

Estudios sobre la estructura y el color en los textiles Paracas

Aldo del Valle Cárdenas
trebejos@hotmail.com

Resumen

Se presentan los diversos estudios hasta ahora realizados de los diseños y arte de los tejidos Paracas descubiertos en 1925, desde la arqueología, la semiótica y la historia del arte. Diversos autores se han acercado a la simbología, el orden de los colores y las tendencias estilísticas de los textiles, hace falta enfatizar su valor como piezas de arte.

Palabras clave: Paracas Necrópolis, arte, textiles, diseño, color.

Abstract:

The various studies carried out to date on the designs and art of the Paracas textiles discovered in 1925, from archeology, semiotics and the history of art, are presented. Several authors have approached the symbology, the order of colors and the stylistic tendencies of textiles, it is necessary to emphasize their value as pieces of art.

Keywords: Paracas Necropolis, art, textiles, design, color.

Estudios sobre la estructura y el color en los textiles Paracas

Introducción

Arturo Jiménez Borja (1983) afirma que, en el antiguo Perú, al morir, cada quien se enfrentaba al difícil tránsito de hallar el camino que conduce al mundo de los muertos. Y nos recordaba, a través del padre Arriaga, que: “antes de llegar a un gran río [La Vía Láctea] han de pasar por un puente de cabellos muy estrechos” (p. 30). Intentar imaginar este proceso en el universo andino, y explorar un acercamiento al mundo de los muertos, a través del mundo de los vivos, sea en la montaña o en la costa, es también una aproximación al estudio de los diseños de los textiles Paracas. Diversos estudiosos de estos diseños, entre arqueólogos, historiadores y artistas, se han propuesto investigar la estructura, el diseño y la distribución del color en las telas que formaban parte de las ofrendas en los fardos Paracas, tanto en las etapas Cavernas, como en Necrópolis y Nasca Temprano. El manejo técnico de estos textiles y la gama profusa de colores —más de 190 tonos en sus hilos, sean de algodón o fibra de camélido— nos han interpelado —desde que fueron descubiertos por Tello y Mejía Xesspe en 1925— sobre la capacidad de estudio que disponemos para un posible desciframiento de los temas de sus diseños y para su valoración como piezas de arte; deslindando su función ceremonial como fases de una ruta al mundo de los muertos, prendas de uso o no, en el mundo de los vivos y su indudable artisticidad. Investigadoras de los mantos Paracas, como Anne Paul (2010), han clasificado, grosso modo, estos tejidos como mantos “lineales”, los ligados al periodo Cavernas; y mantos “bloque de color”, los utilizados en el periodo Necrópolis. Paul también ha diferenciado entre tejidos “tradicionales” y “transicionales”, a los de estilo Paracas Necrópolis propios del Horizonte Temprano respecto de los del periodo Intermedio Temprano, en los que se introducen elementos característicos del Nasca Temprano (p. 11).

Estudios de los textiles Paracas desde la arqueología, semiótica y desde la historia del arte

Entre los primeros estudios formales de mantos Paracas en su composición visual y uso de colorantes para sus hilos o hebras, está un artículo de Yacovleff y Muelle para la *Revista del Museo Nacional* del año 1934. Encontramos diagramas a mano alzada de varios especímenes y exhaustivos análisis de estructura y posición de los elementos, o figuras antropomorfas, que incluyen algunos listados de colores, pero se pierden en explicaciones técnicas del tejido y, si bien establecen la lógica de las diagonales en las secuencias de color, no permite un análisis visual estético, sino solo un registro algebraico de los bloques de color, justamente porque este análisis tiene una intención más ligada a la arqueología que a la historia del arte. Se trata del fardo 217, respecto del cual, los autores de este artículo, detallan cada una de las prendas encontradas, entre mantos, unkus, paños, faldellines, tocados y otras prendas. Respecto del arte Necrópolis, señalan un dimorfismo estilístico: geométrico y seminaturalista. Comparan el repertorio temático de Paracas con el arte Nasca (Yacovleff y Muelle, 1934: 69-153).

Luego, podemos destacar las reflexiones de Emilio Harth-Terré (1976), en torno a su hipótesis del uso del signo verbal en los mantos funerarios de los paracas. Intenta comparar las vírgulas que salen de las bocas de algunos diseños con las del arte mochica y azteca, pero también admite las limitaciones para demostrar sus postulados:

Es comprensible que el examen y crítica de una o varias figuras simbólicas no puede hacerse una a una, aisladamente sino en un conjunto comparativo entre las varias de los muchos mantos incorporados en las colecciones de nuestros museos o del extranjero. Puede que esta afirmación previa parezca demasiado categórica; y es discutible pues si no se conoce la relación entre las figuras bordadas no solo en un mismo fardo sino en varios, quedamos en una insustancial apreciación de un orden que ignoramos definitivamente. (pp. 34- 35)

Tal vez, los aportes más interesantes en Harth-Terré sean sus referencias a los estudios del manto-calendario que está en el Museo de Brooklyn y a la tela-muestrario que se conserva en el Museum of Primitive Art de Nueva York. Esta última contiene una serie de bordados a modo de muestrario o cartabón, que serviría de norma para los tejedores paracas (pp. 37-38). También es importante mencionar lo que nos sugiere en este párrafo:

[H]e descubierto en el manto sp.11 del fardo funerario 319 (Museo de Antropología Pueblo Libre, Lima) que el artista bordó una figura distinta de la que le servía de guía la previamente dibujada al carboncillo sobre la tela; es decir que varió el símbolo al hacer el nuevo bordado.

El trazo al carbón parece corresponder a la figura de uno de los mantos funerarios sp. 28 del fardo 451. (p. 37)

Este uso de un dibujo previo hecho al carboncillo sobre la tela antes del bordado en un espécimen por él estudiado, deja entrever un orden premeditado para la distribución de los elementos visuales en el espacio de la tela, e incluso para la distribución de los colores como veremos más adelante. Esto mismo lo confirma Kauffman Doig (1999), cuando señala “Antes de ser bordadas las figuras, éstas eran bosquejadas en la tela” (p. 210). Si bien es cierto que Harth-Terré pretende encontrar signos verbales en las serpientes que salen de las bocas de algunos personajes de los mantos Paracas, su lectura está muy sesgada porque rápidamente quiere pasar a una interpretación semiótica sin tener los elementos ni fuentes adecuadas para hacerlo y resulta siendo de su parte solo un análisis especulativo.

Los estudios más destacados y completos sobre los patrones de composición visual, manejo del color y la parte técnica en el tejido y sus implicancias simbólicas, así como sus modalidades, los han realizado Anne Paul y Mary Frame respectivamente. Cabe también mencionar los estudios que se han hecho en torno al manto conocido como “calendario”, conservado en el Brooklyn Museum, estudiado tempranamente por Jean Levillier (1928), analizado también por Julio C. Tello (1959), Raould Harcourt (1962) y Sawyer (1997). Se trata de un manto muy complejo con 90 figuras de rasgos diferenciados.

Mary Frame (2007) nos recuerda el fuerte vínculo entre los fardos y la fertilidad de la tierra, así como su condición de elemento propiciatorio de la abundancia agrícola, cuando encuentra en el fardo 91 en lugar de un cuerpo humano, un saco con 12 kilos de frejoles negros y un buen grupo de waras —ropa interior— que evocarían la capacidad de procreación y fertilidad humana:

[E]l ejemplo más intrigante es el del fardo 91 (...). En él, la mayoría de prendas eran waras de dos lazos, y tenía en el núcleo un saco con 12 kilos de frejoles negros, en vez de un cuerpo humano. La sustitución por frejoles sugiere la creencia en el potencial regenerativo del cadáver. Las imágenes de frejoles que brotan de las figuras bordadas y el enterramiento en la tierra del fardo con forma de semilla, son indicadores adicionales que el ritual mortuorio estaba parcialmente centrado en el tema de la fertilidad de las plantas y la abundancia agrícola (...). La presencia de tantas waras en el fardo 91 estaría señalando que la abundancia agrícola y la capacidad de procreación y fertilidad humana eran conceptos relacionados. La vestimenta mortuoria, con sus diferencias por género, tamaño y su distribución irregular entre los fardos, parecen ser medios para expresar diversas ideas centradas en la fertilidad, el crecimiento y la transformación. (Frame, 2007, p. 67)

En torno a los estilos de los textiles Paracas, el estilo Color en bloque tiene contornos curvilíneos y áreas de color sólido, es decir, es más orgánico y ligado a la técnica del bordado sobre la tela llana. Jane Dwyer (1971) ya usaba estos términos, estilo lineal y color en bloque, y Framme nos alerta del problema de encontrar en un mismo fardo la presencia de distintos modos de concebir el diseño. Ante este dilema, Anne Paul sostuvo que estos “transmiten distintos tipos de información” (1990, p. 75). Ann Peters se refiere muchas veces a la presencia de la tradición Topará en la costa sur y propone interacciones con la sociedad Paracas, lo cual, según esta autora, va llevando a una mutua transformación cultural, dando lugar al nacimiento de la tradición Nasca. (Peters, 2000, p. 246). Para Frame, sin embargo, esto se trataría de una confluencia de rituales mortuorios relacionados a un culto regional; es decir, en un mismo lugar de enterramiento, confluyeron distintas entidades políticas diferentes: Paracas, Topará, Nasca, incluyendo algunos subestilos o estilos híbridos que aún no han sido aislados (Frame, 2007, p.72). Anne Paul realiza un estudio muy profundo de los textiles transicionales en los fardos tardíos de Paracas Necrópolis, poniendo énfasis en los cambios de la tradición cultural. Encuentra telas más pequeñas que los tradicionales mantos de promedio 3 x 1.5 m. y otras diferencias como la doble cara de estos textiles, aunque conserva el orden de las diagonales en la distribución de los colores en los hilos:

Resumiendo, las novedades notables presentes en esta tela son: 1) algunos elementos del diseño, incluyendo su tamaño más pequeño y los flecos fijados a las orillas laterales entre los segmentos en “U”; 2) el uso de técnicas textiles estructurales y superestructurales que hacen la tela reversible (...) 3) la orientación de las imágenes en los bordes, con los pájaros en ambos lados mirando hacia la misma dirección; y 4) el tipo de movimiento de simetría en dichos bordes. Por otra parte, los colores de los hilos del bordado, la disposición de las imágenes en el campo en forma de damero y los patrones de color en el campo y los bordes del tejido siguen el estándar de los textiles del estilo Paracas Necrópolis. (Paul, 2010, p. 20)

Por otro lado, también destacan los estudios realizados por Mary Frame, Lourdes Chocano y Carina Sotelo, en torno al manto blanco que se encuentra en el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM. Mary Frame resalta las relaciones jerárquicas entre las figuras que habitan el manto blanco. Distingue el género de las figuras representadas por el vestuario que usan. Por ejemplo, el empleo de alfileres para sujetar los vestidos, corresponden a prendas de personaje femenino:

Las fuentes etnohistóricas indican que las mujeres andinas que usaban alfileres para sujetar sus vestidos generalmente usaban un único alfiler sobre cada hombro, más que pares de alfileres como se representa en las

figuras bordadas. Aparentemente, la práctica de usar pares de alfileres era rara. La descripción de Juan de Betanzos sobre un momento en el que se usaban pares de alfileres, durante el periodo inka, puede sugerir porque (...). Betanzos describe como la novia del Inka Yupanque usó un vestido finamente tejido, sujetado con cuatro alfileres de oro, cada uno de dos palmos de largo, cuando fue presentada al inka para que sea su esposa, poco después que este fuera coronado. Difícilmente se puede imaginar un momento más significativo o estatus social más elevado. Los pares de alfileres largos sobre los hombros de las figuras bordadas puede indicar el alto estatus de las mujeres representadas. (Frame, 2008, p. 248)

Las figuras en el manto blanco se ordenan por diagonales, hay diagonales —las impares— en las que habitan personajes del alto nivel social y simbólico, por la presencia de diademas dobles en su tocado y plumajes, además del uso de la nariguera. En las diagonales pares aparecen personajes de menor rango por sus características de vestuario. Además, el uso del color púrpura para los bordes del manto, lleva a pensar que se trata de una prenda de alto rango y representación simbólica de personajes de mucha importancia en el imaginario iconográfico de los paracas. Por tratarse de un color que es de uso excepcional también en otras culturas de un grado de desarrollo similar, nos acercamos a una realidad de realeza o sagrada:

Las interrelaciones en el mundo mítico lógicamente pudieron reflejar las relaciones sociales entre los vivos, y sirvieron para aumentar y promover la continuación de la formación social. Los regímenes, desde las pequeñas jefaturas hasta los estados complejos, usan el arte, el mito y la religión para validar su existencia. Aunque se sabe poco sobre la organización social en la Costa Sur de hace casi dos milenios, podemos estar en una mejor posición para hacer hipótesis sobre la formación y las relaciones sociales, reales y míticas, a través del análisis cuidadoso de las interrelaciones entre las figuras y de los patrones de repetición sobre los tejidos bordados. (Frame, 2008, p. 261)

Lourdes Chocano (2012) realiza una interpretación a la que llama “iconográfica” del manto blanco, analizando cada uno de los personajes de este tejido. En un acápite de su extenso artículo adiciona una lectura del sistema cromático del manto por diagonales, con un pequeño mapa de los colores que van desde los morados para las diagonales impares, y los amarillos y rojos para las diagonales pares. Lo original de su planteamiento es que sugiere un ritual relacionado a la actividad textil:

En el manto blanco encontramos el retrato de un conjunto de personajes que participa en un ritual que posiblemente estuvo relacionado a la actividad textil, tal como lo permite suponer la interpretación de una

serie de accesorios que portan los distintos personajes. El personaje A (al que atribuyo el género femenino) lleva en la mano un instrumento que parece ser un huso con ovillo y copos de algodón con rostro, por lo cual podría personificar a una hilandera. Por otro lado, el llauto que lleva tiene figuras de serpientes, que en el arte paracas representan el cabello de individuos con poderes chamánicos (...). Por tanto este personaje A combina los poderes chamánicos y la producción de hilos. (Chocano, 2012, p. 244)

Carina Sotelo (2015) ha dedicado su tesis de Licenciatura en Arte por la UNMSM al Manto Blanco, en un estudio detallado y amplio de sus personajes, las posiciones dentro del manto y sus repeticiones e interacciones. Se ha tomado el tiempo y la dedicación al manto para verificar niveles de organización de las entidades que son representadas en el tejido, además de identificarlas en un contexto guerrero y ritual:

El manto blanco, dividido en dos cuadrantes, posee a su vez otras organizaciones basadas en los diez entes que lo conforman: El sol, la luna, el guerrero de la serpiente, el guerrero cesante, el guerrero joven, el guerrero de la waraka, el shamán, el cóndor, el guerrero de la vara y el guerrero del cuchillo. En el campo central se distinguen dos grupos: entidades de poder principal y entidades de poder complementario, cada uno constituido por cuatro seres. El primero lo conforma el sol, la luna, el guerrero de la serpiente y el guerrero cesante. El segundo se halla integrado por: el guerrero joven, el guerrero de la waraka, el shamán y el cóndor. (Sotelo, 2015, p.p. 50- 51)

Mención aparte merece el estudio que intenta realizar el pintor Fernando de Szyszlo (1983) de los mantos Paracas. Es notable cómo compara el arte del tejido paracas con la obra de ciertos pintores flamencos como Brueghel o Bosch. Hace un recuento de la conexión entre el arte de la cultura Chavín con la cultura Paracas en el Formativo Temprano, y como los diseños paracas, “estas formas agresivas y hostiles de Chavín, adquieren sensualidad, se hacen ingenuas y suaves, más curvas” (p. 46). Sin embargo, Szyszlo renuncia a estudiar en detalle los mantos, cuando nos adelanta que:

Es una memoria de la experiencia humana en su forma más viva, más palpitante, luego la ciencia podrá buscar patrones, esbozar leyes. (El pintor francés contemporáneo Jean Bazaine dijo alguna vez: “nadie pinta lo que quiere, todo lo que un pintor puede hacer es querer con todas sus fuerzas hacer la pintura que su época es capaz de hacer”). Quizá se le demande al artista primitivo que ayude a aplacar las fuerzas sobrenaturales, a exaltar la vida o conmemorar a los muertos de la comunidad, porque los ancestros y las fuerzas sobrenaturales pueden alterar el bienestar físico o económico del grupo. (Szyszlo, 1983, p. 40)

Estudiar a profundidad la estructura y color de los textiles Paracas es una tarea en desarrollo, siguiendo los aportes desde el método crítico historiográfico y de análisis formal, más allá del método de Panofsky que queda incompleto para las sociedades ágrafas:

El método histórico-crítico es entendido como un sistema integrador de las metodologías de la historia del arte y de diversas ramas del saber, cuya base es la “interrogación de la obra”, así como el desarrollo del más completo análisis formal, buscando identificar valores plásticos, considerando el contexto social en lo cronológico y espacial, y comparándola con otras obras contemporáneas. (Victorio, 2010, p. 47)

Es también muy oportuno mencionar el trabajo de selección y codificación de las estructuras ornamentales y patrones de la naturaleza que encierra la investigación de Ernst Gombrich en su libro *El sentido del Orden—estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (1999). Si aplicamos algunos de los aportes de la investigación de Gombrich con los textiles Paracas, podemos colegir una forma de ordenar el manto que de alguna manera coincide con los momentos del día, de la noche, con las etapas de la temporada agrícola y las mutaciones de la vida en su paso a la muerte, en el mundo andino.

Conclusiones

Los principales estudios de los diseños y el arte de los tejidos Paracas provienen de la arqueología (Yacovleff y Muelle, d'Harcourt, Sawyer, Frame, Paul, Peters, Chocano) que han hecho importantes hallazgos en el ordenamiento de los diagramas y tendencias estilísticas, así como las técnicas de tejido. Se intenta también hallar mayor precisión en los periodos culturales y sus interacciones: Paracas, Topará, Nasca Temprano.

La propuesta de análisis se sustenta en una actitud complementaria crítico-historiográfica sistémica que permita analizar los estudios previos sobre el tema, así como la evolución formal y la artísticidad de las piezas tejidas, así como los personajes en el estilo “bloque de color” que son los que corresponden a los mantos elegidos para su estudio exhaustivo.

Los trabajos desde el arte y la historia del arte, corresponden a Fernando de Szyszlo y Carina Sotelo: el primero aporta una visión plástica pero no profundiza en los mapas de color y ordenamiento de los patrones de distribución de los personajes tejidos, pues teme la laboriosidad de este empeño, y la segunda es quien más se acerca a una lectura artística de la pieza tejida —el manto blanco—, aunque no plantea una lectura cromática completa que presente en su esplendor la belleza de esta pieza de arte.

Referencias

- Aponte, D. (2006). Presentación de los Materiales del Fardo Funerario 290 de WariKayán, Paracas Necrópolis. En *Arqueológicas*. Lima. N°27, 9- 99.
- Aponte, D. & Thays, C. (2016). Una aproximación al significado y desarrollo de las imágenes en relación con las capas de ofrendas textiles del fardo Paracas 298. En *Arqueológicas*. Lima. N°. 30, 63-195.
- Carrión Cachot, R. (1931). La indumentaria en la antigua cultura Paracas. En *Wiracocha, Revista Peruana de Estudios Antropológicos*. Lima. Vol 1, N°1, 37- 86.
- Chirinos, N. (1999). Tintes en el Perú Prehispánico, Virreynal y Republicano. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima. AFP Integra: Wiese Aetna, 75- 96
- Dwyer, J. (1971). *Chronology and iconography in late Paracas and early Nasca textile designs*. PHD dissertation, Berkeley: Department of Anthropology, University of California.
- D'Harcourt, R. (1962). *Textiles of ancient Perú and Their Techniques*. Seattle. University of Washington Press.
- Emery, I. (1996). *The Primary Structure of Fabrics* (Washington, DC.; Textile Museum).
- Frame, M. (1994). Las imágenes visuales de estructuras textiles en el Arte del Antiguo Perú. En *Revista andina*. Cusco. N°24, 295-372.
- . (2001). Blood, fertility, and Transformation: Interwoven Themes in the Paracas Necropolis Embroideries. En Elizabeth P. Benson y Anita Cook: *Ritual Sacrifice in Ancient Perú: New Discoveries and Interpretions*. Austin: University of Texas Press, 55-92.
- . (2007). Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayán. En *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*. Lima. INC, pp. 65-73.
- Frame, M. (2008) Representaciones de Género, Jerarquía y otras relaciones en los bordados Paracas Necrópolis. En *Arqueología y Sociedad*. Lima. N°19, 241-264
- Gibaja Oviedo, S. (1998). *Pigmentos naturales quinónicos*. Lima. UNMSM, Fondo Editorial
- Gombrich, E. (1999). *El sentido del Orden- estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid. Editorial Debate.
- Harth-Terré, E. (1976). *El signo verbal en los mantos funerarios de los paracas*. Lima. Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Jiménez Borja, A., De Szyszlo, F. & Massey, S. (1983). *Paracas*. Lima. Editorial Banco de Crédito del Perú.
- Kauffmann, F. (1999). El arte textil de Paracas. En: *Tejidos milenarios del Perú*. Lima.

- AFP Integra: WieseAetna, 143-234
- De Lavalle, J. & De Lavalle, R. (editores) (1999). Tejidos milenarios del Perú/ Ancient Peruvian textiles. Lima: AFP Integra, WieseAetna
- Manrique, E. (1999). Tecnología Textil en el Perú. En: Tejidos milenarios del Perú. Lima. AFP Integra: WieseAetna, 29-70.
- Medina, M. & Gheller, R. (2013). Tejidos del Perú Antiguo. Lima. Le Crayon.
- Muelle, J. (1954). El Arte de Paracas. En: Fanal. Lima, N° 40, 26- 32
- Murra, J. (1970). La función del tejido en varios contextos sociales del estado Inca. En: Wayka. Lima. N° 2, 15- 37
- Paul, A. (1990). Paracas ritual attire: symbols of authority in ancient Perú. Oklahoma, Norman.
- Paul, A. (2000). The Multiple Layers of Meaning in a Paracas Necropolis Textile. En Textile Society of America Symposium Proceedings. University of Nebraska- Lincoln, 210- 220
- . (2010). Los textiles transicionales en los fardos tardíos de Paracas Necrópolis: Reflectores de cambio en una tradición cultural. En Revista del Museo Nacional. Tomo L. Arica. 11- 46.
- Peters, A. (2000). Funerary regalia and institutions of leadership in Paracas y Topará. En Chungara. Arica. Vol 32, n°2, 245- 314.
- Peters, A. (2007). La necrópolis de WariKayan. En Hilos del pasado, el aporte francés al legado Paracas. Lima. INC, MNHAAHP, 23- 32.
- . (2010). Paracas: Liderazgo social, memoria histórica y lo sagrado en la Necrópolis de WariKayan. En Señores de los Imperios del Sol. Lima. Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú, 211- 223.
- Reid, J. (1988). Arte Textil del Perú. Lima: Industria Textil Piura.
- Sotelo, C. (2015). El manto blanco de Paracas: un registro de la cosmovisión del hombre de Paracas. Lima. Tesis para optar el título profesional E.A.P. de UNMSM.
- Tello, J. C. (2005). Paracas. Primera Parte. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Nueva York: Institute of Andean Research.
- Tello, J. C. y Toribio Mejía (1979). Paracas: Cavernas y Necrópolis. Segunda parte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Victorio, P. (2010) Reflexiones en torno al estudio del arte del Perú antiguo. Lima. Revista del Museo Nacional. Tomo L, 47-64
- Yacovleff, E. & Muelle, J. (1934). Un fardo funerario de Paracas. Lima. Revista del Museo Nacional. Tomo 3