el tejido de *cumbi* se realizara solamente con este tipo de ligamento. Se trata de una técnica desarrollada ampliamente en el Antiguo Perú desde el Intermedio Tardío (Paracas y Nazca), se conservan impresionantes ejemplos en *uncus* huari así como incas.

Nuestro tapiz ha sido realizado en una sola pieza como varios de los *uncus* estandarizados, solo así se garantizaba una mayor duración pues se ha podido determinar que el deterioro se inicia en las uniones del tejido. También los materiales y la preparación de los hilos es semejante. Las urdimbres son de algodón blanco natural de tres cabos y las tramas son de pelo de camélido de dos cabos color blanco (natural), marrón oscuro (natural) rojo (teñido probablemente cochinilla) y amarillo-ocre (teñido). La torsión en ambos elementos estructurales presenta características semejante en las prendas imperiales: hilado en Z y retorsión (o plegado) en S. La densidad de hilos varía entre 7/9 urdimbres y entre 28/60 tramas por cm<sup>2</sup>, como buena parte de los *uncus* inca estudiados por los especialistas señalados. Es decir la densidad de hilos presente en nuestro tapiz está en el rango de los *uncus* del sistema textil de los incas. Hay algunos *uncus* extremadamente finos como el de la colección Dumbarton Oaks que llega a tener entre 15-19 urdimbres por 98-108 tramas por cm<sup>2</sup>.

Otra semejanza es la urdimbre que corre en sentido horizontal a la disposición de la pieza lo que indica que el tejedor o tejedores trabajaron viendo el diseño en sentido lateral, característica presente también en las piezas incas.

El tipo de telar empleado para tejer tapices fue el vertical, el mismo que se usó para tejer los *uncus*. B. Cobo lo describe y compara la calidad del tejido de su tiempo con los de tiempos incas en el siguiente fragmento:

Los telares en que tejían estos cumbis, particularmente las piezas grandes para tapicería, eran diferentes de los comunes; hacíanlos de cuatro palos en forma de bastidores, y poníanlos levantados en alto arrimados a una pared, y allí iban los cumbicamayocs con muchos hilos y espacio haciendo sus labores, las cuales salían muy perfectas y acabadas, igualmente a dos haces; y el día de hoy suelen hacer reposteros de los mismos con los escudos de armas que les mandan; si bien el cumbi que ahora labran no llega con mucho a la fineza del antiguo. (Cobo: 1653 [1964]).



Ilustración 4. Dibujo a la tinta.  
Guamán Poma de Ayala.



Ilustración 5. Detalle de vasija con  
escena textil.  
Horizonte tardío – Inca (1470-1533)

El texto es interesante no solo porque describe el telar vertical sino porque comenta que los *cumbicamayocs* tejían hacia mediados del s. XVII tapices al gusto occidental a los que Cobo llama también *cumbi*. De igual manera Guamán Poma señala en varias oportunidades piezas de tipo hispano elaboradas junto con las

andinas tradicionales, que se van incorporando al repertorio textil en algunos casos a instancias de los sacerdotes de doctrina<sup>7</sup>.

Aunque Cobo describe el telar vertical, es Guamán Poma quien nos ofrece su representación gráfica que guarda relación con el telar que aparece en una cerámica encontrada en Pachacámac.

No solo los materiales, la técnica del tejido, instrumentos de tejer y colores sino que otras características también son semejantes tanto en tejidos incas como en nuestro tapiz de transición. No se observan hilos sueltos o terminaciones que no hayan quedado firmes y ocultas en la estructura del tejido. También es reversible, es decir, ambas caras del tejido se encuentran bien acabadas. El hilado es muy delgado y parejo, salvo en algunas pocas secciones se han identificado distintos grosor del hilo de tramo. Todos estos detalles técnicos demuestran que los autores tuvieron conocimiento del sistema estandarizado impuesto por los incas para la elaboración de tejidos finos, o bien fueron formados en esa tradición textil.

Ciertos cambios con respecto al tejido andino ancestral se observan en la pieza colonial que estudiamos. Con seguridad más de un tejedor de repente dos, tres o más, trabajaron de manera simultánea, ello se deduce de los catorce tramos de labor que se han podido identificar y en detalles como la variedad de la densidad de hilos por cm<sup>2</sup>. Asimismo, distintos niveles

---

7 *Frayle dominico: Los dichos rrebrendosfrayles son tan brabos y soberbiosos, de poco temor de Dios y de la justicia, el qual en la doctrina castiga cruelmente y se haze justicia. Todo su oficio es ajuntar las donzellas y solteras y biudas para hilar y texerropa de auasca [tejido corriente], cunbe [fino] y costales, pauellones, sobrecamas, nanacas [?] y otros muchos daños en las dichas dotrinas de Xauxa, de los Yauyos, de Guamanga, Parinacocha.* Guamán Poma de Ayala, Felipe. "El primer Nueva corónica y buen gobierno". En *El sitio de Guamán Poma*. Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhage, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.

de destreza se pueden encontrar en la ejecución de los diseños. Todo ello nos lleva a argüir que fue elaborada por un grupo de tejedores dirigidos por un maestro, tal vez un *cumbicamayoc* con otros tejedores menos hábiles. Varios son los ejemplos de tapices coloniales que muestran distintos tramos de labor y cambios en los diseños, detalles que indicarían la intervención de más de un tejedor trabajando de manera simultánea en la misma pieza (Niles: 1992). Se ha sugerido que “los patrones de trabajo de los tapices coinciden con la interpretación de que fueron hechos por familias o pequeños grupos de trabajadores siguiendo las demandas de un recolector de impuestos, encomendero o propietario de hacienda, o para la venta” (Niles: 1992: 64).

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

## 2. Usos y funciones del tapiz andino del MNAAHP

Creemos que la función litúrgica que tuvo el tapiz que estudiamos es evidente entre otros aspectos por la iconografía que presenta así como por sus dimensiones y por las huellas de deterioro que corroboran un prolongado uso<sup>8</sup>. Probablemente, fue parte del ritual por las celebraciones del calendario religioso en fechas alusivas a la Pasión de Jesucristo como la Semana Santa

---

8 El diagnóstico del estado de conservación de la pieza revela deterioros distintos: roturas, zonas fragmentadas y zonas faltantes medianas y pequeñas (causadas por tensión, manipulación y desgaste de fibras) muchas de las cuales han sido entretrejidas y parchadas en distintos momentos. Materiales diversos como hilos de algodón, lana y yute se han empleado en remiendos de distintas calidades y distintas épocas.

y bien pudo ser empleada como pieza de altar colgada en un retablo. Es decir, pudo ser una herramienta o instrumento para la evangelización así como la pintura, la escultura y el arte en general fueron parte de la estrategia de comunicación visual de la Iglesia de la Contrarreforma.

Como se sabe, el virreinato peruano no quedó al margen de la política religiosa de los siglos XVI y XVII, instaurada para enfrentar a las críticas de las Iglesias protestantes. Para adecuarse a las recomendaciones del concilio de Trento (1545-63), que insistió que en la conversión de los herejes debían emplearse imágenes para comunicar y convencer (López-Baralt: 1979)<sup>9</sup>, se realizó el

---

9 Así se observa en el siguiente fragmento de la sesión 25 del Concilio de Trento: “El santo concilio ordena a todos los obispos y a aquellos que ostentan el título de maestros y que están a cargo del cuidado de las almas, que de acuerdo con los usos de la Iglesia Católica y Apostólica, que se remontan a los primeros tiempos de la religión cristiana, y según la enseñanza unánime de los Santos Padres y de los decretos de los sacros concilios, que ante todo instruyan diligentemente a los fieles en las materias relativas a la intercesión e invocación de los santos, la veneración de las reliquias, y el uso legítimo de las imágenes (...) Más aún, que las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios, y los otros santos deben colocarse y retenerse especialmente en las iglesias, y que se les debe rendir honor y veneración, no porque se crea que contienen en sí mismas virtud o divinidad se les debe venerar, o pedirles favores, o poner en ellas la fe, como lo hacían antiguamente los gentiles, que ponían su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se les rinde se refiere a los prototipos que las imágenes representan (...) Así lo han decidido los decretos de los concilios, especialmente el Segundo Concilio de Nicea, en contra de los que se oponen a las imágenes.

Mas aun, deben los obispos enseñar que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, contenidas en pinturas y otras representaciones, la gente se instruye y se forma en los artículos de la fe, que se deben tener siempre en mente y sobre los que se debe reflexionar constantemente; y también, que se saca gran provecho de las imágenes santas, no solo porque recuerdan a la gente los beneficios y gracias que Cristo les ha concedido, sino porque también a través de los santos se ponen ante los ojos de los fieles los milagros de Dios y ejemplos saludables, de manera que puedan dar gracias a Dios por estas cosas, enmendar sus vidas a imitación de los santos, y llenarse del amor Dios (...) Y si a veces pasa, cuando se trata de ayudar a los analfabetos, que las historias y narraciones de la Sagrada Escritura se representan y exhiben, se debe instruir a la gente que no por eso se representa en pintura a la divinidad como si se la pudiera



Segundo Concilio Limense (1567) en cuyas disposiciones se insiste en el ornato de las iglesias y en el uso de las imágenes.

Así las distintas órdenes religiosas afincadas tanto en la Ciudad de los Reyes como en el interior del país fueron refaccionando sus casas y templos. Franciscanos, dominicos, jesuitas, entre otros, contaron con los mejores materiales y objetos de arte para engalanar sus iglesias. Maderas nobles como cedro de Nicaragua para artonados y retablos, cerámica de revestimiento de Sevilla para zócalos y paredes y pinturas de los mejores talleres europeos como Sevilla y Flandes. Cabe resaltar que los pintores de oficio activos en Lima son escasos durante el periodo colonial temprano, recién en el último cuarto del siglo XVI llega el primer pintor con formación, el jesuita italiano Bernardo Bitti (Solórzano: 2012) quien es considerado el “padre de la pintura peruana virreinal” (Stastny: 2013 y Stastny: 1967). Son pues escasos los pintores de oficio con renombre, sin embargo, se contaba con muy buenos tejedores formados en la antigua tradición textil andina a quienes seguramente se recurre para la elaboración del material de apoyo en la tarea evangelizadora. Las imágenes tejidas se emplean no solo para decorar los ambientes sino que funcionan también como vehículo de transmisión de contenidos religiosos católicos. Los estudios de la historiadora Maya Stanfield-Mazzi coinciden con el planteamiento del uso de paños elaborados con las técnicas andinas ancestrales para el ritual religioso cristiano. Basada en el análisis de documentación de archivo procedente de la sierra sur, afirma que abundan los frontales de altar elaborados con materiales y técnicas, seguramente, muy semejantes a lo descrito en este estudio. Un dato de relevancia es el frontal del altar

---

contemplar con ojos corporales o expresar en colores y figuras ...” (*Canons and Decrees of the Council of Trent*; 1941: 215-217, en López-Baralt: 83-84). Las negritas son mías.

principal de la iglesia de San Pedro de Juli cuyo panel central presentaba cruz al centro y bordes ajedrezados con recuadros en rojo y amarillo según el inventario de objetos de la iglesia del año 1560 (Stanfield-Mazzi: 2013 y Stanfiel-Mazzi: 2011).

Uno de los aspectos más interesantes del paño que estudiamos es que muestra el uso de elementos simbólicos de dos tradiciones culturales para transmitir un contenido cristiano católico. El símbolo más importante de la fe cristiana católica es representando acompañado de expresiones plásticas de la cultura andina. Cabe preguntarse ¿porque el uso de la iconografía andina mezclada con la cristiana católica? Recordemos que los símbolos vinculados a las creencias andinas ancestrales estuvieron prohibidos en distintos momentos. A raíz del movimiento mesiánico conocido como Taqui Onkoy, que anunciaba la destrucción del mundo hispano occidental por una alianza de los dioses andinos y que promovía un retorno a la práctica de los antiguos ritos religiosos, se establecen una serie de medidas, en forma de reglas básicas para los visitantes, para controlar y evitar la representación de imágenes relacionadas con las antiguas creencias:

Item, porque de la costumbre enjerida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quienes solían mochar, en sus tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas<sup>10</sup>, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeris, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante, labre ni pinte las tales figuras, so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieran en sus casas y edificios, y en demás instrumentos que buenamente y sin daño se pudieran quitar

---

10 Todas las negritas son mías.

y señalareis que pongan cruces y otras insignias de xtianos en sus casas y edificios<sup>11</sup>.

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

No se labren figuras en la ropa ni en los vasos, ni en las casas (...) por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales y para el dicho efecto los pintan e labran en los mates que hacen para beber y de plata, y en las puertas de sus casas y los tejen en los frontales, dorseles(sic) de los altares los pintan en las paredes de las Iglesias.<sup>12</sup>

El tapiz que estudiamos pudo ser tejido antes de estas disposiciones pues se ha señalado que posteriormente el sistema de representación andino se adecuó a las formas occidentales: “Para los artistas nativos, el pretexto de la extirpación de idolatrías llevó a la desaparición de ciertos aspectos de su arte durante el último tercio del siglo XVI” [...] “...la presentación de estas imágenes y la manera como expresaban un significado tenían que cambiar si

11 Libro de la Visita General citado por Cummins, Thomas. (2004). *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: UNMSM Fonfo Editorial, p. 223.

12 Ordenanza de Toledo para Chuquisaca, Archivo Nacional de Sucre-Bolivia, 1574, ANB E.C 1765 N.º 131 citado en Gisbert T., Arze S., y M. Cajías, *Arte Textil y Mundo Andino*. Buenos Aires, 1992.

aparecían públicamente, para que estuvieran de acuerdo con el gusto español en vez de contradecirlo” (Cummins: 227).

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

La flexibilidad de la Iglesia en el Perú que permitió iconografías híbridas tiene antecedentes en la iglesia europea que luego del concilio de Trento “estuvo lejos de mostrarse tiránica” y más bien fue “indulgente con la leyenda”, al permitir temas extraídos de narraciones apócrifas de los evangelios sagrados (Male, 2001: 487). El extendido uso que tuvo nuestro tapiz demuestra también que las disposiciones para el control de las formas andinas de representación no fueron tan estrictas en todas las regiones del Perú. Es pertinente mencionar también que existen otros objetos religiosos híbridos en el que se funden elementos de ambas culturas; resalta la Cruz con *tocapus* del Staatliche Museen de Berlín que data de los siglos XVII-XVIII (Kurella y Castro 2013: 226) donde la cruz latina ha sido completamente decorada con motivos geométricos inscritos en recuadros, sin duda inspirados en los *tocapus* inca. También el *Unco santo* del Museo Nacional de Etnografía y Folklores de La Paz, una pequeña túnica para vestir la imagen del niño Jesús,

tejida en tapiz con borde inferior de *tocapus* y campo central con formas geométricas, aves, símbolo mariano en el centro y también mariposas, data de fines del s. XVI e inicios del s. XVII (Phipps, 2013: 316).

El tapiz que presentamos aquí no es el único con tema religioso, existen tres más con escenas que narran episodios del Antiguo Testamento. Se trata de *La creación de Eva* (Círculo de Armas, Buenos Aires), *El pecado original* (Colección privada, Buenos Aires) y *El rey David* (Colección privada, La Paz), al parecer todos pertenecen a la misma época y al mismo taller (Iriarte: 1992). Han sido datados entre fines del siglo XVI y principio del s. XVII debido tanto a la iconografía como a los detalles técnicos y proceden probablemente de Cusco. Tejidos en la técnica de tapiz entrelazado simple con urdimbres de algodón y tramas de camélido hiladas en Z y plegadas en S. Son tan complejos y tan finos que se ha sugerido que solo tejedores entrenados en la antigua tradición inca o algunos de sus descendientes pudieron haber sido los autores (Phipps, Hecht y Esteras 2004: 284). Aunque seguramente se tejieron en base a un boceto previo o cartón realizado por un pintor, la definición de las formas revela una falta de dominio del sistema occidental de representación basado en la mimesis de la naturaleza. Más que incorrecciones del dibujo y errores en las proporciones y la perspectiva estos muestran el proceso de adecuación de los tejedores andinos al nuevo sistema occidental de representación de las formas. Coincidimos con los autores quienes piensan que fueron realizados a pedido de un comitente religioso quien planteó los temas de estos tapices que habrían sido colgados en una iglesia o casa religiosa para que sirvieran en el discurso evangelizador (Phipps, Hecht y Esteras: 2004).

### 3. Posibles propietarios originales

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

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

También en la zona Lupaca de Chucuito la orden de Santo Domingo controló durante parte del siglo XVI la producción de tapices (Gisbert, Arze y Cajías: 29). Además, los religiosos de la Compañía de Jesús que asumieron las doctrinas dejadas por los dominicos en el altiplano también establecieron talleres de tapices en Chile bajo la dirección de tejedores flamencos.

Contribuye a pensar que los propietarios originales de nuestro tapiz pudieron ser franciscanos la especial relación de la Orden con la devoción a la Santa Cruz que tiene su origen en la predilección del santo fundador por la oración y la meditación frente al crucifijo<sup>13</sup>. San Francisco aconsejaba a los primeros frailes relegar

---

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

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

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

Varios detalles nos hacen pensar que el tapiz que estudiamos procede también de algún lugar de la sierra sur. Saber en cuál de las iglesias se encontraba y cuál de los retablos decoraba es sumamente complicado; sin embargo, es posible plantear que provenga de alguna localidad de esta zona con mayoritaria población indígena. El clima también pudo haber favorecido a su conservación, así como se conservaron los ejemplos citados con colores aun brillantes. Como los incas controlaron mejor el

sistema del tejido en esta zona, es posible suponer que la tradición perduró allí por más tiempo.

### Conclusiones preliminares

Los datos obtenidos del estudio del tapiz del MNAAHP permiten afirmar que las técnicas textiles andinas, así como los símbolos del periodo pre colonial se continuaron empleando mucho después de la conquista. La tradición textil andina enfrentada a la influencia hispana produjo formatos nuevos como el tapiz que al parecer se convirtió en la pieza textil más valiosa y compleja llegando a cumplir distintos roles en las sociedades del periodo colonial temprano.

Tanto el análisis iconográfico como el técnico señalan una posible cronología temprana para el tapiz con tocapus del MNAAHP. Los resultados encontrados permiten datarlo hacia el último cuarto del siglo XVI o tal vez inicios del siglo XVII.

El predominio de características del tejido andino ancestral revela que tal vez fue tejido por *cumbicamayocs*, quienes continuaron con su labor décadas después de la conquista, o por tejedores entrenados en la antigua tradición textil. El uso de las fibras locales así como de las técnicas ancestrales y la iconografía revelan una continuidad de la tradición textil andina.

La calidad de la manufactura del tapiz analizado no es la misma de los *uncus* incas imperiales. Hay cierto decaimiento de la misma, seguramente por la intervención de varios tejedores con distintos niveles de dominio técnico y experiencia que se puede atribuir a la falta de una supervisión especializada. A pesar de ello, el tapiz andino fue el objeto textil más fino, complejo y valioso del periodo colonial temprano.



El uso litúrgico fue una de las principales funciones dadas al tapiz andino durante el periodo colonial temprano y, probablemente, las principales órdenes religiosas como franciscanos, mercedarios, dominicos y jesuitas fueron los comitentes y propietarios originales.

Debido a la escasez de pintores de renombre, es probable que la Iglesia recurriera a tejedores para la elaboración de “paños de pared” con temática religiosa. Así el tapiz andino se convirtió en vehículo de apoyo para la transmisión del credo católico.

## Bibliografía

- ARELLANO, Carmen (1999). «Quipu y tocapu, sistemas de comunicacion inca.» En *Los incas, arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- BARBIER DE MONTAULT, M. X. (1898). *Traité D'Iconographie Chrétienne*. Tomo II. Paris: Societé de Librairie. Ecclésiastique et Religieuse.
- BERNALES, Jorge (1989). «La pintura en Lima durante el virreinato.» En *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- BURGER Richard y Salazar-Burguer, Lucy (1994). «La organizacion dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo.» En *El mundo ceremonial andino*, de Luis y Yoshio Onuki Millones. Lima: Editorial Horizonte.
- COBO, Bernabé (1964). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Atlas, [1653].
- CUMMINS, Thomas (2004). *Brindis con el Inca: la abstraccion andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: UNMSM Fondo Editorial.
- CUMMINS, Thomas (1993). «La representacion en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca.» En *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*, de Enrique Urbano. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos.
- D´HARCOURT, R. (1974). *Textiles of ancient Peru and their techniques*. United States of America.
- EMERY, I. (1966). *The primary structures of fabrics an illustrate classification*. Washington D.C.: TheTextile Museum.

- ESTABRIDIS, Ricardo (1989). «Influencia italiana en la pintura virreinal.» En *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- FRAME, Mary (2014). «Tukapu, un código gráfico de los inkas.» En *Sistemas de notación inca: Quipu y Tócapu*, de Carmen Arellano Hoffman. Lima: Ministerio de Cultura.
- GARCÍA, M. (2009). El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina. *Gazeta de Antropología*, 25 (2) <http://hdl.handle.net/10481/6893>, 2009.
- GAVILÁN VEGA, Vivian (1996). «Mujeres y hombres en Isluga y Cariquima: una aproximación a las relaciones de género entre los aymara del norte de Chile. Versión preliminar.» *Tesis, Maestría en Antropología. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales- Sede Ecuador*.
- GISBERT, T., Arze, S. y Cajías M. (1987). *Arte textil y mundo andino*. La Paz.
- GISBERT, T., Arze, S. y Cajías M. (1992). *Arte textil y mundo andino*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina. Segunda edición.
- IRIARTE, I. (1992). Tapices con escenas bíblicas del Perú colonial. *Revista Andina*. 10 (1) 80-105.
- KURELLA, D. y Castro I de. (2013). *Könige der Anden*. Stuttgart: Linden Museum, Staatliches Museum für Völkerkunde.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1979). «La Contrarreforma y el arte de Guamán Poma. Notas sobre una política de comunicación visual.» *Histórica vol III Num 1, julio*.
- MALE, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro S. A.
- MONREAL Y TEJADA, L. (2000). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acantilado.
- MATOS, Ramiro (1999). «La cerámica inca.» En *Los Incas. Arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MESA, José y Gisbert, Teresa (1982). *Historia de la pintura cusqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- NILES, Susan (1992). Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles. *To weave for the sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Nueva York: Thames and Hudson.

- PHIPPS, Elena (2005). Cumbi to tapestry: collection, innovation, and transformation of the colonial Andean tapestry tradition. En *The colonial Andes: tapestries and silverwork, 1530-1830* New York: The Metropolitan Museum of art; New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. (2005). Rasgos de nobleza: Los uncus virreinales y sus modelos incaicos”. *Los incas reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 67-91.
- \_\_\_\_\_. (2013). The Iberian globe. Textile traditions and trade in Latin America. En Peck Amelia (Ed.) *Interwoven globe*. The worldwide textile trade, 1500-1800. New York: The Metropolitan museum of art, pp. 28-45.
- ROWE, Ann (1995-1996). «Tecnical features of Inca tapestry tunics.» *Textile Museum Journal*, pp. 5-28.
- SANCHEZ, José (2010). «La cruz como icono protector en los espacios de tránsito.» *Estudios del patrimonio cultural*.
- SOLÓRZANO, Mónica (2012). *La coronacion de la Virgen de B. Bitti en el arte peruano colonial*. Tesis para optar el grado de Magister. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- STANFIELD-MAZZI, Maya (2013). *Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson: The University of Arizona Press.
- STANFIEL-MAZZI, Maya (2011). «El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial.» *Allpanchis*, N.º 77-78: 49-81.
- STASTNY, Francisco (2013).
- \_\_\_\_\_. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Lima.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Estudios de arte colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima.

### **Correspondencia:**

#### **Mónica Solórzano Gonzales**

Docente del Departamento Académico de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: msolorzanog@unmsm.edu.pe