



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección  
Desconcentrada de Cultura  
de Puno



SERIE PUNO ESENCIAL 4

# LOS TEXTILES AYMARAS DEL ALTIPLANO PERUANO

Cambios y continuidad desde el siglo XVI

Christiane Lefebvre

# LOS TEXTILES AYMARAS DEL ALTIPLANO PERUANO

Cambios y continuidad desde el siglo XVI

Christiane Lefebvre



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección  
Desconcentrada de Cultura  
de Puno



## Christiane Lefebvre



Christiane Lefebvre es arquitecta (1971) con maestría en Conservación de Monumentos Históricos por la Universidad de Montreal, Canadá (1991). Como arquitecta especializada en conservación del patrimonio cultural, trabajó tanto en la administración pública y como consultora en su especialidad.

Como arquitecta senior en conservación en Parcs Canada (gobierno federal) fue encargada del desarrollo y de la difusión de las *Normas y líneas directivas para la conservación de los sitios históricos de Canadá*.

En los años 1978-1985, radicó en Puno y con Augusto Dreyer, hizo la restauración por cuenta propia de la Casa del Corregidor, trabajo que fue reconocido por el Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC) en 1981. En ese periodo clave de su vida, empezó a formar una importante colección de textiles aymaras, actividad que se volvió una verdadera pasión. Ese documento es el resultado de sus investigaciones sobre el tema.

## Libros publicados de la serie **Puno Esencial**:

1. **Efraín Miranda**, *Antología Poética*.
2. **Gamaliel Churata**, *Aproximaciones*.
3. **Nicanor Domínguez Faura**, *Aproximaciones a la Historia de Puno y el Altiplano*.

\*Portada: Detalle de una wak'a.



**PERÚ**

Ministerio de Cultura

Dirección  
Desconcentrada de Cultura  
de Puno

Rogers Martín Valencia Espinoza

**Ministro de Cultura**

Gary Francisco Mariscal Herrera

**Director de de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno**

Edwin Benavente García

**Director General de Patrimonio Cultural**

Soledad Mujica Bayly

**Directora de Patrimonio Inmaterial**

Autor:

**Christiane Lefebvre**

Editado por:

**Ministerio de Cultura**

Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno

Jr. Deustua N° 630 - Puno

**SERIE: PUNO ESENCIAL 4**

©Christiane Lefebvre

Todos los derechos reservados.

Todos los textiles ilustrados en ese libro son parte de la Colección MALI

Donación Colección Christiane Lefebvre, menos los siguientes:

(Fig. 17, 18b, 34, 47, 48, 50, 54, 55 a y b, 78 a y b).

Todas las fotos y dibujos, excepto cuando se indique, son de la autora.

Equipo Consultivo:

Diseño y diagramación: Nilton Vela Dámaso

1ra edición - Enero 2019

**HECHO EL DEPOSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2019-00890**

Se termino de imprimir en enero del 2019 en:

Industria Gráfica Altiplano E.I.R.L.

Jr. Micaela Bastidas N° 340 - Puno



# ÍNDICE

---

|  |     |
|--|-----|
| <b>Prólogo</b> .....                                       | 9   |
| <b>Introducción</b> .....                                  | 11  |
| <b>Agradecimientos</b> .....                               | 15  |
| <b>Capítulo I: Los Lupaca</b> .....                        | 17  |
| <b>Capítulo II: La fabricación de los textiles</b> .....   | 21  |
| 2.1. Fibras .....  | 21  |
| 2.2. Hilado.....   | 24  |
| 2.3. Teñido.....   | 26  |
| 2.4. El telar.....   | 26  |
| 2.5. Técnicas textiles .....                               | 31  |
| <b>Capítulo III: Forma y función de los textiles</b> ..... | 41  |
| 3.1. Época colonial.....                                   | 41  |
| 3.2. Textiles “de herencia” .....                          | 50  |
| <b>Capítulo IV: Composición de los textiles</b> .....      | 65  |
| 4.1. Época colonial.....                                   | 65  |
| 4.2. Textiles “de herencia” .....                          | 67  |
| <b>Capítulo V: Los colores</b> .....                       | 75  |
| 5.1. Época colonial.....                                   | 75  |
| 5.2. Textiles “de herencia” .....                          | 77  |
| <b>Capítulo VI: La iconografía</b> .....                   | 87  |
| 6.1. Época colonial .....                                  | 87  |
| 6.2. Textiles “de herencia”.....                           | 87  |
| 6.3. Las <i>saltas</i> a través del tiempo.....            | 95  |
| <b>Conclusión</b> .....                                    | 101 |
| <b>Bibliografía</b> .....                                  | 103 |
| <b>Glosario</b> .....                                      | 107 |
| <b>Anexo</b> .....   | 108 |





## PRÓLOGO

---

### *Los textiles aymara del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI.*

**D**urante siete años de permanencia en Puno, entre las décadas de 1970 y 1980, la arquitecta canadiense especializada en conservación patrimonial Christiane Lefebvre se propuso la tarea de visitar la región aymara, la de los antiguos Lupacas ubicada a orillas del lago Titicaca y de estudiar sus tejidos con especial interés. Sobre todo, aquellos tejidos “de herencia”, como ella los califica, heredados de padres a hijos. Piezas que guardan la memoria de saberes ancestrales que han servido como portadores de valores simbólicos y contenidos culturales. Tuve ocasión de conocer brevemente a Christiane, a través de una colega en la Universidad de San Marcos, pudiendo apreciar en ella su sensibilidad y entusiasmo por el tema.

En esta ocasión la Dirección Desconcentrada de Puno publica con muy buena visión, en versión impresa actualizada, *Los textiles aymara del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI*, trabajo que constituye un importante aporte a la bibliografía sobre el arte textil andino.

El libro de Lefebvre es el resultado de una prolija investigación de campo sustentada en documentación histórica y etnográfica que recoge cada paso del proceso de la construcción de la pieza textil. Desde el material empleado, pasando por el hilado y la torsión de la fibra, así como el armado del urdido con el número de hilos y las dimensiones requeridas para la ejecución de cada pieza acorde a su función, como la paleta de los colores usados y las *saltas* o diseños propios del contexto comunitario. Es decir, una racionalidad que conjuga la destreza de las tejedoras y la expresión artística identitaria.

En términos metodológicos esta investigación contribuye a la caracterización de los textiles aymara, elaborados con tintes naturales, aspecto que motivó su interés inicial, y que corresponden aproximadamente a una centuria entre mediados del siglo XIX y del siguiente.

En ella se destaca la finura del tejido, el uso de la técnica cara de urdimbre y el planteamiento compositivo, lo cual resume la totalidad indivisible de material-técnica-estética confirmando así que los textiles han sido la expresión artística de mayor duración y amplitud en los andes. A la par Christiane no dudó en reunir una importante colección de ejemplares textiles de esta región que constituyó su material de estudio y que posteriormente donó al Museo Nacional de la Cultura Peruana y al Museo de Arte de Lima, conservándose así un corpus interesante de tejidos de esta región.

Históricamente los textiles andinos lograron sobrevivir por su significado cultural, a pesar de las prohibiciones coloniales de la indumentaria tradicional y de los tejidos rituales. Se logró la pervivencia de piezas como los *awayos*, *incuñas*, *wacas* o fajas y su posterior innovación y reemplazo por nuevas prendas; la transformación del antiguo *acsu* o *urco*, o del poncho. Finalmente se observa en ellos cambios evidentes debido al uso de materiales contemporáneos que determinan una estética innovada. Es de mencionar el apoyo de los términos que sobre el tipo de piezas y sus relaciones con el oficio textil recogió tempranamente Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la Lengua Aymara* publicado en 1612.

A las referencias de los antiguos cronistas coloniales desde su llegada en el siglo XVI sobre los textiles peruanos hay que añadir algunas voces de historiadores y artistas plásticos contemporáneos, como Jorge Basadre quien dijo que la nuestra fue una civilización de tejedores, que tenían la paciencia y la filosofía del que teje y que tejieron los tejidos más intensos y originales del mundo. Fueron palabras de admiración y reconocimiento de una expresión artística milenaria en los andes, a las que se sumaron las de los pintores Jorge Eielson y Fernando de Szyszlo coincidiendo con ellas.

Agradecemos y saludamos a la autora y a la institución auspiciadora por su interés y por el esfuerzo en el estudio y en la difusión de la textilera aymara, que formará parte de la serie “Puno Esencial”.

**Sara Acevedo**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
*Lima, octubre de 2018*



# INTRODUCCIÓN

---

**E**n el altiplano, por razones climáticas, son muy pocos los textiles arqueológicos que han podido llegar hasta nosotros. De otro lado, varias prendas consideradas como de gran valor y orgullo para sus dueños, o muy importantes para sus rituales, han sido preservadas y transmitidas de una generación a otra.

Son esos textiles “de herencia” que provienen del territorio que corresponde al antiguo señorío Lupaca, ubicado en la orilla occidental del lago Titikaka, que va desde Chucuito hasta Desaguadero, los que observé y analicé durante mi estancia en Puno entre 1978 y 1985. De manera general, se trata de textiles *makhno*, término aymara que refiere a textiles teñidos con productos naturales<sup>1</sup>. Aunque sea difícil datarlos, los textiles analizados corresponden al periodo comprendido entre mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX dado que, en las décadas siguientes, la facilidad para conseguir colorantes sintéticos y, luego, fibras industriales, modificó de manera importante la estética de los textiles aymara<sup>2</sup>.

Si no se tiene material textil de la época colonial para comparar con los “de herencia”, ciertos documentos de los siglos XVI y XVII proporcionan datos muy valiosos sobre la tradición textil de los Lupaca.

El primero de esos documentos es la *Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567*<sup>3</sup>, que tenía como objeto verificar la riqueza de los Lupaca en la época colonial y evaluar la tasa que pagarían a la Corona. Entre números y otros datos, la *Visita* informa sobre la ropa de hombre y de mujer, las fibras utilizadas para su confección, y

- 
- 1 El término *makhno* se encuentra en el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio y quiere decir “una tortilla de yerua con que tiñen lanas de colorado; o una como frutilla que también haze tinta morado” (segunda parte, p. 211).
  - 2 Hay que tener en cuenta que el material “de herencia” no es representativo de toda la producción textil de una época, no incluyen los textiles de uso común o ropa diaria que fueron utilizados y remendados hasta que ya no servían.
  - 3 Versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano, Lima, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, 1964.

algo sobre la organización de la producción textil. Como lo precisa el documento, a diferencia de otros grupos étnicos que estaban bajo el régimen de encomienda, los Lupaca fueron puestos “en cabeza de su Majestad”, lo que significaba que pagaban un tributo directamente al Rey. Es muy significativo que ese tributo consistía en plata ensayada y en textiles, lo que indica que los Lupaca eran tejedores reconocidos en esos tiempos remotos.

En 1572, a raíz de muchas quejas contra los dominicos residentes de la Provincia de Chucuito, se hace una visita secreta compilada bajo el título los “Documentos sobre Chucuito”<sup>4</sup>. A través de los contratos textiles, esos documentos informan sobre las fibras utilizadas, el tipo de textiles producidos en aquella época y para quienes se hacían los trabajos.

Una de las obras más valiosas para nuestro tema proviene del mismo territorio Lupaca: se trata del *Vocabulario de la lengua Aymara* del padre Ludovico Bertonio, publicado en Juli en 1612<sup>5</sup>. Ese diccionario constituye una fuente inagotable de terminología textil, mencionando prendas de vestir, colores, tintes, composición, calidades y usos ceremoniales, para citar los puntos que interesan principalmente<sup>6</sup>.

No se debe olvidar la obra de Guamán Poma de Ayala, *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*<sup>7</sup> dirigida al Rey de España, el cual contiene dibujos describiendo la situación de los indios en el Virreinato del Perú. Esa crónica constituye una fuente excepcional de informaciones, en particular, desde el punto de vista iconográfico.

Para completar la documentación, se ha consultado varios estudios etnográficos, relaciones de viajes y material iconográfico posterior a la colonia; además de algunas encuestas realizadas con la colaboración de personas que son nombradas oportunamente en el texto.

El documento que sigue está dividido en seis capítulos. En el primero se presenta una breve reseña histórica de los Lupaca haciendo resaltar su importancia como criadores de camélidos y tejedores.

---

4 “Documentos sobre Chucuito”, en *Historia y Cultura*, Órgano del Museo Nacional de Historia, N° 4, Lima, 1970, pp. 5-48.

5 Padre Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara* 1612, re-edición, Cochabamba, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1984.

6 Para una compilación completa de las palabras en relación con el tema de los textiles, consultar: Teresa Gisbert, Silvia Arze, Martha Cajías, *Arte textil y mundo andino*, La Paz, 1987, pp. 81-92.

7 Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, Franklin Pease G.Y., Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980.



El segundo capítulo está dedicado al análisis de la fabricación de los textiles: las fibras, el hilado, los tintes, el telar y las técnicas textiles usadas para lograr las figuras o *saltas*.

En el tercer capítulo, se trata la forma y la función de los textiles; primero a partir de las crónicas mencionadas anteriormente y, luego, caracterizando los textiles “de herencia” observados. El cuarto capítulo desarrolla una metodología de análisis basada en la composición de las varias prendas; mientras los colores, otro elemento muy útil para identificar la función y la procedencia de los textiles, constituye el tema del quinto capítulo.

El último capítulo presenta el vocabulario iconográfico de la zona estudiada y trata de la continuidad de algunas *saltas* a través el tiempo.

El análisis de los textiles aymaras “de herencia” permite concluir que las tejedoras aymaras, a pesar de usar instrumentos sencillos como la rueca de madera y el telar de suelo, han producido telas sumamente finas, elegantes y sofisticadas, que deben ser consideradas no solamente como objetos etnográficos significativos, sino también como verdaderas obras de arte.



## AGRADECIMIENTOS

---

Quiero agradecer la gran generosidad de Ana María Pino Jordán, quien puso una primera versión de ese documento en el sitio WEB de la Casa del Corregidor en 2009, la que, dicho sea de paso, fue nuestra casa cuando vivíamos en Puno. Le debo también la revisión y de esa última versión, que ha sido escrita en castellano a pesar que mi lengua materna es el francés<sup>8</sup>. Sin ese apoyo me hubiese sido casi imposible sacar adelante este trabajo. Sin su colaboración indefectible, no lo habría podido llevar a cabo.

Un reconocimiento especial al arquitecto Gary Mariscal Herrera, Director de la DDCP, que hace posible que compartamos el fruto de mis observaciones e investigaciones sobre los textiles aymaras del altiplano peruano con un público más amplio.

Constatando el vacío encontrado en la literatura peruana acerca de los textiles aymaras del Perú, espero que ese trabajo contribuya a su mejor conocimiento, y despierte la admiración para ese arte típicamente femenino, cuyas raíces se remontan a la época prehispánica.

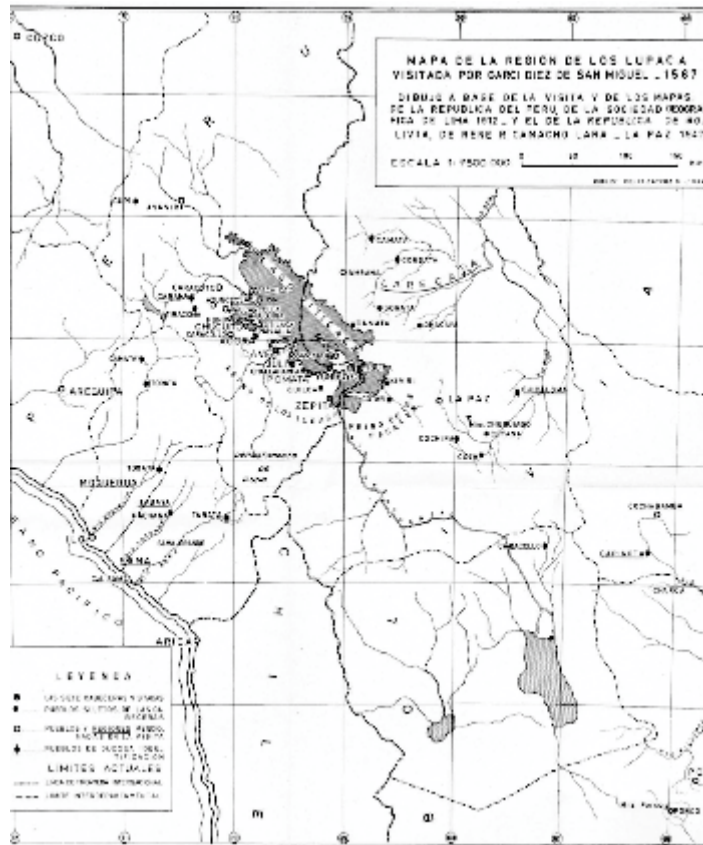
Ojalá que otras y otros se animen a seguir investigando en ese campo.

Christiane Lefebvre, 2018.  
christiane.lefebvre@icloud.com

---

8 La primera versión “no oficial” de ese documento data de los años 1990. Esa última versión, revisada 28 años después, se ha limitado a mejorar la fluidez del texto, a corregir algunas imprecisiones y añadir varias fotos y datos faltantes (por ejemplo, la dimensión de las prendas, datos del número de hilos de urdimbre [u] y de trama [t], las referencias de los términos encontrados en Bertonio, detalles de las *saltas*, etc.).





**Fig. 1:** Mapa de la región de los Lupaca, visitada por Garci Diez de San Miguel en 1567. (*Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567*, versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano, Lima, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, 1964).

## LOS LUPACA

Los Lupaca, según Lumbreras (1974), fueron uno de los señoríos aymaras que surgieron en la zona del lago Titicaca después de la decadencia del Tiwanaku:

La decadencia del Tiwanaku significó la emergencia en todo el contorno del inmenso lago, de una serie de reinos independientes y rivales; todos ellos, sin embargo, ligados culturalmente por muchos aspectos comunes [...]. Uno de los rasgos comunes más sobresalientes fue el de la lengua, dado que en toda el área se hablaba el Aymara o Hak'e- aru (lengua de la gente) junto con el Pukina y Uru. El Aymara era una especie de lengua general del área, en tanto que el Uru y el Pukina estaban circunscritos a minorías étnicas locales<sup>9</sup>.

En la época Inca, los señoríos aymaras rodeando el lago eran los Lupaca, con su capital Chucuito, los Collas, con su capital Hatuncolla, y los Pacajes, con su capital Caquiaviri.

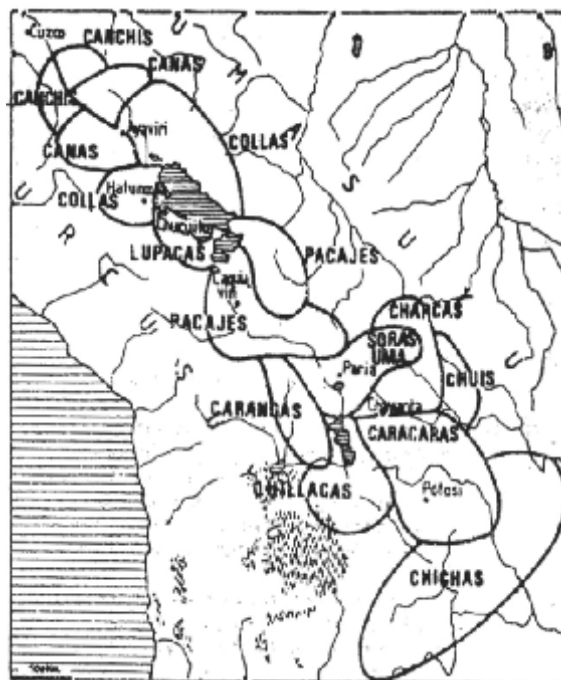


Fig. 2: Los señoríos aymaras (carta establecida a partir de la lista de los *mitayos* de Capoche)<sup>10</sup>.

9 Luis Lumbreras, "Los reinos post-Tiwanaku en el área altiplánica", *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XL, 1974, pp. 55-85.

10 Thérèse Bouysse-Cassagne, "L'espace aymara: Urco et Uma", *Annales E.S.C.*, 1978, pp. 1057-1080.

Los Lupaca parecen haber disfrutado de un trato especial debido al interés que representaba para el estado cusqueño la existencia en su territorio de enormes cantidades de camélidos que hacían posible una producción textil importante:

Curiosamente los cuzqueños parecen no haber alterado las relaciones de poder y producción en el área Lupaca, salvo la imposición de un control económico sobre el único recurso producido en gran escala al margen de la alimentación: la ropa y los rebaños que le hacían posible.<sup>11</sup>

Como lo relata Cieza de León hablando de Guayna Capac:

[...] entrando en el Collao, le trajeron cuenta de las grandes manadas que tenía de ganados y cuantas mil cargas de lana fina se llevaban por año a los que hacían la ropa para su casa y servicio.<sup>12</sup>

En el siglo XVI, el territorio de los Lupaca iba desde Chucuito hasta el río Desaguadero. Las 66,900 “ánimas” que formaba la población total era repartida entre 7 “cabeceras” o pueblos principales: Chucuito, Ácora, Ilave, Juli, Pomata, Yunguyo y Zepita. Los Lupaca tenían además enclaves en la costa, en los valles de Sama y Moquegua, y en la ceja de selva boliviana, en Capinota y Larecaja<sup>13</sup>.

La población tributaria de la época sumaba 12,271 aymaras y 3,198 uros por un total de 15,459 tributarios<sup>14</sup>. Los Lupaca se dedicaban a una agricultura de supervivencia sobre la base del cultivo de papa, quinua y oca. Pero es realmente la ganadería que les permitió compensar las grandes dificultades de vivir en el altiplano donde cultivar era poco seguro y rentable. Polo de Ondegardo observaba en 1571:

Toda la qual tierra, si bien la han considerado los que la han visto, sino fuese por el ganado la podrían juzgar por inhabitable, porque aunque en ella se cogen papas y quinua y ocas, es cosa ordinaria en cinco años ser los tres estériles y generalmente no se da otro género de comida sustancias y vivirían pobrísimos, y les sería forzoso despoblarla y con el ganado son más ricos y tienen sus tierras más proveída, y comen de ordinario, y visten mejor y más abundantemente que los que habitan en tierra fértil<sup>15</sup>.

---

11 Franklin Pease G. Y., *Del Tawantinsuyu a la historia del Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1978, p. 92.

12 Pedro Cieza de León, *El señorío de los Incas, Segunda parte de la Crónica del Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1967, p. 210.

13 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito ...*, op. cit. p. 55. Leer también el artículo de John V. Murra: “Un reino Aymara en 1567”, en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975, pp. 193-223.

14 “Documentos sobre Chucuito”, op. cit., p. 37.

15 Juan Polo de Ondegardo, *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*, Lima, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, 1916, segunda parte, tomo IV, pp. 57-58.

Los Lupaca eran dueños de grandes rebaños de llamas y alpacas, los cuales les procuraban recursos de transporte para rescatar productos en otras zonas y otros pisos ecológicos, o para prestar sus servicios a terceros. Pero las fibras eran su recurso de mayor importancia. Las utilizaban en la producción de textiles para su uso o para intercambios:

... la mayor parte de los indios aymaraes tienen ganado a veinte y a treinta y a ciento y a más y menos y otros a tres y a cuarto cabezas y hay indios que tienen mil cabezas sin ser cacique.<sup>16</sup>

Las grandes manadas se encontraban en la puna y pertenecían a los de Juli y Ácora quienes tenían reputación de ser “muy ricos de ganado”<sup>17</sup>.

A diferencia de otras zonas del Tawantinsuyu, la provincia de Chucuito fue puesta “en cabeza de su Majestad”, escapando así al sistema de encomienda. Hecho muy significativo, el tributo que debían entregar al conquistador siguió en forma de textiles. En efecto, cada año, los Lupaca debían entregar 1000 piezas de ropa: 500 de *cumbi* (textiles finos) y 500 de *auasca*. La otra parte del tributo consistía en 18,000 pesos ensayados que eran recaudados por 500 indios que iban cada año a trabajar en las minas de Potosí<sup>18</sup>. El tributo de ropa estaba repartido entre la población de la Provincia de Chuchito y todos participaban en la producción textil.

Los Lupaca, además de ser ricos gracias a la producción de fibra, tenían la fama de ser grandes tejedores lo que les permitía ganar más que otros grupos con sus textiles:

... el trato que han visto en esta provincia que tienen los indios de ella es mucha lana que tienen de cosecha de pacos y que ésta tienen en mucha cantidad y que después que este testigo es corregidor en ella fuera de lo que rescatan con españoles les ha visto vender más de seis mil pesos de lana y asimismo sabe que hacen mucha cantidad de ropa de auasca y que es el mejor de todo el Reino porque vale un peso más por pieza que la/que se hace en otras partes y que de hechuras de ella ha visto después que está en esta provincia ganar a los indios de ella más de diez mil pesos...<sup>19</sup>

No obstante que la capital Chucuito haya sido desplazada a favor de Puno, el territorio Lupaca ha conservado su unidad geográfica, y existen todavía las siete cabeceras mencionadas en la visita de Garci Diez de San Miguel<sup>20</sup>.

---

16 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, *op. cit.*, p. 46.

17 *Ibíd.*, p. 49.

18 *Ibíd.*, p. 175. Se trata del tributo de 1559.

19 *Ibíd.*, p. 49.

20 Los enclaves en los valles de Moquegua y Sama fueron desmantelados con la creación de las encomiendas.



Sin embargo, a pesar de los esfuerzos para diversificar y mejorar la resistencia de los cultivos, las condiciones climáticas siguen afectando la agricultura y la economía de los aymaras.

Por otro lado, el ganado traído por los españoles, ovinos y vacunos, ha invadido las buenas tierras de pastoreo con la consecuencia que los animales de la tierra, llama, alpaca y guanaco, han sido relegados a las partes más altas.

No obstante, la notoriedad de los Aymaras como productores de fibra de camélidos y grandes tejedores de textiles de alpaca ha perdurado a través de los siglos.

# LA FABRICACIÓN DE LOS TEXTILES

## 2.1. Fibras

Cuando el español llegó al nuevo mundo, el altiplano era el paraíso de los camélidos nativos: alpaca, llama y vicuña, que proporcionaban fibra, cuero y carne. Como el conquistador no apreciaba la carne de llama o de alpaca, tuvo que importar ovejas o ganado de Castilla para alimentarse y para el uso de su fibra. Para los Lupaca, la lana de oveja no podía remplazar las fibras de los camélidos nativos, especialmente la fibra de alpaca<sup>21</sup>:

... del ganado de Castilla no se an aprovechado asta agora de ninguna cosa porque la lana que del se saca no es buena para hazer la ropa que pagan de tasa ni para su bestir porque a de ser de lana de ganado de la tierra...<sup>22</sup>

Según el padre Cobo, la fibra de alpaca valía más que las otras por su finura y los habitantes del Callao la preferían a la lana de oveja por ser más blanda y suave para trabajar:

La lana de los *pacos* (alpaca) es la más fina y la que comúnmente se labra, y vale a tan buen precio, que en las provincias del Collao, que es donde se cría mayor copia deste ganado de la tierra y del ovejuno de Castilla (oveja), vale la arroba desta lana de *pacos* a cuatro pesos, que hacen treinta y dos reales, no valiendo la lana de Castilla más que a dos reales la arroba. Y esto nace de que los indios no saben labrar para su vestir la lana de nuestras ovejas, sino que toda la ropa que tejen se de lana de *llamas* por ser más blanda y suave de labrar que la de Castilla<sup>23</sup>.

---

21 La lana de oveja servía para hacer ropa de contrato para los españoles, tanto civiles como religiosos.

22 “Documentos sobre Chucuito”, *op. cit.*, p. 23.

23 Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1964, tomo I, p. 366. Disponible en: [Bibliotecavirtualdeandalucia.es](http://Bibliotecavirtualdeandalucia.es)

La trasquila se hacía según ciertas reglas:

[..] de tres en tres años se trasquila el ganado y no antes porque si antes se trasquila la lana sería corta y la ropa no de tanto provecho y así se acostumbra trasquilar el dicho ganado a estos tiempos y no antes por la dicha causa y esto se sabe.<sup>24</sup>

La fibra de vicuña, antiguamente reservada al Inca, se convirtió en la prerrogativa de los españoles que la admiraron por su finura que comparaban a la de la seda.

Las llamas, nombradas también carneros rasos o de la tierra, no se trasquilaban, pero, si se tenía que matar el animal, la fibra servía para tejer mantas gruesas<sup>25</sup>.

En Sama, el algodón proporcionaba la fibra con cual las mujeres hacían sus vestidos y los de sus maridos. No parece que el algodón era llevado a la altura; al contrario, se dice que los de la costa traían lana de la sierra para hacer sus vestidos, a pesar de tener lana de oveja<sup>26</sup>.

Existe una continuidad de pensamiento acerca de la fibra de alpaca como la única indicada para hacer prendas finas. En efecto, los textiles “de herencia” observados son casi siempre tejidos con la fibra de ese camélido.

Según las tejedoras de Juli, la alpaca es la única materia prima que se puede utilizar para hacer prendas finas: es una fibra muy resistente y de hebras largas que permite un hilado sumamente fino; es más suave y caliente que la lana de oveja; tiene la ventaja de venir en varias tonalidades, desde el blanco hasta el casi negro, pasando por los tonos plomos y pardos (Fig. 3). Según la preparación de la fibra y del hilado, se le puede dar un acabado lustrado y un brillante semejante al de la seda.

Como en la época colonial, la alpaca se trasquila de preferencia a los tres años para que tenga un buen tamaño. La fibra del lomo o pescuezo de hembra es la más fina, la del macho es más cerdosa.

Con la fibra de alpaca y de llama de segunda categoría, se hace prendas domésticas, sogas y costales, mientras la lana de oveja se usa para tejer prendas domésticas y ropa de estilo europeo como pantalones, polleras, camisas y chalecos.

---

24 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, op. cit., p. 161.

25 Bernabé Cobo, op. cit., p. 366.

26 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, op. cit., p. 124.

Algunas prendas son hechas de fibra de vicuña y alpaca, entre otras, las chalinas de mando que son de origen europeo como veremos luego. Nos podemos preguntar si el privilegio de usar una prenda de influencia europea incluía también el derecho de usar la fibra reservada a la alta jerarquía indígena y, luego, española<sup>27</sup>.

El algodón está ausente de los textiles aymaras “de herencia”, salvo raros casos donde se observa como trama.

La seda, que fue traída por los españoles, se ha observado en algunos textiles antiguos. Escondidas por las urdimbres, no sabemos si la seda usada en las primeras tramas llamadas “polo” tenía una función simbólica o servía simplemente por sus calidades físicas.

Además de ser considerada por las tejedoras como la mejor fibra para tejer sus prendas finas, la alpaca representa mucho más para las comunidades andinas. Siempre ese animal ha sido ligado a su historia, sus rituales y a su supervivencia en un ambiente sumamente difícil:

Concluyo con ese bello mito sobre la alpaca [...]. Ni los viejos saben el origen de las alpacas, pero dicen que en los orígenes de la humanidad las alpacas emergieron de los manantiales y de los sitios donde hay agua, cerca de los nevados. [...] Ellos mismos cuentan que en el futuro, cuando lleguen las señales convenidas del Juicio final, las alpacas volverán a irse por los manantiales por los que vinieron. [...] Según este mismo mito, las alpacas regresaran a sus orígenes cuando el hombre las empiece a tratar mal y el día en que los rebaños de alpacas comiencen a disminuir será el prelude del fin del mundo<sup>28</sup>.



Fig. 3: Alpacas de varios colores. ([http://www.mundoalpaca.com.pe/grupo\\_michell](http://www.mundoalpaca.com.pe/grupo_michell))

27 Varias familias de Puno son dueñas de ponchos de vicuña heredados de sus abuelos.

28 *La Alpaca ese camélido desconocido*, Lima, Alpaca Perú Eps, 1981, p. 15.

## 2.2. Hilado

Encontramos en Bertonio algunos términos relacionados al hilado<sup>29</sup>:

- “*Capu lahua*: huso con que hilan”.
- “*Phiruru*: el rodesnillo que poné en el huso para hilar las mujeres”.
- “*Kantha*: el uso con que tuercen”.
- “*Patharpitha*: torcer el hilo de dos en dos”.
- “*Morccota cchancca*: hilo torcido de tres”.

Por otro lado, Garci Diez de San Miguel relata que toda la población participaba en el hilado o el tejido de las prendas que debían integrar para el pago de la tasa:



... en todos los pueblos de esta dicha provincia hilan y tejen y la hacen [ropa auasca y cumbi] y en ello trabajan viejos y viejas y niños y muchachos porque el que no sabe tejer ayuda a hilar y el que no ayuda a hilar tuerce y así todos cojos y enfermos pueden trabajar en ello ...<sup>30</sup>

La ilustración de Fray Diego de Ocaña de una india Colla en 1601 ilustra que instrumento se usaba en aquella época para hilar. Es interesante constatar su similitud con la rueca de madera que se usa ahora en todo el altiplano (Fig. 4 y 5).

Como una de las actividades de los aymaras es el pastoreo, ese instrumento sumamente portátil es ideal para hilar caminando y siguiendo el ganado. Es por esa razón que no se adoptó el torno de influencia española que hubiera confinado la preparación de los hilos a un sitio fijo.

**Fig. 4:** India Colla según Diego de Ocaña<sup>31</sup>.

29 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, primera parte, p. 271; segunda parte, pp. 170, 46, 252, 225.

30 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, *op. cit.*, p. 61.

31 *Relación del viaje de Fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*, p. 276. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10651/27859>.



Los textiles “de herencia” que he analizado son hechos con hilos muy finos, torcidos de dos en dos (Fig. 6). Como lo explicaba una tejedora de Juli, la urdimbre que soporta toda la tensión tiene que ser resistente, bien torcida y pareja. La trama que va escondida puede ser menos torcida que la urdimbre.

La finura de un textil se puede medir por el número de urdimbres y tramas por centímetro cuadrado. Los textiles “de herencia” más finos observados vienen en general de la zona de Juli. Las proporciones más frecuentes son de 28 a 31 urdimbres por 7 a 9 tramas por  $\text{cm}^2$ ; algunos textiles más antiguos pueden alcanzar una densidad de 38 urdimbres por  $\text{cm}^2$ . Eso significa que por una tela de 1,30 metro hay 4,940 urdimbres (2,470 arriba y 2,470 abajo), que cruzar a cada pasada de la lanzadera, lo que puede ser muy laborioso.

Unas telas llamadas *cc'ajjchi* (*chimi* en quechua) emplean hilos doblados con hebras de colores diferentes. Esos hilos jaspeados se usan mayormente como urdimbres, pero algunas veces se usan como tramas<sup>32</sup>. El hecho que encontramos el término *cchakhchi* o *cchañu*, que quiere decir “pañó de diversas colores baladi como la xerga, Y también cualquier cosa que tiene mezcla de otras” en Bertonio<sup>33</sup> permite suponer que ese tipo de hilos se usaban también en la época colonial.



**Fig. 5:** Indias aymaras en las calles de Puno. Acuarela de Carlos Dreyer. Colección particular.



**Fig. 6:** Ovillos de fibra de alpaca de color natural hilada a mano.

32 Ver también el Capítulo V, sección 5.2, D. Colores de las tramas.

33 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 74.

## 2.3. Teñido

Para obtener una tela de color, se puede teñir la fibra antes o después de hilarla, o teñir la prenda terminada. Esas maneras se conocían en la época colonial, como lo sugieren los términos *huaycutha*, que quiere decir “teñir lana hilada o por hilar, o los mismos paños”<sup>34</sup>.

En el altiplano peruano, el arte de teñir con productos naturales se ha perdido a medida que se popularizó las anilinas en el siglo XX. Por otro lado, el análisis científico de los tintes entrando en la fabricación de los textiles “de herencia” queda por hacer.

Algunos términos encontrados en Bertonio podrían orientar estudios comparativos entre la época colonial y el periodo que nos interesa:

- “*Makhno*: tortilla de yerua con que tiñen lanas de colorado; una como frutilla que también haze tinta morado”.<sup>35</sup>
- “*Quesña*: yeruecita que sirve de teñir açul”.<sup>36</sup>
- “*Millu*: un género de salitre bueno para teñir colorado, o azul o de otras colores, según la que precede, Chupica millu, etc.”<sup>37</sup>

## 2.4. El telar

Las tejedoras aymaras usan todavía un telar horizontal o telar de suelo para la confección de las prendas tradicionales como *awayus*, *inkuñas*, ponchos, ponchitos, etc.<sup>38</sup> (Fig. 7). Se trata de un instrumento muy sencillo y económico compuesto de simples palos de madera amarrados a cuatro estacas clavadas en el suelo. Una calidad importante de ese telar es la gran flexibilidad que procura a la tejedora que lo puede llevar enrollado a donde sea.

El uso del telar horizontal o de suelo por los Lupaca remonta por lo menos a la época colonial, como lo sugiere Garci Diez de San Miguel cuando menciona “que [los de la provincia de

---

34 Ibid., p. 155.

35 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 212. Se refiere probablemente a la cochinilla, un insecto que vive en los cactus y que servía para lograr varios tonos de rojo, desde los rosados hasta los más oscuros incluyendo el morado, según el proceso usado. Una informante de Puno recuerda que su abuela usaba la cochinilla que venía de los valles de Moquegua y que se intercambiaba con chuño.

36 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 290.

37 Ibid., p. 222.

38 Usan también el telar de cintura, pero solamente para hacer cintas pequeñas.

Chucuito] no tejen como en Castilla”<sup>39</sup>. El término “*sauchacura*: la estaca donde atan los palos del telar, y suelen ser cuatro”<sup>40</sup>, mencionado en Bertonio, confirma el hecho. Como en el caso de la rueca, no hubo razones para dejar un instrumento tan adaptado al modo de trabajar de las tejedoras andinas.

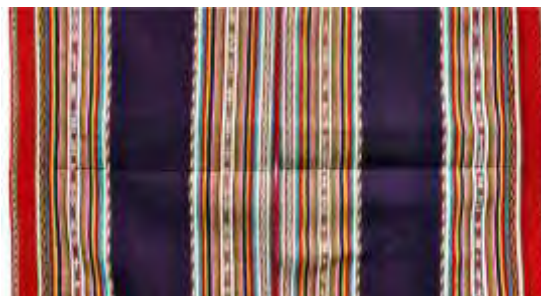
Los textiles producidos con el telar de suelo tienen la característica de ser acabados en sus cuatro orillos y usados tal cual, sin cortar. Depende de la habilidad de la tejedora para que los bordes sean rectos. Para hacer piezas grandes en el telar de suelo, se teje dos mitades similares que son unidas en el centro, dejando una abertura al centro si se trata de un poncho, por ejemplo.

Con ese tipo de telar se puede tejer piezas muy largas, la parte acabada se va simplemente enrollando sobre el palo cerca de la tejedora a medida que avanza el trabajo. El textil “de herencia” más largo que he observado era una falda morada que tenía 2,40 metros (sentido de la urdimbre) por 0,80 metros (sentido de la trama).

El ancho de la tela hecha en telar de suelo está limitado por la comodidad de la tejedora y su habilidad para pasar la lanzadera de un lado a otro. Es interesante notar que existe una relación entre el grado de dificultad o cantidad de labores, y el ancho de la tela: mayor número de listas con figuras o *saltas*, más angosta será la tela. Por ejemplo, el ponchito que tiene muchas *saltas* finas será hecho de dos piezas (Figs. 8 y 33), mientras que prendas que no llevan muchas figuras, como ciertas mantas, serán hechas de una sola pieza (Fig. 31).



**Fig. 7:** Mujer aymara tejiendo con un telar horizontal o de suelo.



**Fig. 8:** Sección de un ponchito hecho de dos piezas cosidas. 105 cm de largo x 61 cm de ancho.

39 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, op. cit., p. 152.

40 Padre Ludovico Bertonio, op. cit., segunda parte, p. 314.



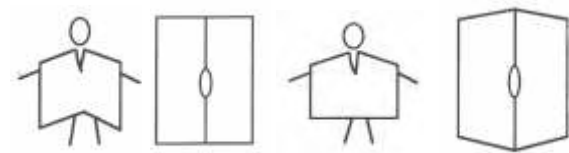
**Fig. 9:** *Chillpa* puesta dentro de las urdimbres de una mitad de un poncho trapezoidal.



**Fig. 10:** Poncho trapezoidal de la zona de Pomata con pampa café. 153.5 cm x 139 cm; 32 u x 7.5 t.

En nuestros días, el trabajo en telar de suelo es cosa de mujeres, mientras los hombres se han especializado en el uso del telar a pedal introducido en el nuevo mundo por los españoles<sup>41</sup>.

En la zona de Juli y de Pomata se ha desarrollado una técnica para hacer ponchos de forma trapezoidal.



La técnica, que permite evitar que las puntas de los ponchos grandes arrastren el suelo, consiste en urdir las partes que corresponden al centro de la prenda con hilos más largos que los de los costados. El tejer es mucho más laborioso porque se debe compensar la diferencia en el largo de las urdimbres con tramas parciales y siempre cuidando la rectitud de los costados. Una cuña hecha de *ichu* llamada *chillpa* se pone adentro de las urdimbres más largas cuando se enrolla la tela tejida, para compensar la diferencia de largo entre el centro y el costado (Fig. 9). Según las tejedoras de Juli que conocen esa técnica, es “una forma más adecuada al hombre en relación con sus extremidades” (Fig. 10).

41 Las telas producidas en el telar a pedal son cortadas para confeccionar prendas de tipo europeo como chalecos, polleras, pantalones, almillas, etc.



Como las telas salen del telar para ser usadas tal cual, se tiene que tejer todo el largo de las urdimbres. Como siempre queda un espacio reducido donde no se puede pasar la lanzadera, se debe terminar la pieza con agujas. En las partes llanas, esa terminación casi no se nota (la tela es simplemente más irregular o más suelta). En las partes con labores, si la tejedora es muy hábil, la terminación debería ser casi invisible; sin embargo, se ha notado que muchos textiles presentan una terminación bien notable que se integra con arte a las listas de colores (Fig. 11). En los textiles grandes, la terminación se encuentra en los lados opuestos. El estudio de los diferentes tipos de terminaciones, que quizás corresponden a una tradición textil compartida por las tejedoras de una misma comunidad, podría eventualmente permitir identificar la procedencia de varias prendas.

Va a continuación las partes del telar de suelo y los hilos necesarios para tejer, información que fue recolectada en 1985 en la comunidad de Chatuma (Pomata)<sup>42</sup>:

#### Los palos o *lawa*

- 4 *ch'akuru*: estacas de madera donde se amarran los palos del telar.
- 2 *sawu lawa*: palos del telar hechos de madera recta y dura para soportar la tensión. Se hacen de sauce o de *kolli*, que traen a las ferias.



**Fig. 11:** **a.** Detalle de una terminación en damero, *inkuña* de la zona de Ácora. **b.** Detalle de una terminación en líneas verticales, *inkuña* de la zona de Juli.

42

Debemos esa información a Sergio Ancco Ancco, que era estudiante de la Universidad Técnica del Altiplano de Puno en aquella época. El orden de los términos sigue la forma en la cual Feliciano Ramos Rojas (20 años) ha transmitido la información.



- 2 *Illawa*, palito delgado que sirve de liso y que se amarra cada 2 urdimbres con un *caito* (pita).
- 1 *tokoru*, palo liviano de bambú o carrizo que sirve para separar los hilos de urdimbre.
- 1 *wich'kata*, palo muy recto y fino que sirve de guía para tejer y de apoyo para la *wich'uña* cuando se aprietan las tramas.
- 1 *wich'uña*, hecho del hueso de la tibia de llama o alpaca que sirve para apretar las tramas. Es el instrumento personal de la tejedora, del cual nunca se separa mientras viva.
- 1 *chillpa*, cuña especial para tejer los ponchos de forma trapezoidal.
- Sogas para amarrar los palos a las estacas - de lana de llama más resistente que la de alpaca.

### Los hilos o *caitos*

- *Caito* para ambos *polos* delgados y doblados.
- *Caito* doblado para *chacork'ata* (hacer *chacork'ata* es transferir la urdimbre del palo que se ha usado para urdir, al palo propio del telar).
- *Caito* para la *illawa*, delgado envuelto en el palo de *illawa*.
- *Caito* para la *Kepa*, trama.
- *Caito* para las *illawas*, chiquitas, pero sin palo de *illawa*; se usa especialmente para cosas de *salta*.

Material para el acabado: 2 agujas de metal, una grande y otra chiquita.

Una vez que la tejedora ha reunido todos esos elementos, recién puede empezar su trabajo. Cada tejedora acumulará en su vida varios juegos de palos o telares, de diferentes dimensiones, ya que no se tejen las fajas con los mismos palos que se usan para hacer las mantas.

En el proceso de formación del *jaqi*, Víctor Ochoa Villanueva describe una muy interesante prueba de resistencia al trabajo, relacionada con la capacidad de tejer de las jóvenes:

Para las jóvenes la prueba consistía mayormente en la cocina y el tejido; los padres suelen entregar o señalar la materia prima para que pueda convertir en alguna prenda útil. Por ejemplo, los padres señalan a la joven algunas ovejas y llamas para que pueda trasquilar, posteriormente hilar, y tejer una prenda. La joven tiene que trabajar sin la ayuda de otras; generalmente hacen tejer *llicllas*, *awayo*, etc. A las que no realizan buenos trabajos o que no son resistentes en el trabajo las consideran como a *k'ajjo* (adolescente) que no tiene experiencia o que no están todavía capacitadas<sup>43</sup>.

---

43 Víctor Ochoa Villanueva, *Boletín Ocasional*, Chucuito, Estudios Andinos Aymaras, Nov. 1974.

## 2.5. Técnicas textiles

Garci Diez de San Miguel, en su *Visita hecha a la Provincia de Chucuito*, hace varias referencias a dos tipos de textiles que los nativos producían para pagar la tasa al español: la ropa *cumbi*, que era trabajo de los hombres, y la ropa *auasca* o ropa de la tierra, que todas las mujeres sabían hacer<sup>44</sup>.

Por otro lado, en el *Vocabulario de la lengua Aymara* se encuentra el término “*Cchintatha*. Bordar, o labrar paños de corte, o los que acá llamamos *cumbi*. Hacer imágenes de plumería”<sup>45</sup>.

Es muy probable que la ropa *cumbi* era hecha con la técnica del tapiz, con o sin plumas, que caracterizaba los textiles más finos de los Incas, mientras que la ropa *auasca* era hecha con la técnica de “cara de urdimbre” que se usa todavía en todo el altiplano<sup>46</sup>.

La técnica del tapiz ha desaparecido de la zona que nos interesa. En esa técnica, la urdimbre estaba totalmente escondida por la trama, lo que permitía una gran libertad en el diseño (es como pintar con hilos de colores).

En las telas “cara de urdimbre”, técnica que caracteriza los textiles del altiplano andino, el diseño se planea al momento de urdir la tela y los motivos o *saltas* siguen el sentido vertical de las urdimbres; además, los hilos de urdimbre que sobrepasan los de la trama (en una proporción que varía de tres a cinco por uno) esconden la trama.

### A. Técnica de tela llana simple 1/1

La parte llana o *pampa* de los textiles, que predomina de manera general en las prendas grandes, es hecha con la técnica de tela llana simple 1/1 usando dos conjuntos de elementos: las urdimbres y las tramas. La secuencia de base comporta una ida y vuelta de la trama. A la ida, la trama pasa encima de una urdimbre y por debajo de la siguiente; se invierte el orden a la vuelta. Como hay más urdimbres que tramas, se ven solamente las urdimbres en el producto final que tiene un acabado ligeramente acordonado.

---

44 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, *op. cit.*, p. 75 (entre otras referencias).

45 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 86.

46 Sobre el *cumbi*, ver el artículo de Elena Phipps: “Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of the Colonial Andean Tapestry Tradition”, in *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, The Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y., 2004, pp. 72-99.



**Fig. 12:** Detalle de un textil con hilos torcidos en S (lado izquierdo de la figura) y en SZ (lado derecho), lo que produce un efecto espina de pez.



**Fig. 13:** Detalle de una manta con urdimbres en SSZ que da más rigidez a la tela.

Según la torsión de los hilos que se usa para urdir la tela, torcidos en Z (a la izquierda) o en S (a la derecha), se puede obtener un efecto visual diferente. Si se urde la tela con hilos en S, el acabado será ligeramente inclinado hacia la derecha, mientras que, si se urde con hilos en Z, el acordonado será hacia la izquierda (Fig. 12).

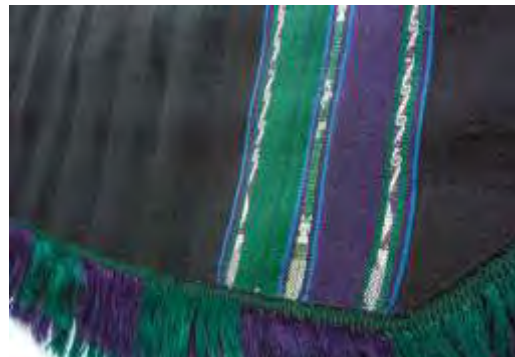
Se ha observado también el uso de la torsión de los hilos para dar más rigidez a los bordes de las prendas y evitar que las esquinas se enrollen. La manera de hacerlo era poner en los costados listas de urdimbres en SZ, o sea alternando una urdimbre torcida en S y la siguiente en Z (se encuentra también en SSZ). Para reforzar la parte de arriba y de abajo del textil, se tejía apretando más la trama. Para obtener una tela con mucho cuerpo y que caiga bien recta, la tela podía ser también urdida con hilos alternando en SSZ o en ZZS. A contraluz se puede reconocer el uso de esa técnica por los huequitos que produce ese ordenamiento especial de los hilos (Fig. 13).

Otro efecto usado por las tejedoras ha sido alternar listas de urdimbres torcidas en S con listas de urdimbres torcidas en Z para crear listas negro sobre negro (Fig. 14). Es una técnica muy sencilla pero que produce telas muy refinadas y elegantes. Se observa especialmente en ponchos de la zona de Juli.

Es importante mencionar que esas técnicas prácticamente ya no se usan. Por otro lado, eran conocidas en el siglo XVI si nos

fijamos en Bertonio que recopiló los términos siguientes<sup>47</sup>:

- “*Saani isallo*: manto listado de negro sobre más negro”.
- “*Suko llacota*: manta tejida con hilo torcido, parte al derecho con la mano derecha, y parte con la izquierda”.
- “*Sukochatha*: urdir la tela al modo dicho con hilos diversamente torcidos”.



**Fig. 14:** Detalle de un poncho de Juli con listas negro sobre negro.

Pero más allá de sus características estructurales o estéticas, los hilos torcidos a la izquierda (Z, contra, o *ch'eka ch'anika* – *lloq'ea* en quechua) tendrían poderes mágicos. Les encontramos en los atados o *kepi* rituales asociados con otros objetos mágicos, o en ritos de ofrenda a los dioses. El antropólogo Harry Tschopik relata «Este informante también afirmó que la ropa que el mago usa en una ceremonia debe ser hilada o tejida hacia la izquierda»<sup>48</sup>.

También, Félix Palacios menciona que se practica el arrancamiento del hilo *ch'eka ch'anika* para alejar las penas, los pecados y las enfermedades que suceden por haber ofendido a los dioses:

[...] con *qaito* torcido a la izquierda o *chaka ch'anika* hacen la *llaku t'agara* o sea el *paqo* en frente de una persona arranca el *qaito* diciendo: «¡Que se vayan las penas!» y «tak» arranca, una vez frente a la cara, otra por el pecho y otra por los pies [...] «¡Que se vayan las penas! ¡Que se vayan las enfermedades! ¡Que todo sea salud!»<sup>49</sup>.

Esa calidad de protección se ve muy claramente en el rito de cosecha siguiente:

(el día principal de los productos cosechados) [...] en este mismo día, también rodean a la casa y a las chacras (cuando no es recogido en su debido tiempo) más cercanas al hogar con «*ch'eka ch'anqha*» (pita torcida al revés). Este hecho es realizado con el fin de que los productos que es-

47 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, pp. 304, 325.

48 Harry Tschopik, *Magia en Chucuito*, México, Instituto Indigenista Interamericano, Ediciones especiales: 50, 1968, nota 426.

49 Félix Palacios, *Muerte en los Andes, Chucuito*, Instituto de Estudios Aymaras, serie N° 2, boletín 13, abril 1983, p. 54. Se puede leer una descripción similar en “Ritos y ceremonias de perdón y reconciliación en la cultura aymara”, *Boletín Ocasional*, Chucuito, Estudios Aymaras, N° 21.

tán en la casa, así como los que no se han cosechado no se vayan o no se escapen a otra parte y que siga acompañando a la familia que la posee. [...] Incluso se ven amarrar la *ch'eka ch'anqha* a los árboles que se encuentran cerca de la casa, y desde allí suelen jalar para que la pita de *ch'eka ch'anqha* de vuelta por todo el contorno de la casa y de los productos guardados. Estas cosas son hechas con el fin de que no se vaya o se escape los frutos recogidos; pues dicen que cuando no se protege con ninguna de las cosas ya mencionadas (hablan también de montoncillos de piedras alrededor de la casa), los productos suelen irse a otras casas o lugares donde festejan mejor a la chacra<sup>50</sup>.

La antigüedad de esas creencias está comprobada por Guama Poma de Ayala quien relata algunas prácticas similares:

Mando Topa Ynga Yupanqui que los yndios de tierra caliente o los yndios de la sierra fuesen a lo caliente, llegasen al apachita (adoratorio). En ello adorasen al Pacha Camac (creador del universo) y por señal amontonasen piedra; cada qual llevase una piedra y lo echasen en ella y por señal dexasen flores o paxa torcida a la izquierda. Hasta hoy lo hazen los yndios deste reyno este uicio de apachita<sup>51</sup>.

Otros hechizeros toman hilo torcido a lo izquierdo, con blanco y negro, y ponen en los caminos. Lo estiran y lo ponen como lazos de los demonios, por donde an de pasar sus enemigos, para que le coxa el lazo y hechisos puesto en ellas, hecho sus encantamientos, para que cayga en peligro de la enfermedad y padesca y muera el quien quebro el hilo. Para esto tienen cuidado quando a de pasar el enemigo le aguarda aquello ora el hechizero<sup>52</sup>.

Según algunas tejedoras de Juli, existe todavía la práctica de poner una listita en Z al borde de un poncho o de un *phullu* (chal pequeño) “para que la maldad cae en allá y no sobre la persona que lleva la prenda”.

¿La relación entre la torsión y la resistencia del hilo podría ser al origen de esa creencia? En términos textiles, los hilos pueden ser duros o suaves: una torsión dura se obtiene hilando en S y doblando en Z, lo cual aumenta la torsión; el hilo suave es producido hilando en Z y doblando en S, lo que reduce la torsión<sup>53</sup>.

---

50 “Ritos de cosecha (Pentecostés)”, *Boletín Ocasional*, Chucuito, Estudios Andinos aymaras, N° 33, mayo 1976.

51 Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Franklin Pease G.Y., Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980, p. 236.

52 *Ibid.*, p. 248.

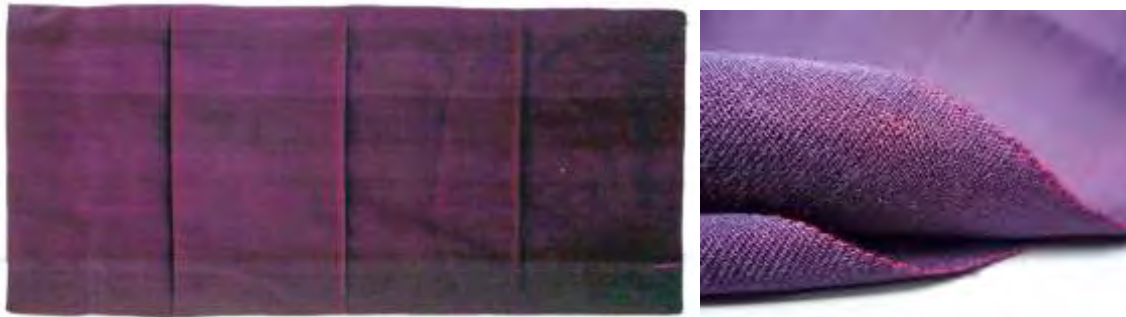
53 Ann Sutton, Peter Collingwood, *The craft of the weaver*, BBC, p. 25.



## El tornasol

El término “tornasol” se refiere a telas que tienen visos de dos colores y que la gente de Juli llama también “pecho de paloma” por asemejarse a los visos de las plumas de esa ave. El “tornasol” se caracteriza por el uso de una trama de color contrastante a la de la urdimbre, y que no está escondida totalmente por ella.

Para lograr el efecto “tornasol” se ha empleado generalmente hilos de color oscuro (negro o morado) para urdir la pieza, e hilos más claros (rojo en la mayoría de los casos) para la trama (Fig. 15). Esa técnica se observa principalmente en prendas de vestir muy finas como ponchos, *phullu* y *awayu*, asociadas a la ropa antigua de los Lupaca.



**Fig. 15:** *Phullu* morado con trama de color contrastante rojo. Zona de Juli. 103 cm x 65.5 cm; 36 u / y 10 t. Detalle del tornasol.

Bernabé Cobo habla de las plumas con visos que los españoles encontraron en los depósitos del Inca cuando llegaron al Nuevo Mundo:

... El lustre y resplandor y visos destas telas de pluma eran de tan rara hermosura que si no es viendolo, no se puede dar bien a entender. Entre las demás cosas de que los españoles, cuando entraron en esta tierra, hallaron llenos los depósitos del Inca, una de las más principales era gran cantidad de pluma preciosa para estos tejidos; casi todo era tornasol con admirables visos, que parecían de oro muy fino. Otra suerte había de un tornasol verde dorado;...<sup>54</sup>



Por otro lado, los españoles trajeron con ellos unas sedas finas que tenían visos y encontramos en Bertonio los términos siguientes<sup>55</sup>:

- “Tornasol ropa, o seda que tiene visos: *huateca isi*.”
- “*paya samiri isi*. Ropa de dos colores, según esta vuelta a la luz. *Puraparo hakhsuri isi*. Ídem. Tornasol.”

Es de suponer que los Lupaca, fascinados por los plumarios de los Incas y luego por las sedas de los españoles, trataron de imitar esos productos “reservados” a la alta jerarquía, desarrollará con mucha destreza la técnica del “tornasol” que acabamos de describir<sup>56</sup>.

### Listas *qopi* y *coto*

Una manera muy sencilla de modular una tela “cara de urdimbre” es la de introducir listas de colores, lo que se obtienen al urdir el telar con hilos de varios colores<sup>57</sup>.

En los textiles “de herencia”, se encuentran listas llamadas *qopi*, *jacso* o *pitso*, que se asemejan a la terminación de algunos textiles. Esas listitas en zig-zag son planeadas en el momento de urdir con hilos de colores diferentes y siguiendo un ordenamiento en ABABBABA (Fig. 16, izquierda). Los colores más frecuentes en ese tipo de listas son el café, el rosado claro y el rosado oscuro.

Esas listitas pueden ser combinadas con otras llamadas *coto* (*koto*) o *lupu* (*lupphu*) que resultan del ordenamiento de las urdimbres en BBABABB (Fig. 16, derecha). La repetición de la unidad de base produce unas cadenas que llegan a cubrir toda la parte llana del textil llamada “pampa”. Se trata de una manera muy sencilla de modular una superficie sin tener que recurrir a técnicas más complejas. En las pampas con listas *coto*, los colores observados son el rosado, azul y amarillo, que alternan con el café y negro.

Esas *pre-saltas* (porque resulta solamente del ordenamiento y del color de las urdimbres) se encuentran mayormente en textiles como *inkuñas*, *istallas* y *ch’uspas* de la zona de Ácora.

---

55 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, pp. 154, 307.

56 Sobre el “tornasol”, he leído con mucho interés la ponencia de Elena Phipps “‘Tornesol’: a Colonial synthesis of European and Andean textile traditions” (2000). Textile Society of America Symposium Proceedings. 834 (Disponible en <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/834>).

57 Veremos en el Capítulo IV, Composición de los textiles, las diferentes maneras de organizar una superficie según la ubicación de las listas, cada una va dando información sobre la función y procedencia de la prenda.

Además, es interesante notar que es en esos textiles que el amarillo aparece con más frecuencia.

El término *coto* o *lupphu* se encuentra en Bertonio y quiere decir, “montoncillo de cualquier cosa”. En el ritual de cosecha que se ha mencionado anteriormente, se rodea la casa y las chacras con hilo torcido “contra” para que no se escapen los productos. Se menciona también montoncillos de piedras alrededor de la casa, cumpliendo la misma función.

¿Sería que esa figura cumple una función parecida al hilo torcido en Z, dado que esa *pre-salta* caracteriza solamente textiles usados para llevar productos de la tierra o que se encuentran en los atados rituales? (Fig. 17).

### B. Técnicas para hacer las *saltas*

En la zona estudiada, se observa dos técnicas principales para la obtención de las *saltas*: la urdimbre suplementaria y la urdimbre complementaria. Hay que notar que las *saltas* son casi siempre blancas sobre un fondo más oscuro.

#### Urdimbre suplementaria

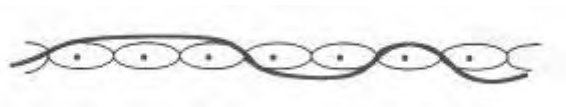
La técnica de urdimbre suplementaria se hace intercalando un conjunto de urdimbres que está independiente del conjunto de hilos básicos (urdimbres y tramas) y que, al pasar la trama, va formando la *salta*. Por cada dos urdimbres (un par) se pone una urdimbre su-



Fig. 16: Detalle de un textil que ilustra el *qopi* (a la izquierda) y el *coto* (a la derecha).



Fig. 17: *K'epi* ritual que incluye una *inkuña* (el textil que sirve de mesa) con listas *qopi* y *coto*.





**Fig. 18:** a. Detalle de una *inkuña* de la zona de Ácora con el motivo ‘banderilla’. b. Detalle de una *inkuña* de la zona de Ácora con el motivo ‘cruz’.

plementaria la cual aparece de un lado o del otro de la tela. Es fácil reconocer la función de un hilo: si se le puede cortar sin dañar el textil de base, el hilo es suplementario. Generalmente las urdimbres suplementarias son blancas para que resalten las figuras sobre un fondo más oscuro.

Las *saltas* producidas con esa técnica son figuras geométricas simples que se forman, muchas veces, con la repetición y/o la rotación de algunas figuras de base sobre un eje de simetría<sup>58</sup>. Cuando el positivo de la figura es igual al negativo, el anverso y el reverso del textil presentan figuras similares; es el caso del motivo “banderilla” por ejemplo. Si el positivo es diferente del negativo, como en el caso del motivo cruz, las figuras serán diferentes en cada una de las caras (Fig. 18).

Según lo observado, el uso de la urdimbre suplementaria flotante se encuentra mayormente en los textiles de la pampa de Ácora y alturas.

### Urdimbre complementaria de dos colores

En la técnica de urdimbre complementaria de dos colores se urde paralelamente dos conjuntos de hilos de colores contrastantes que tienen el mismo orden de entrelazado con la trama, pero en sentido contrario: cuando la trama pasa encima del color A, pasa debajo del color B y viceversa.

En los textiles de la zona de Juli y alturas, donde se nota mayormente esa técnica, las urdimbres se entrelazan 3/1, es decir que pasan encima de tres tramas y debajo de una, alternando.



El alineamiento en pares es el más frecuente y produce un fondo ligeramente granulado. Las *saltas* así producidas son más nítidas que con la técnica de urdimbre suplementaria flotante. La técnica de urdimbre complementaria de dos colores produce telas de doble-cara, donde ambas caras están igualmente acabadas, pero lo que es de color A en una cara será de color B en la otra. Las prendas pueden ser utilizadas de cualquier lado, aunque la cara que se luce en ocasiones especiales corresponde al lado donde las figuras blancas resaltan sobre un fondo más oscuro (Fig. 19).



Fig. 19: Detalle de un *awayu* de Juli con listas en alineamiento doble.

### C. Los acabados

Curiosamente, aunque Bertonio no da casi detalles sobre las técnicas utilizadas para hacer las *saltas*, se encuentra varios términos relacionados con los ribetes<sup>59</sup>:

- “*Sillcu*: el cayrel, o ribete conque rodean la manta, y tiene muchos nombres”.
- “+ *ocollo* [renacuajo, animalito de agua] *nayra sillcu*, cayrel de muchos ojos”.
- “+ *laku sillcu*, cayrel de gusanillos”.
- “+ *achancara sillcu*, cayrel también de muchos ojos”.
- “+ *achachi sillcu*, ribete que echan a la manta pobre sin cayrel que hagan a parte, sino que le van cosiendo y haciendo”.
- “+ *kora sillen*, cayrel de un solo color, o de lana no teñidas”.

59

Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 316.





**Fig. 20:** a. Ribete redondo llano.  
b. Ribete con ojos o *nayra*.



**Fig. 21:** Detalle de un poncho con fleco verde.

Dentro del corpus de textiles “de herencia” estudiados, se nota varios tipos de ribete que no son tan diferentes de la descripción que hace Bertonio. Hay ribetes hechos con la misma tela como soporte mientras otros son tejidos aparte y cosidos después. Los ribetes pueden ser redondos o planos, llanos o decorados con figuras geométricas - rombos, ojos o *nayra*, zigzag, triángulos con punto, etc. (Fig. 20).

Los ponchos, prenda que no existía en el tiempo de Bertonio, son acabados con flecos hechos aparte y cosidos alrededor de la prenda. Para un mejor acabado, las esquinas son ligeramente dobladas y cosidas. Los flecos son generalmente de uno o de dos colores (Fig. 14 y 21).

Las bolsas o *ch'uspas* saben ser adornadas con borlitas o pequeños mechones de fibra de colores (Fig. 42).

Los textiles hechos de dos piezas son generalmente cosidos con una costura en forma de 8 (ocho). La costura en los costados de las *ch'uspas* puede ser escondida por un ribete tejido encima (Fig. 42 b).

Acercas de la firma de la tejedora, varias mujeres de Juli han mencionado que personalizaban sus trabajos poniendo una señal, por ejemplo, su inicial o una rayita de color particular. Es gracias a ese detalle, que la gente de una misma comunidad puede identificar a la autora de una prenda.

# FORMA Y FUNCIÓN DE LOS TEXTILES

## 3.1. Época colonial

Como se ha mencionado, los textiles asociados a los Lupaca encontrados en el altiplano son casi inexistente, debido a las condiciones climáticas que no han favorecido la conservación de material orgánico.

Sin embargo, encontramos en el *Vocabulario de la Lengua Aymara* de Bertonio algunos términos que nos informan sobre la vestimenta de la época<sup>60</sup>:

- “Vestido entero de varon, o mujer. Camiseta manta y sombrero, y saya manto y panta”.
- “*Ccahua*: camiseta de indio [...]”
- “*Llacota*: manta de indio.”
- “*Tanca*: sombrero. *Tanca cchucutha*: Texerle de icho a su modo antiguo de los indios.”
- “*Isallo*: manto de las indias”.
- “*Saya* de india: *urco*”.

Las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala son muy útiles para visualizar esas prendas, en ausencia de prendas tangibles (Fig. 22)<sup>61</sup>.

Por otro lado, es interesante encontrar en la *Visita hecha a la Provincia de Chucuito* las dimensiones de cada prenda:

Item daréis en cada un año un mil vestidos de lana los quinientos de cumbi y los otros quinientos de auasca la mitad de hombre y la otra mitad de mujer que se entiende un vestido manta y camiseta

60 Padre Ludovico Bertonio, *op. cit.*, primera parte, p. 468; segunda parte pp. 41, 198, 355, 181; primera parte p. 425.

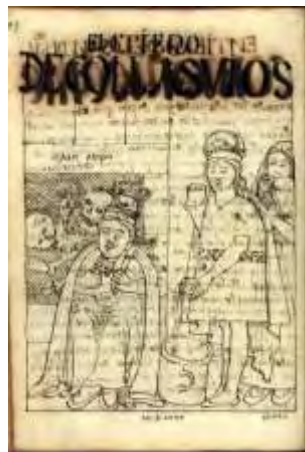
61 Felipe Guaman Poma de Ayala: *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno (1615/1616)* (København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°).



y anaco y liquilla la manta del indio y anaco de la india de cumbi de dos varas y cuarta en largo y dos varas en ancho y la camiseta de vara y ochava en largo y en ancho del ruedo dos varas menos ochava y la liquilla de vara y tercia en largo y en el ancho de una vara y la manta del indio y anaco de la india de auasca de dos varas en ancho y vara y tres cuartas en largo y la liquilla de una vara y media en largo y otro tanto en ancho y la camiseta del mismo tamaño que lo de cumbi puestos en asiento de Potosí provincia de Los Charcas cada seis meses la mitad.<sup>62</sup>



**Fig. 22:** Vestido del hombre del Colla Suyu (Dibujo 64. El décimo-cuarto capitán, Mallco Castilla Pari). Vestido de la mujer del Colla Suyu (Dibujo 68. La tercera señora, Umita Llama, qhapaq, poderosa)<sup>63</sup>.



**Fig. 23: a.** La manta del indio a la derecha del personaje central está parcialmente doblada. (Dibujo 145. Consejo real de estos reinos, Qhapaq Inka Tawantin Suyu kamachikuq apukuna, los señores Yngas que gobiernan el Tawantinsuyu). **b.** El indio sentado tiene su manta bien puesta encima de los hombros (Dibujo 115. Entierros de los Collasuyos).

62 *Visita hecha a la Provincia de Chucuito...*, *op. cit.*, p. 175.

63 Felipe Guaman Poma de Ayala, *op. cit.*

La vara, una antigua medida española, vale 0,835 metro, lo que nos da las siguientes dimensiones para la ropa de tasa al principio del siglo XVII:

- camiseta de *cumbi* y de *auasca*: 1.835 m de largo x 1.57 m de ancho,
- manta del indio de *cumbi*: 1.87 m de largo x 1.67 m de ancho,
- manta del indio de *auasca*: 1.46 m de largo x 1.67 m de ancho,
- anaco de la india de *cumbi*: 1.87 m de largo x 1.67 m de ancho,
- anaco de la india de *auasca*: 1.46 m de largo x 1.67 m de ancho,
- *liquilla* de *cumbi*: 1.113 m de largo x .835 m de ancho,
- *liquilla* de *auasca*: 1.25 m de largo x 1.25 m de ancho.

### Vestido del hombre

Según la *Visita*, la camiseta de tasa de *cumbi* y la de *auasca* median lo mismo, ya sea 93 cm de alto x 78 cm de ancho, considerando que la tela era doblada y cosida en los costados. La diferencia residía en la calidad de la tela, la riqueza de las labores y, probablemente, en la técnica usada para tejer la prenda.

El padre Cobo, hablando de la ropa de la gente común del Cuzco, describió la manera de hacer los vestidos que podría muy bien aplicarse a la hechura de la camiseta de los Lupaca:

Sobre las *guaras* visten una ropilla sin mangas ni collar, que ellos llaman *uncu*, y nosotros camiseta, por tener hechura de nuestras camisetas; y cada una es tejida de por sí, que no usan hacer piezas largas como nosotros y de allí ir cortando de vestir [...] En el mismo telar le dejan abierto el cuello, para que no haya cosa que cortar; y sacada de allí, no tienen más artificio que doblarla y coser los lados con el mismo hilo de que se tejió, como quien cose un costal dejando en la parte alta de cada lado por coser lo que basta para sacar por allí los brazos. Llégales comúnmente a la rodilla y de ahí arriba tres o cuatro dedos, poco más o menos.<sup>64</sup>

La manta (*llacota*) de tasa de *cumbi*, según la *Visita*, era más grande que la de *auasca*. Por otro lado, Bertonio menciona algunas maneras de llevarla, información que se puede completar con las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala (Fig. 23)<sup>65</sup>.

- “*Sara coysutha*: es cuando uno anda con su *llacota* bien puesta, como hombre grande.”

64 Bernabé Cobo, *op. cit.*, p. 238.

65 Felipe Guaman Poma de Ayala, tomo II, *op. cit.*

- “*Haccorantasitha*: ceñirse la manta que tome el un ombro, y por debaxo del braço contrario como suelen andando camino”.<sup>66</sup>

En el tiempo de los Incas, se reconocía los grupos étnicos y a las provincias según el tocado de la gente. Cieza de León habla del sombrero de la época diciendo: “los collas tenían unos bonetes como hechura de morteros hechos de lana”<sup>67</sup>. El término *chhokhcho*, mencionado por Bertonio, indica que los indios solían poner puntas de oro en sus sombreros<sup>68</sup>.

## Vestido de mujer

En la *Visita*, el autor informa que el *anaco* de tasa de *cumbi* medía 41 cm más que el de *auasca*, mientras que el manto (*isallo o lliclla*) de *cumbi* era más pequeño que el de *auasca*. Esa diferencia radica seguramente en el hecho que la prenda de *cumbi* era más elaborada y se usaba para lucir y no para abrigarse<sup>69</sup>.

Bertonio proporciona poca información sobre el vestido de la mujer salvo el término *pheque* que significa: “abertura de la saya, o urco de las mujeres por donde juntamente sacan la cabeza, y los brazos”<sup>70</sup>. Por esa razón, ponemos a continuación la descripción que hace el Padre Cobo del *anaco* de la mujer quechua que nos puede ayudar a visualizar esa prenda (Fig. 24):

El vestido de las mujeres, que les sirve de saya y manto, son dos mantas: la una se ponen como sotana sin mangas, tan ancha de arriba como de abajo, y les cubre desde el cuello hasta los pies; no le hacen cuello por donde sacar la cabeza, y el modo como se la ponen, es que se la revuelven al cuerpo por debajo de los brazos, y tirando de los cantos por encima de los hombros, los vienen juntar y prender con sus alfileres. Desde la cintura para abajo se atan y aprietan el vientre con muchas vueltas que se dan con una faja ancha, gruesa y galana, llamada *chumpi*. Esta saya o sotana se llama *anacu*; déjales los brazos de fuera y desnudos, y queda abierta por un lado; y así, aunque dobla un poco un canto sobre otro, cuando andan se desvían y abren los orillos desde el *chumpi* o fajadura para abajo, descubriendo parte de la pierna y muslo. Por lo cual, agora que por ser cristianas profesan más honestidad, acostumbran coser y cerrar el lado, para evitar aquella inmodestia.<sup>71</sup>

66 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, pp. 54, 104.

67 Pedro Cieza de León, *op. cit.*, p. 89.

68 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 88.

69 El Museo de Arte de Lima tiene en su colección dos *llicllas* hechas con técnicas diferentes. La primera (c. 1680 - 1750) es hecha con la técnica del tapiz y corresponde seguramente al *cumbi*, mientras la segunda (ca. 1750 - 1800) es hecha con la técnica “cara de urdimbre” y podría ser un ejemplo de tela *auasca*, aunque el uso de hilos metálicos indica que se trata de un textil lujoso.

70 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, primera parte, p. 3.

71 Bernabé Cobo, *op. cit.*, p. 239.

No hay descripción precisa de la faja en las crónicas, encontramos solamente el término “*huaka*: faja de las mujeres”, en Bertonio<sup>72</sup>. Pero sabemos que las figuras de la faja como sus *topos* o alfileres, que eran de oro, plata o cobre, eran indicadores de estatus y de riqueza de la dueña.

Según Bertonio, el capirote o *phantta* era diferente de provincia a provincia. La “*phantta llinta* era la parte del capirote que levantaban o redoblaban hacia arriba los Lupaca y que no usaban las Collas”<sup>73</sup>. El capirote tenía también sus adornos llamados *phicchi* o *topos* chiquitos.



**Fig. 24:** Mujeres preparando chicha. Se puede notar el anaco y el capirote de las mujeres. Cerámica de la época incaica encontrada en la zona de Chucuito. © Colección particular.

72 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 143.

73 *Ibid.*, pp. 204, 256.

## Otros usos

Se encuentra en Bertonio algunos términos relacionados con la función de guardar o llevar<sup>74</sup>:

- “Bolsa de indios: *Hauilquepo*; bolsa de indias: *Histalla*”.
- “*Huncuña*: el paño donde llevan algo, o la mantellina que trae las indias en la cabeza, que también suele servir de llevar”.

Los textiles siempre han jugado un papel mucho más importante que el simple vestir o cargar bienes. Términos como “*yamparu*: vestido de las fiestas galano, y *cuncanisallo*, manto de las fiestas listado de colorado”<sup>75</sup>, indican que había, en la época de Bertonio, diferentes tipos de ropa que correspondían a usos particulares.

Por ejemplo, la ceremonia del *sucullu* cuando los cristianos celebraban el Corpus Cristi implicaba una ropa especial:

Anadian a todo esto el vestir a los niños vna camiseta negra, que tenia entretexidos tres hilos colorados, vno en el medio, y dos a los lados de alto abaxo, y por delante, y detras. Lo mismo hazian con las niñas de aquel año, solamente se diferencian en el nombre, porque se llamauan Huampaña: y en los hilos colorados que eran muchos, y eran entretexidos no de alto abaxo, sino alderredor, y cayan en medio de su vrquecillo, o sayta, un poco mas abaxo de donde se faxan las mugeres grandes: aunque las niñas de aquella edad no vsan de faxa o huaka que llaman.<sup>76</sup>

Por otro lado, el luto se indicaba con la ropa:

“*Hacchirtasitha*: Idem [traer luto], y las biudas se ponen el manto como si fuera llacota de varon, y en la cabeza vna toca negra a su modo: y los biudos no hazen mas que cubrirse la cabeza con su manta por muerte de sus mugeres, y de otros paríetes, las mugeres por muerte de sus padres &c. se ponen el manto al reués como se ha dicho, y baxã la faldilla del capirote, como también los varones se quitan el cordó del sombrero.”<sup>77</sup>

Hasta el fin del siglo XVIII, la vestimenta de los aymaras no variará mucho puesto que el gobierno español controlará a la población indígena por medio de su vestimenta, especialmente

---

74 Ibid., primera parte, p. 96; segunda parte, p. 163.

75 Ibid., segunda parte, pp. 350, 60.

76 Ibid., segunda parte, p. 323.

77 Ibid., segunda parte, p. 108.



a los indios que trabajan en las minas y en los obrajes. En aquel tiempo, cada pueblo tenía sus vestidos de colores y dibujos distintos y se reconocían también por sus tocados. Se supone también que los indios no deseaban cambiar su indumentaria, la cual representaba sus valores culturales (Fig. 25).



**Fig. 25:** Detalles de un retablo de la iglesia de Pomata, siglo XVIII. **a.** El hombre está envuelto en una *llacota* oscura que arrastra el suelo. **b.** Los tres indios llevan una camiseta sin adornos.

A raíz de los movimientos indios de 1782, la situación cambiará. Los nativos tendrán prohibido llevar su ropa vernácula y deberán usar los trajes populares españoles<sup>78</sup>. Se tratará así de integrar a los nativos, destruir su sentimiento de identidad relacionado con la ropa y acelerar su integración al mundo español.

78 Mary Money, *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades, UMSA, La Paz, 1983, pp. 163-164.



La localización de la zona Lupaca, en el Camino Real uniendo el Bajo con el Alto Perú y la presencia de numerosos civiles y religiosos encargados de adoctrinar a los nativos serán factores que permitirán tener un mejor control sobre las poblaciones Lupaca. Los nativos se verán obligados a conformarse con las nuevas leyes y, se puede suponer, que fue en esa época que ha debido suceder los cambios más importantes en su vestimenta.



**Fig. 26:** Rica India aymara casada, comerciante de Puno.

La rica india Aymara, que Charles Wiener representa en su libro *Pérou et Bolivie, récit de voyage*<sup>79</sup> (Fig. 26), es muy informativa sobre la vestimenta de la mujer al fin del siglo XIX. Según el autor, las Aymaras habrían adoptado, a la llegada de los españoles, las monteras tan pintorescas en uso en Europa conocidas por los retratos de Isabeau de Bavière o de Agnès Sorel. Esas monteras eran de color negro con un reverso rojo.

La costumbre de vestir y hacer ofrendas textiles a las *huakas* ilustrada por Guaman Poma de Ayala (Fig. 27)<sup>80</sup> ha sobrevivido, a pesar de los esfuerzos de los religiosos por erradicar esa práctica pagana. Es todavía posible encontrar santos vestidos con ropa típica en iglesias o mercados del altiplano (Fig. 28).

79 Charles Wiener, *Pérou et Bolivie, récit de voyage, suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1880, p. 385.

80 Felipe Guaman Poma de Ayala, *op. cit.*



**Fig. 27:** Ídolo vestido con una *llacota* y un sombrero. (Dibujo 106. Ídolos y waqas de los Collasuyos, Uillca)



**Fig. 28: a.** Santo vestido con ponchito. © Augusto Dreyer, c. 1984.  
**b.** Niño Dios, mercado de Puno. © Christiane Lefebvre, 2010.

### 3.2. Textiles “de herencia”

A continuación, se presenta los textiles que han sido transmitidos de padre a hijo, o de madre a hija durante generaciones. La forma general de cada prenda, la importancia de la pampa en relación con la superficie total, el número de las listas decorativas, su ubicación y los colores son tantos detalles que brindan información sobre la función y la procedencia de cada pieza. Cuando era posible, hemos notado las similitudes o las diferencias que existen entre esas prendas y las que conocemos a través los documentos de la época colonial.



**Fig. 29:** *Ccahua* de la zona de Ácora con pampa café y bandas listadas rosadas con blanco; trama rosada/café; ribete verde. 104 cm x 92 cm; 30 u / 8 t.

#### *La ccahua*

La *ccahua* es una prenda asociada con el hombre que tiene forma de un ponchito corto, nombre que se le da a veces. La *ccahua* es hecha de una sola pieza rectangular que comporta una abertura central creada al tejer esa parte con tramas parciales. La *ccahua* puede ser acabada con un ribete que bordea también toda la prenda (Fig. 29).

La pampa de la *ccahua* es generalmente color café y, a veces, morado o negro<sup>81</sup>. Como ornamentación, tiene una banda ancha de color rosado en ambos costados; sobre esa banda corren tres o cuatro rayitas finas de color más claro que, a veces, tienen *saltas*<sup>82</sup>. Puesta encima de la ropa, la *ccahua* es más ancha que larga y llega un poco debajo de la cintura del hombre que la lleva.

La mayoría de las *ccahuas* observadas provienen de la pampa de Ácora y están

81 Para más detalles sobre los colores de los textiles, ver Capítulo V.

82 Para más detalles sobre la composición de los textiles, ver Capítulo IV.

asociadas con la danza ritual *Choqela*<sup>83</sup>, en la cual los jóvenes cazadores de vicuña, los *Choqela*, la llevan sobre su ropa común. En esos casos, la prenda suele estar adornada con mechones de fibra de camélidos (Fig. 30).

A diferencia de la camiseta de la época colonial, la *ccahua* “de herencia” no tiene costuras a los costados. Si ese textil ha sobrevivido hasta nosotros, es precisamente gracias a su asociación con un ritual que todavía se perpetúa en el altiplano.

### La *llacota*

En el territorio que corresponde al antiguo territorio Lupaca, la *llacota* o manta de hombre ha sido remplazada por el poncho, probablemente a finales del siglo XVIII.

Sin embargo, se ha documentado algunas prendas antiguas procedente de la zona de Ácora que podrían corresponder a ese tipo de textil, por su tamaño y su parecido a la *llacota* ilustrada en un retablo de Pomata (Fig. 31).



**Fig. 30:** Los *Choqelas* con sus ponchitos adornados de pedazos de cuero y fibra de llama o alpaca. Comunidad de Mukaralla, provincia de Puno, 1984.



**Fig. 31:** *Llacota* de las alturas de Ácora. 130 cm x 123 cm; 42 u / 10 t.

83 Sobre ese ritual, consultar *La Danza “Choqela” y su Contenido Mágico-Religioso*, Enrique A. Cuentas Ormachea, Separata del “Boletín de Lima”, N° 19, enero, 1982. También, el documental *Choqela: Only interpretation*, de John Cohen (New York: The Cinema Guild, 1987) que registra esa ancestral danza ritual.

## El poncho

El poncho está hecho de dos paños de igual dimensión unidos con costura el centro cuidando de dejar un espacio para pasar la cabeza. Esa prenda de hombre puede tener un ribete para reforzar la abertura central (Fig. 32). Muchos ponchos son adornados con flecos y, para que las esquinas no se tuerzan, son ligeramente dobladas y cosidas con mucho cuidado (Fig. 14 y 21). La dimensión de los ponchos es variable; mayormente se trata de prendas rectangulares que se acercan al cuadrado. A medida que va aumentando el largo del poncho, las esquinas forman puntas y se acercan al suelo, problema que ha sido compensado tejiendo el poncho en forma trapezoidal<sup>84</sup>.

El poncho es la prenda más importante del hombre y varía de acuerdo a las circunstancias y a la posición que ocupa en la comunidad. Según los colores, la finura del tejido y la composición, el poncho será de uso diario, de fiesta, de matrimonio, de luto o símbolo de autoridad. Sirve para todo tipo de funciones: es ideal para protegerse del frío, pero puede tener una función más decorativa cuando está simplemente puesto sobre el hombro. Viajando, se usa como frazada y cuando se tiene una visita importante, se despliega como asiento. Finalmente, es muy cómodo para montar caballo. Los ponchos se siguen tejiendo y usando en todo el altiplano; mantiene su supervivencia tal vez por ser tan práctico y se ha vuelto en el transcurso de los años, él mismo, símbolo de la andinidad.

El poncho aparece probablemente al final del siglo XVIII, cuando se prohíbe el uso de la vestimenta indígena a raíz de las sublevaciones de los indios. Varios autores han escrito sobre el origen de esa prenda mencionando que su forma podría haber sido inspirada por el *unku* o la camiseta<sup>85</sup>.

De la camiseta se ha tomado sin duda la idea de doblar el tejido y dejar una abertura para la cabeza. Sin embargo, la función del poncho, su forma y tamaño corresponden más a características de la *llacota*. No había más que dejar un espacio central para pasar la cabeza para tener un poncho. Así, el poncho hubiera reunido características de las dos antiguas prendas de vestir del hombre.

---

84 La manera de hacer ese tipo de poncho esta descrita en el Capítulo II, La fabricación de los textiles, sección 2.4.

85 Gösta Montell, *Le vrai poncho, son origine post-colombienne*, Paris, Journal de La Société des Américanistes, 1925; Teresa Gisbert; Silvia Arze; Martha Cajías, *op. cit.*, pp. 63-66.





**Fig. 32:** Poncho de la zona de Juli con pampa negra y bandas decorativas verde y morado; fleco verde y morado; ribete verde alrededor de la abertura del cuello. 149 cm x 133 cm; 32-34 u / 7.5 t.

## El ponchito

El ponchito es una prenda hecha de dos partes alargadas de igual dimensión, cosidas teniendo cuidado de dejar un espacio central abierto para pasar la cabeza. Si no fuera por ese espacio abierto, esa prenda se podría confundir con una mantita de mujer (Fig. 33).

De manera general, los ponchitos no tienen ribete ni otro tipo de acabado. Se trata del más llamativo de los textiles observados por tener el número mayor de *saltas* intercaladas dentro de listitas de colores tipo “arco iris”. El color de la pampa varía entre tonos morado o rosado. Hay que notar que el ponchito es más angosto que la *ccahua*.

El ponchito se encuentra en varias comunidades alrededor del lago Titicaca, tanto en Huancané donde los hombres lo usan en la fiesta de la Cruz<sup>86</sup>, como en Taquile, donde se habría visto vistiendo los adornos arquitectónicos de la cúpula de la iglesia<sup>87</sup>. Se utiliza también en varios bailes, por ejemplo, en el *Choqela* a defecto de tener una *ccahua*.

Es interesante notar que los ponchitos que pertenecen a la tradición textil de Juli se encuentran en varios sitios alrededor del lago Titicaca, hasta en Bolivia. ¿Podría ser que esos textiles eran hechos a pedido por las tejedoras de Juli?, una hipótesis que habría que investigar.



Fig. 33: Ponchito de la zona de Juli con pampa morada y listitas arco iris en el centro y en ambos costados; trama roja. 105 cm x 61 cm; 34 u / 11 t.

86 Dr. Leonidas Cuentas G., “La festividad de la Santísima Cruz en Huancané”, *Chucuito*, Instituto de Estudios Aymara, serie N° 2, boletín 7, abril 1980, pp. 48-84.

87 Gertrud Braunsberger de Solari, “Una manta de Taquile – Interpretación de sus signos”, *Boletín de Lima*, #29, año 5, 1983, p. 63. Por otro lado, el Museo Municipal Carlos Dreyer exhibe algunos ponchitos identificados como procedentes de Taquile.

## La chalina

La chalina es un textil hecho de una sola pieza, larga y angosta, y que puede llevar flecos en sus extremos. Para su confección, se usa fibra de vicuña o, en su defecto, alpaca de colores parecidos (Fig. 34).

La chalina sería de origen europeo y su uso, como otras prendas españolas como el pantalón y los zapatos, era un privilegio acordado a ciertas personas que mandaban sobre un grupo de gente. La chalina es todavía símbolo de autoridad para los *Jilakata* o jefes de comunidad. Aunque es una prenda de influencia española, es interesante señalar que se teje en un telar horizontal tradicional.

## El *anaco* o *urku* (falda)

El *anaco* o *urku*, antiguo vestido de la mujer que le cubría todo el cuerpo, desapareció probablemente al final del siglo XVIII cuando se tuvo que adoptar un vestido más decente a ojos del colonizador.

Esa parte de la vestimenta femenina fue remplazada por una falda más corta que, a su vez, fue desalojada por la pollera hecha con telas cortadas, la que se usa todavía.

Si el *urco* ha sobrevivido en ciertas zonas aisladas del altiplano, como en el distrito de Camilaca (Fig. 35), esa prenda femenina ha desaparecido de la zona Lupaca y fue remplazada por una falda más corta. Las raras faldas “de herencia” que hemos documentado eran de un solo color, negro o morado.



**Fig. 34:** Chalina de vicuña con una listita decorativa en ambos costados. Colección particular.



**Fig. 35:** *Urku* negro, parte de la vestimenta femenina del distrito de Camilaca declarada Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú en el 2009. En: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anaco\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anaco_2.jpg)

## El *awayu*

El *awayu* es la prenda tradicional la más representativa de los nativos de los Andes. Ese textil multifuncional, de gran tamaño y de forma casi cuadrada, es hecho de dos piezas cosidas y puede tener o no un ribete a su alrededor. Su composición es parecida a la del ponchito: una banda decorativa al centro y en ambos costados (Fig. 36). En los *awayus* de Santa-Rosa (alturas de Juli), la banda decorativa central tiende a invadir la superficie.

El *awayu* se usa de varias maneras: como manto, cubriendo la espalda; para cargar el niño o un bulto sobre la espalda. Ese textil es utilizado por la mujer, pero el hombre lo usa también para cargar bultos o para bailar.

Cada mujer puede tener en su posesión varios *awayus* que son objeto de orgullo en su comunidad. Unos están de uso diario mientras los más finos y más elaborados sirven solamente para ciertas ceremonias o festividades.

El hecho que ciertos *awayus* hayan sido transmitidos de generación en generación es una prueba del prestigio e importancia que estaba asociado con ellos. Hay que mencionar que son pocas las tejedoras del altiplano peruano que continúan haciendo este tejido multifuncional en telar de suelo como sus antepasados. La gran mayoría de los *awayus* que se ven ahora son hechos a partir de telas industriales cortadas, de lana sintética.



**Fig. 36:** a. *Awayu* de la zona de Juli con pampa negra y trama roja/negra. 113 cm x 92 cm; 36 u x 10 t. b. *Awayu* de las alturas de Juli con pampa negra. 92,5 cm x 90 cm; 28-29 u / 8 t.



## El *waylass-awayu*

El *waylass-awayu* es un manto multifuncional que puede ser hecho de una o de dos piezas cosidas; generalmente está acabado con un ribete. Su composición característica es una pampa café o negra, modulada por cinco grupos de rayitas finas de colores, y sus bordes son acentuados con una lista de color (Fig. 37).

Asociado tanto a la mujer como al hombre, ese textil tendría varios usos como envolver el *kepi* o atado ritual, bailar, llevar a los recién nacidos o cargar bultos. Tschopik relata que ese textil era usado como “mesa ritual”:

El informante 45 usaba para ritual un tejido a propósito fino, hecho en telar, waillassa-awayo [...] ese tejido sirve de superficie de trabajo y también de fondo a la parafernalia ritual [...] otros lo llaman mesa<sup>88</sup>.

Los *waylass-awayu* que documenté provenían de la zona de Ácora. Sin embargo, se encuentra prendas similares con procedencia de Taquile, pero tienen seis grupos de rayitas en lugar de cinco. La fabricación de ese textil se ha discontinuado, pero, en los años '80, se seguía tejiendo una *lliclla* parecida en la isla de Amantani.



**Fig. 37:** *Waylass-awayu* de la zona de Ácora con pampa café. 140 cm x 120 cm; 36 u / 9 t.

88

Harry Tschopik, *op. cit.*, p. 220.





**Fig. 38:** *Waylassa* de la zona de Ácora. 110 cm x 110 cm. 30 u / 10 t.



## La *waylassa*

La *waylassa* o manta multicolor se caracteriza por tener una superficie totalmente listada. Como el *waylass-awayu*, esa prenda puede ser compuesta de una o dos piezas cosidas; generalmente está acabada con un ribete. Observando la *waylassa* de muy cerca, se nota que entre la sucesión de las cuatro rayas que se alternan entre el color claro y el oscuro, la tejedora ha intercalado unas rayitas que repiten un diseño similar. Ese ordenamiento produce un efecto vibrante y moderno, que se asemeja a una obra de *op art* (Fig. 38).



**Fig. 39:** Mujeres luciendo una *waylassa* en la danza ritual *Choqela* en las fiestas de la Candelaria de Puno en 1984. Notar que la montera corresponde a la descripción de Charles Wiener (1880). © Christiane Lefebvre, 1984.

La *waylassa* es el textil apropiado para bailar el *Choqela*, una danza ritual de origen precolombino (Fig. 39). Aunque esa danza ritual se efectúe en varios sitios del altiplano, el uso de ese textil parece limitarse a la pampa de Ácora. Hay que notar que la *waylassa* se lleva con las listas puestas al horizontal. La fabricación de ese textil de manera tradicional no ha seguido mucho más allá que la mitad del siglo XX.

## El *phullu*

El *phullu* es un pequeño chal rectangular hecho de una sola pieza y cuyos bordes son generalmente acabados con un ribete (Fig. 40). De color negro o morado, se reconoce por sus dos bandas anchas distanciadas de los costados que pueden incluir varias listitas de colores y *saltas*.

El *phullu* tiene una función decorativa; se usa con las listas en sentido horizontal, amarrado con un *tupu* o *picchi*, símbolo de riqueza.

La mayoría de los *phullus* de “herencia” provienen de la zona de Juli, donde la gente se refiere a esa prenda como vestimenta de los antiguos Lupaca. Su forma y composición podría haber sido inspirada por las mantillas que usaban las españolas y las criollas en el siglo XVIII<sup>89</sup>.

## La *wak'a*

La *wak'a* o faja siempre ha sido el textil que lucía los dibujos más grandes y más elaborados, vehículo de la iconografía aymara. Sus dimensiones varían mucho y existe también diferentes maneras de terminarla: rectas, con trencitas, etc. (Fig. 41).

La lista central de la *wak'a* tiene generalmente las figuras más grandes. Cuanto más



**Fig. 40:** a. *Phullu* morado con bandas decorativas verdes. 103.5 cm x 68 cm; 38 u / 7 t. b. *Tupu* de plata usado en el altiplano por las mujeres para amarrar el *phullu* o el *awayu*. Colección particular.



**Fig. 41:** *Wak'a* terminada con trencitas. 146 cm x 10 cm; 38-40 u / 9 t.

89 Según una tejedora de Juli, en los tiempos pasados las mujeres se ponían una mantita sobre los hombros amarrándola a la *urpicha* con dos alfileres. La *urpicha* sería un textil más pequeño que el *phullu*.



**Fig. 42:** a. *Ch'uspa* de la zona de Ácora con *salta* “banderilla” y “casas con cerros”. 21 (x 2) x 25.5 cm; 24 u / 7 t. b. *Ch'uspa* con *pampa coto* de la zona de Ácora y *saltas* “banderilla” y “casas con cerro”. 23 cm (2) x 29; 34 u / 8 t.

antiguas, más finas son las fajas y más detalladas son las *saltas* (Figs. 73-75).

Algunas fajas son de dos partes, una parte decorativa que es la que se luce, y una parte más rígida y rústica escondida por la parte decorativa<sup>90</sup>.

La *wak'a* sigue todavía el elemento decorativo más importante de la vestimenta de la mujer. Sin embargo, las que se venden en los mercados son de fibra sintética y no son tan personalizadas como antes.

### La *ch'uspa*

La *ch'uspa* o *wallkepu* es una bolsita que sirve para llevar coca. Esa prenda está hecha de una sola pieza alargada, doblada y cosida a los costados. Se encuentran de diferentes tamaños, colores y labores. Las más elaboradas pueden tener adornos como ribete y borlas de lana. Muy raras veces tienen adelante bolsitas miniaturas como las de Taquile o de Amantaní (Fig. 42).

La *ch'uspa* sirve al hombre para guardar su coca; no tiene correa, solamente si se usa para bailar; sino el hombre la dobla y la guarda en su bolsillo. No era muy común en la zona Lupaca adornarse de varias bolsitas de colores para bailar como hacen los Ayarachis de Paratía.

Las bolsitas son también asociadas con los rituales, también denominados “pagos” a la

tierra y se encuentran dentro del *k'epi* ritual, junto con unas *istallas* e *inkuñas* (Fig. 17). A veces toda la parafernalia ritual que compone el atado está envuelta en una *waylass-awayu*. Los *k'epis* se pasan de padres a hijos y siempre están guardados en la casa. Los rituales propiciatorios se hacen algunas veces al año, por ejemplo, el 24 de diciembre o en época de los carnavales.

### La *inkuña* o *unkuña*

La *inkuña* es una manta de forma casi cuadrada hecha generalmente de una sola pieza (Fig. 43). Ese textil tiene varias dimensiones, pero es más pequeño que el *awayu*. La mayoría de las *inkuñas* son acabadas con un ribete. Su composición típica presenta una pampa predominante y una o dos bandas decorativas en ambos costados puestas a poca distancia del borde. Se ha observado también *inkuñas* con pampas totalmente listadas con el motivo *coto*, como hemos visto antes.

La *inkuña* sirve para cargar en la mano, a diferencia del *awayu* que sirve para cargar sobre la espalda y cuya amplitud permite amarrarlo adelante. Existe una gran variedad de *inkuñas*. Cada mujer tendrá varias *inkuñas* en su vida. Las *inkuñas* que tienen una pampa de color rosado son asociadas con el matrimonio o algunos rituales, como lo explica una tejedora de Juli:

La *inkuña* es una mantita ceremonial usada para cargar coca, papas, pan al cabo del año, para llevar las cosas del pago a la tierra,



Fig. 43: a. *Inkuña* con pampa rosada de la zona de Juli. 89 cm x 102 cm; 32 u / 9 t.  
b. *Inkuña* con pampa *coto* de la zona de Ácora. 79 cm x 77 cm; 27 u / 6 t.





**Fig. 44:** a. *Istalla* con pampa rosado/plomo de la zona de Juli. 45 cm x 40 cm; 29 u / 7 t. b. *Istalla* con pampa negra de la zona de Ácora. 37,5 cm x 38 cm; 24 u / 7 t.

levantar el chuño. Pero técnicamente lucen la gente que tiene el tejido apropiado. Las *inkuñas* se hacen en pares para el matrimonio, una la lleva el hombre, la otra la mujer; están llenas de pan y galletas regaladas por los parientes. Esa *inkuña* especial de matrimonio tiene un fondo rosado<sup>91</sup>.

Como hemos visto antes, el término *huncuña* consignado por Bertonio se refiere a una “mantellina que trae las indias en la cabeza y suele servir de llevar”<sup>92</sup>. La función ‘llevar’ ha perdurado hasta hoy, pero las indias no ponen ese textil sobre la cabeza, salvo en el caso de no tener sombrero para protegerse del sol y del viento frío. Existe sin embargo otro textil, el *chucco*, generalmente negro, que las mujeres de ciertas comunidades usan debajo de su sombrero.

### La *istalla*

La *istalla* es una *inkuña* miniatura hecha de una sola pieza y que puede ser acabada con un ribete. Ese pequeño textil tiene la misma composición que su hermana mayor (Fig. 44).

La *istalla* es usada por la mujer que *piccha coca*, costumbre en vía de desaparición. Ese textil se encuentra también en el atado ritual y contiene hojas de coca.

Son pocas las tejedoras de la zona que siguen tejiendo *inkuñas*, *istallas* y *ch’uspas*.

91 Información proporcionada por la señora Graciela Espezúa Paredes de Iturry, Juli, 1984.

92 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, segunda parte, p. 163.



Esos textiles se pueden comprar en algunos mercados de la zona como en Puno, Ácora o Ilave (Fig. 45). Sin embargo, son raros los que son hechos con fibra de alpaca y en telar de suelo.

### Usos especiales

Unos rituales relacionados con la muerte implican textiles. Por ejemplo, algunas personas relatan que la costumbre de enterrar a la gente con sus mejores tejidos se practicaba en las alturas de Ácora y en la zona de Carumas. Pero a veces no se ponía todos los tejidos y se guardaba unos. Además de ropa, se ponía al muerto utensilios de cocina, monedas de 5 y de 9 décimos, una moneda de plata en la boca y una honda alrededor del cuello. También se podía poner platitos de plata. En otros sitios se lavaba la ropa del difunto al cabo de ocho días y se quemaba. Entre los pastores, se procede de otra manera:

Al viudo o viuda llamada jachiri, le ponen el urkhu que es ropa antigua, manto como velo negro que se ponen bajo el sombrero hasta abajo. Si no tiene se prestan. Se ponen con poncho negro, sombrero negro los hombres [...] Al muerto lo desvisten y lo lavan con agua de romero [...] Lo mortajan de jerga negra, con cintura de qaito blanco [...] Se regresa a la casa por otro camino y medio camino se sacuden los ponchos y la ropa para que la tristeza no regrese.<sup>93</sup>



**Fig. 45:** Tejedora aymara vendiendo su producción textil en el mercado de Ácora. Notar la *inkuña* de alpaca de colores naturales a la izquierda.

Varios ritos de curación se efectúan con la ropa del enfermo, entre otros, la pérdida del alma o de conocimiento, *q'ichiri* o *qharisini*, donde entran en juego prendas negras. La ropa reemplaza también la persona en prácticas de hechicería<sup>94</sup>.

Siendo uno de los objetos de más valor que poseen los Aymaras, los *awayus* suelen ser utilizados también para adornar los altares de los alferados o para formar arcos ornamentales en las comunidades (Fig. 46).



**Fig. 46:** Altar de los alferados decorado con *awayus* © Christiane Lefebvre, 1984.

94 Para más datos sobre esas prácticas, consultar: Santiago Mendoza, “Salud y enfermedad en la cultura aymara”, Chucuito, *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras*, serie N° 2, boletín N° 2, agosto 1978.

# COMPOSICIÓN DE LOS TEXTILES

## 4.1. Época colonial

Las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala carecen de precisiones sobre la composición de las diferentes prendas de vestir de los Lupaca. El vestido del hombre Colla muestra solamente una camiseta rayada mientras que el vestido de la mujer parece totalmente llano (Fig. 22).

Es en el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio que se va, otra vez, a encontrar los datos más interesantes sobre el tema. En efecto, muchos términos hacen referencia a rayas de colores localizadas mayormente a los costados de las prendas. En las relacionadas con el hombre, *llacota* y *ccahua*, las listas son puestas en el sentido vertical, y en las relacionadas con la mujer, son usadas en el sentido horizontal.

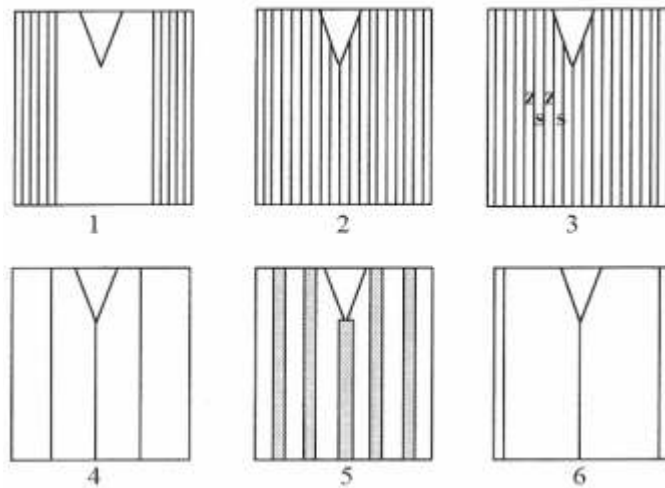
Las listas tienen diferentes nombres según la prenda de vestir que decoran: “*koli*” o “*caruma*” para la *ccahua* o camiseta, “*hattu*” para la *llacota*, y “*saa*” para el *isallo*.

### Composición de la camiseta según los términos citados en Bertonio<sup>95</sup>

- “Camiseta listada en las costuras de diversas colores. *Kolini ccahua*”(1).
- “*Sucullu ccahua*: vestido ceremonial usado por el niño: una camiseta negra que tenía entretejidos tres hilos colorados, un en el medio, y dos a los lados de alto abaxo, y por delante y detrás”(6).
- “*Suko suko ccahua*: camiseta bareteada (2) o listada de alto abaxo con listas de diversas colores” (4). “*Sukochatha*: urdir la tela al modo dicho con hilos diversamente torcidos” (3).
- “Camiseta tejida con varias colores y labores, de unas listas que atraviesan de alto abaxo, y no suelen pasar de cinco (5). *Ppitatha, apitha ccahua*”.

95

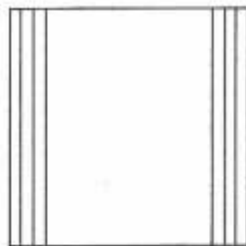
P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, primera parte, p. 113; segunda parte, pp. 323, 325, 272.



Hipótesis sobre la composición de la camiseta

Composición de la llacota según los términos encontrados en Bertonio<sup>96</sup>

- “*Hattuni, manacanillacota*. Listada de ambos lados de alto a baxo, con listas a veces coloradas, a veces azules o de otra color”.
- “*Kili llacota*: la que tiene la mitad colorada y la mitad azul, con tres listas de varios colores, a las cuales llaman *kili*”.



*hattuni llacota*



motivo *kili*

Hipótesis sobre la composición de la llacota

96 Ibid., segunda parte, p. 198.

### Composición del *isallo* según los términos encontrados en Bertonio<sup>97</sup>

- “Manto listado de azul en lo alto y baxo al revés de la manta. *Laramani isallo*”.
- “Manto de las fiestas con tres listas en cada de aquellos dos lados: *Cuncani isallo*”.
- “*Saani isallo*: manto listado de negro sobre más negro”.



#### Hipótesis sobre la composición del *isallo*

Bertonio proporciona también una descripción que corresponde a un vestido ceremonial usado por las niñas, el *sucullo urco*:

[...] y en los hilos colorados que eran muchos, y eran entretexidos no de alto abaxo, sino alderredor, y cayan en medio de su urquecillo, o sayta, un poco mas abaxo de donde se faxan las mujeres grandes, aunque las niñas de aquella edad no usan de faxa o huaka que llaman”.<sup>98</sup>

## 4.2. Textiles “de herencia”

Un cierto número de prendas “de herencia” son de color entero. Sin embargo, la mayoría presentan listas de colores que pueden ser de todo tipo: angostas, anchas, aisladas o agrupadas, con o sin figuras decorativas.

El hecho de usar listas para adornar las telas es consecuencia directa de la técnica empleada para tejer. En efecto, en las telas “cara de urdimbre”, como se ha dicho anteriormente, el diseño

97            Ibid., primera parte, p. 308, segunda parte, p. 304.

98            Ibid., segunda parte, p. 323.



se planea al momento de urdir la tela y en consecuencia, los elementos decorativos siguen el sentido vertical de las urdimbres<sup>99</sup>.

Existe una multitud de maneras de ubicar las listas de colores en un textil, su análisis indica la función y procedencia de la prenda. Por esa razón, para facilitar la catalogación de los textiles aymaras del altiplano peruano, se ha tratado de identificar reglas de composición para cada tipo de prenda. Ese ejercicio ha llevado a definir una tipología de los textiles tradicionales de la zona estudiada<sup>100</sup>.

Hay que notar que, en ausencia de datos fiables sobre su origen, otros datos hacen posible determinar la función y procedencia de los textiles. Se trata, entre otros, de datos relacionados con la fibra y la técnica de tejer, el tamaño de la pieza, los colores y el repertorio iconográfico.

### Definición de la terminología utilizada

- Banda decorativa: conjunto formado de varias listas de colores, angostas o/y anchas, incluyendo o no listas con *saltas*.
- Borde acentuado: borde de un textil acentuado con listas de colores (mayormente una o dos).
- Listas secundarias: listitas de colores, con o sin *saltas*, que se encuentran aisladas o repartidas regularmente en la pampa.
- Pampa: parte llana o sin decoración del textil. Pampa listada: textil cual superficie está enteramente cubierta de listas de colores.
- *Saltas*: figuras o labores hechas al tejer.

#### **A. Banda decorativa en los costados**

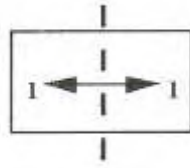
Esos textiles se caracterizan por tener su ornamentación en los costados. Pueden también tener listas secundarias y bordes acentuados pero la pampa sigue predominante.

---

99 El hecho que la ornamentación de los textiles descritos en Bertonio consistía en listas confirma que esos debían ser “cara de urdimbre”.

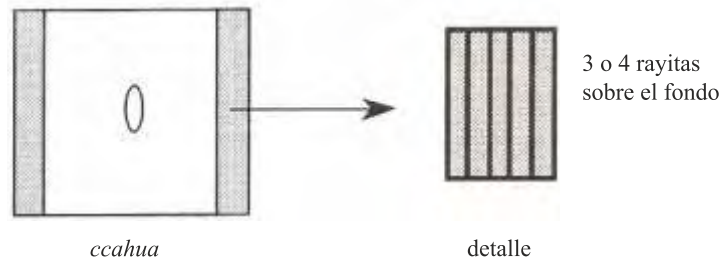
100 La tipología que sigue está hecha sobre la base de las composiciones más frecuentes encontradas en la zona estudiada.

## Una banda decorativa – simetría a partir del centro



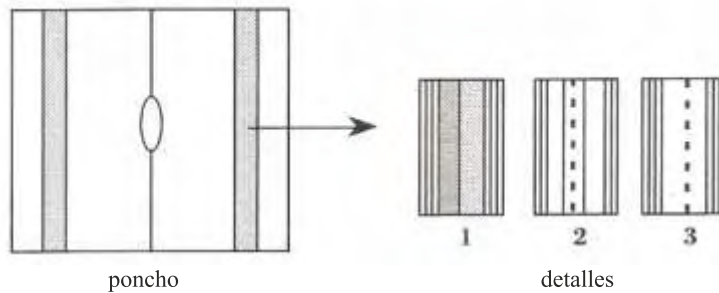
### Pegada a los costados – *ccahua*

La *ccahua* tiene generalmente una banda decorativa ancha, localizada a cada uno de sus costados. Sobre esa banda corren tres o cuatro rayitas finas más claras que, a veces, son adornadas con *saltas* (Fig. 29).

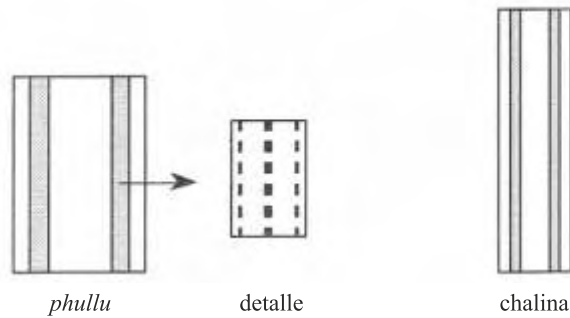


### Distanciada de los costados - poncho, *phullu* y chalina

Poncho: las bandas decorativas del poncho están siempre puestas a poca distancia de los costados (Fig. 32). La composición de esas bandas decorativas varía según la procedencia de la prenda. Se observa, por ejemplo, la yuxtaposición de dos rayas de colores contrastantes enmarcadas por listitas finas de colores; a veces, esas bandas decorativas incluyen listitas con *saltas* (Figs. 10, 14 y 21).



*Phullu*: las bandas decorativas del *phullu* están casi siempre puestas a poca distancia de los costados del textil. Esas bandas decorativas pueden tener una lista central con *saltas* más grandes enmarcadas por dos listitas con *saltas* más pequeñas (Fig. 40). La composición general del *phullu*, como la de la *ccahua*, es muy sobria.

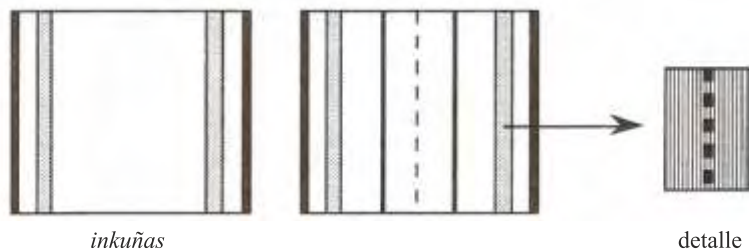


Chalina: el número de ejemplares de chalina observados no permite hacer generalizaciones acerca de la composición de las bandas decorativas. Las pocas que hemos visto tenían una banda decorativa puesta a poca distancia de los costados (Fig. 34).

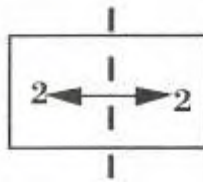
#### Distanciada de los costados y con bordes acentuados – inkuña, istalla

La *inkuña* que presenta una sola banda decorativa puesta en ambos costados y borde acentuado proviene generalmente de la zona de Juli y tienen pampa rosada o roja (Figs. 11 b y 43 a). La banda decorativa está, muchas veces, compuesta de rayitas arco-iris con una listita central que lleva *saltas*. Esa *inkuña* suele tener, en ciertos casos, listas secundarias. Aunque normalmente las *inkuñas* son hechas de una sola pieza, se ha observado algunas compuestas de dos partes.

La *istalla* es una *inkuña* en miniatura y tiene una composición parecida (Fig. 44 a).



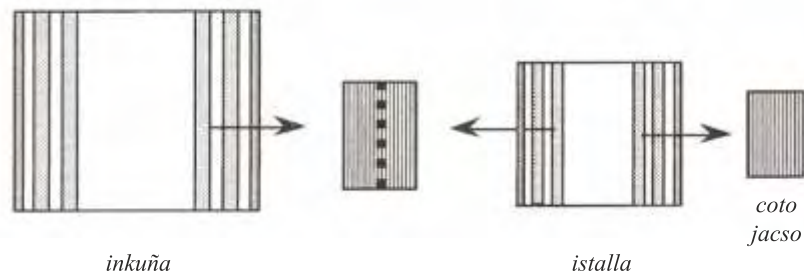
## Dos bandas paralelas – simetría a partir del centro



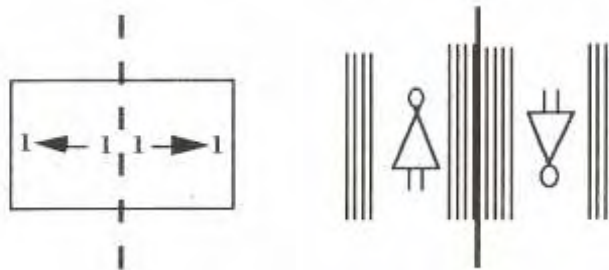
### Distanciadas del costado y borde acentuado – *inkuña*, *istalla*

La *inkuña* que presenta dos bandas decorativas paralelas puestas a poca distancia de los costados y borde acentuado proviene, en general, de la zona de Ácora. El color de la pampa varía mucho y lo mismo se puede decir de las bandas decorativas, aunque es frecuente observar el uso del *qopi* en las bandas decorativas (Figs. 11 a, 18 a y 43 b).

La *istalla* es una *inkuña* en miniatura y tiene una composición parecida (Fig. 44 b).



## B. Banda decorativa al centro y a los costados

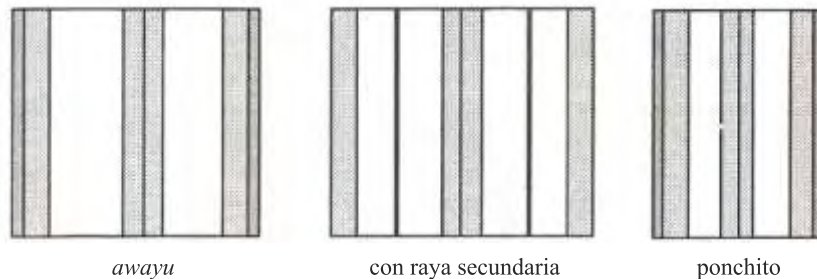


## Textiles grandes compuestos de dos partes – *awayu*, *ponchito*

En esos textiles la banda decorativa del centro está en realidad creada al coser las dos mitades de la prenda, una al revés de la otra. Como es difícil hacer coincidir dos mitades de un motivo, se evita esa situación poniendo dos rayas con motivos de ambos lados de la costura para que la unión caiga entre ellas.

*Awayu*: a pesar del hecho que el *awayu* puede tener listitas secundarias, la pampa siempre tiende a predominar (Fig. 36 a). En los *awayus* de las alturas de Juli, las bandas centrales son más anchas y se pierde un poco la percepción de la pampa (Fig. 36 b).

Ponchito: a pesar de ser más pequeño que el *awayu*, el *ponchito* tiene la misma composición. Sin embargo, no tiene listas secundarias y su pampa tiende a desaparecer bajo el número de listitas arco-iris y con labores (Fig. 33).



## Textiles pequeños de una sola pieza – *wak'a* y *ch'uspa*

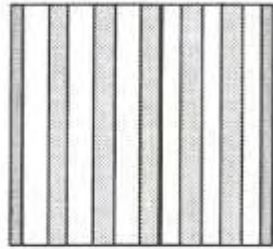
En los textiles pequeños como la *wak'a* o la *ch'uspa* no existe la dificultad de dividir la figura central en dos. Muchos de esos textiles llegan a estar totalmente cubiertos de listas de colores mientras en otros se percibe la composición tripartita, o sea una banda decorativa central más importante que las bandas decorativas situadas a los costados (Figs. 41 y 42).

### **C. Bandas decorativas regularmente distribuidas**

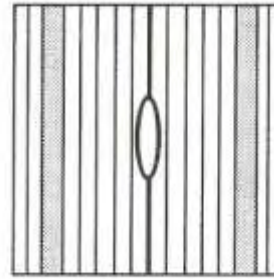
#### Simple – *waylass-awayu*

La composición típica de la *waylass-awayu* consiste en cinco bandas hechas de la sucesión de 3 o 4 listitas de colores diferentes que se reparten sobre una pampa, y bordes acentuados con listas de colores. Ese textil puede ser hecho de una sola o de dos piezas (Fig. 37).





*waylass-awayu*



poncho

## D. Superficie totalmente listada

### Simple – waylassa

Si tomamos una banda decorativa de la *waylass-awayu* y la ampliamos tendremos algo parecido a la *waylassa*. En ese tejido, toda la superficie está cubierta con la repetición de cuatro listas anchas de colores diferentes entre las cuales se intercala un grupo de cuatro listitas angostas (Fig. 38). La sucesión de esas listas de colores diferentes es el diseño más común, aunque no sea una regla fija; se ve también la repetición de un grupo de tres o cinco colores. Si la *waylassa* tiene generalmente una composición simétrica, se ha observado algunas que no son simétricas.

La *waylassa* se hace de una sola o de dos piezas; si tiene costura, estará escondida en las listas de colores. Ese textil se luce con las rayas en posición horizontal (Fig. 39).

### Compuesto – poncho

A pesar de tener bandas decorativas puestas a poca distancia de los costados, ciertos ponchos pueden ser totalmente listados.

### Compuesto con la figura *coto* – *inkuña*, *istalla*, *ch'uspa*

Ciertas *inkuñas* e *istallas* de la zona de Ácora presentan una composición con dos bandas paralelas distanciadas del costado y una pampa modulada con la figura *coto* (Figs. 17 y 43 b). Se encuentra también bolsitas con una composición similar; muchas de ellas tienen además una banda decorativa central y bandas secundarias en número más o menos grande (Fig. 42 b).



Fig. 47: Poncho de Paratía.  
Colección particular.



Fig. 48: *Awayu* de la zona de  
Huancané. Colección particular.

## E. Algunas diferencias entre los textiles aymara y quechua

Aunque el objeto de ese estudio no ha sido comparar los textiles de las zonas aymaras y quechuas del lago Titicaca, creo pertinente indicar algunas diferencias importantes entre esas dos tradiciones textiles.

La diferencia más notable tiene que ver con la composición de las prendas y el tamaño de las *saltas*. Por ejemplo, al contrario de los ponchos aymara “de herencia” que tienen generalmente una pampa muy marcada, los de la zona de Paratía suelen tener bandas decorativas con *saltas* grandes que llegan a cubrir toda la superficie del textil (Fig 47).

El mismo fenómeno caracteriza los *awayus* de Huancané que tienen una banda decorativa central y listas secundarias en ambos costados, además de tener listas sin *saltas* repartidas en toda la superficie, anihilando por el hecho mismo la percepción de una pampa (Fig. 48).

Las otras diferencias están relacionadas con la fabricación misma de los textiles. Los textiles de tradición quechua observados son generalmente hechos con lana de oveja, la densidad de los hilos es mucho más baja que la de los textiles aymara, y las técnicas para hacer las *saltas* y la iconografía, que es propia a cada área cultural, son diferentes. ¡Todo un trabajo de análisis que aun queda por hacer!

# LOS COLORES

## 5.1. Época colonial

A efecto de poder estudiar textiles identificados con la cultura Lupaca, podemos recurrir otra vez al *Vocabulario de la lengua Aymara* para identificar los colores de las prendas de vestir en aquella época. Los términos que siguen han sido mencionados en el Capítulo IV, pero los repetimos subrayando los colores asociados a cada prenda:

### *Ccahua* o camiseta<sup>101</sup>

- “Camiseta la mitad della azul, y la otra colorada. *Harputacca hua*”.
- “Camiseta de niño, entreverada de colorado, o açul. *Sucullu ccahua*”.
- “Camiseta tejida con varios colores de paxaros, flores: ppita, apitha ccahua”.
- “*Kolini ccahua*: listas de los lados de la camiseta [...] y son teñidas de colorado, açul, verde & y si no son teñidas fino con su color natural se dicen *Kora Koli ccahua*”.
- “*Kora Koli ccahua*. Camiseta con listas de diversos colores naturales”.
- “*Panti ccahua*: camiseta colorada o morada”.

En resumen, la camiseta de color entero podía ser colorada o morada. Se encontraba otras de mitad azul y mitad colorado. Los colores de las listas eran: colorado, azul y verde; colores naturales; colores de pájaros y flores.

101 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, primera parte, pp. 113, 293, segunda parte, pp. 56, 248.

### ***Llacota o manta***<sup>102</sup>

- “*Compita llacota*: es la que está teñida toda, o de colorado o de azul”.
- “*Hattuni llacota o manacani llacota*: manta listada de ambos lados de alto y baxo con listas a veces coloradas, a veces azules o de otro color”.
- “*Panti llacota*: manta colorada o morada”.
- “*Kili llacota*: manta tejida como el espiñaço del pescado, la que tiene la mitad colorada y la mitad azul, con tres listas de varios colores, a las cuales llaman *kili*”.

La *llacota* de color entero podía ser colorada, azul o morada. Había también *llacotas* mitad colorada y mitad azul, y con listas de varios colores. Los colores de las listas mencionadas eran: colorado, azul, u otro color (no definido).

### ***Isallo o manto***<sup>103</sup>

- “*Cuncani isallo*: manto de las fiestas con tres listas en cada de aquellos dos lados listado de colorado”.
- “*Laramani isallo*: manto listado de azul en lo alto y baxo al revés de la manta”.
- “*Saani isallo*: manto listado de negro sobre más negro”.

Las listas del *isallo* eran colorado, azul, o negro sobre negro.

Así que los colores más mencionados son: colorado, azul, morado y con menor frecuencia el verde, colores que se encuentran con una frecuencia similar en los textiles “de herencia”.

El colorado está asociado a fiestas (*cuncani isallo*); mientras palabras como “*Pucaq thaa-ratha*: andar muchos de un pueblo vestidos de colorado”<sup>104</sup> y “*Vila patarana mistutha*: salir vestido todo de colorado”<sup>105</sup>, sugieren que se trataba del color máspreciado de la época. El azul sigue como color más citado por Bertonio y es asociado tanto a los vestidos del hombre como de la mujer.

---

102 Ibid., segunda parte, pp. 198, 248, 302.

103 Ibid., primera parte, p. 308, segunda parte, p. 304.

104 Ibid., segunda parte, p. 275.

105 Ibid., segunda parte, p. 250.

## 5.2. Textiles “de herencia”

Gracias a la gran variedad de colores de la fibra de alpaca, las tejedoras aymaras tenían la oportunidad de fabricar sus textiles sin tener que teñir la fibra, el hilo o la prenda hecha. Sin embargo, la mayoría de las prendas “de herencia” son hechas con fibras teñidas<sup>106</sup>.

De las varias prendas observadas, un cierto número es de color entero. Los ponchos, *phullu* y *awayus* de un solo color, negro o morado, son generalmente asociados a la zona de Juli. Muchos de esos textiles son muy finos y tienen una trama contrastante (roja o roja/negra) lo que produce el “tornasol” (Fig. 15).

### A. La pampa

Según lo observado, y por orden de frecuencia, a continuación va los colores de la pampa o parte llana de los textiles grandes:

*ccahua*: café (Fig. 29), morado o morado/negro (Fig. 56).

poncho: negro (Fig. 32), morado, plomo, café (Fig. 10), beige, azul claro.

*ponchito*: rojo o rosado, morado (Fig. 33).

*phullu*: negro, morado (Figs. 15 y 40), rosado oscuro.

*waylass-awayu*: café (Fig. 37) o café/morado, negro, azul claro.

*awayu*: negro (Figs. 19 y 36), morado, café o café/rosado (Fig. 49), plomo.

*inkuña*: rojo y rosado (Figs. 18 y 43 a), plomo, azul (Fig. 11 a), tonos jaspeados (Fig. 11 b).

De manera general, el negro y el morado caracterizan principalmente las prendas de vestir de la zona de Juli, mientras el café se encuentra de manera más frecuente en textiles antiguos de la zona de Ácora.

El uso del azul en la pampa es bastante raro; el azul claro o celeste se ha observado en textiles de la zona de Ácora, mientras el azul oscuro se nota más en la zona de Juli.

Las pampas de color plomo o beige caracterizan un cierto número de ponchos, *awayus* e *inkuñas*. El blanco como color predominante no se ha observado en textiles grandes y raras veces en *ch'uspas*.

---

106 Las prendas negras se hacían probablemente a partir de una fibra oscura sobre teñida.



Los textiles con pampa verde provienen de tintes sintéticos. El amarillo no se ha observado como color de pampa.

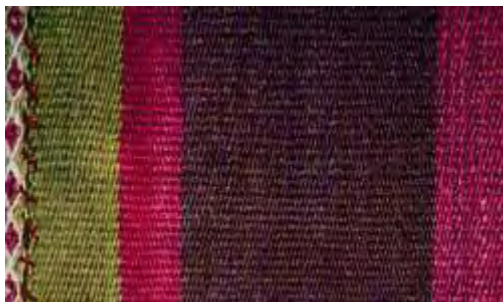
### B. Bandas decorativas - zona de Ácora.

En la zona de Ácora, los colores de las bandas decorativas o de las listas son, por orden de frecuencia: el rosado (de varios tonos) seguido por el azul o azul claro. El morado, el verde y el amarillo son menos frecuente, mientras el blanco se ve en listas angostas y en casi todas las *saltas*.

Como lo mencionado anteriormente, las bandas decorativas de la *ccahua* son generalmente rosadas; a veces, tienen listitas blancas. Esa combinación de pampa café y bandas decorativas en tonos rosados caracteriza también algunos *awayus* antiguos de la zona (Fig. 49).

La *waylassa* se caracteriza por la sucesión de cuatro rayas que alternan entre un color claro y un oscuro; esas rayas son separadas por unas rayitas que repiten un diseño similar. La sucesión de colores, la más típica, es: rosado oscuro, morado, rosado más claro, azul (Fig. 38).

Se ha observado que varias *waylassa* eran tejidas con hilos compuestos de dos hebras de diferentes colores. Sobre un grupo de veinte *waylassa* analizadas, esos hilos jaspeados tenían una hebra de fibra de color natural y la otra teñida. Esa manera de hacer permitía sin duda ahorrar las fibras teñidas



**Fig. 49:** *Awayu* con pampa café y bandas decorativas rosado; borde acentuado verde. 100 cm x 91 cm. 28 u / 7 t.

cuya producción era más costosa (en cuanto a material y al tiempo necesario para el teñido).

Las combinaciones más frecuentes observadas son: una hebra color morado doblada con una hebra café o negra, y una hebra azul doblada con una hebra negra. Así, constatamos que el morado se podía remplazar por el café o el negro, y el azul por el negro<sup>107</sup>. Entre otras combinaciones observadas, se encuentra urdimbres amarillo/café (Fig. 50) y urdimbres rosado/café.

Las bandas decorativas del *waylass-awayu* están compuestas por listitas de colores que alternan, como en la *waylassa*, entre un color claro y un color oscuro; o sea, por ejemplo, rosado, azul o azul/negro o morado/negro, rosado, morado o café, o café/morado (Fig. 51). Si el verde se utiliza, es como borde acentuado (Fig. 37).

Se observa también varias combinaciones de colores naturales y teñidos en las *inkuñas*, *istallas* y *ch'uspas* de la zona de Ácora. Por ejemplo, la combinación café, rosado, café, rosado oscuro es frecuente en las bandas decorativas *qopi* de esos textiles. Mientras en ciertas *inkuñas* con pampas *coto*, pueden alternar el rosado, azul y amarillo, con el café y negro. Es en esos textiles que el amarillo aparece con más frecuencia (Fig. 52).



**Fig. 50:** Detalle de una *waylassa* con rayas celeste, azul/negro, rosado, amarillo/café.



**Fig. 51:** Detalle de banda decorativa en una *waylass-awayu*.



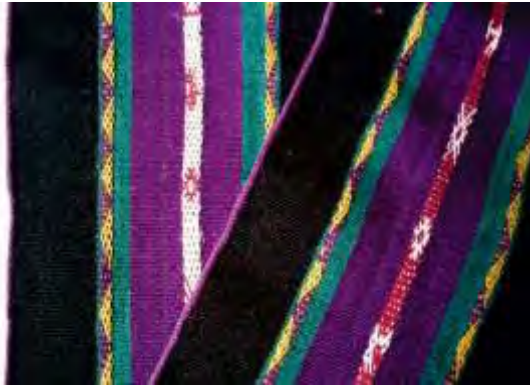
**Fig. 52:** Detalle de una *inkuña* con pampa *qoto*.

107

Pedro Juli de la Isla de Amantani ha confirmado que para hacer una *waylassa* se puede utilizar el negro en vez de azul si uno no tiene lana de ese color.



**Fig. 53:** Detalles de dos *inkuñas* con pampa rosada (arriba claro, abajo oscuro) de la pampa de Ácora.



**Fig. 54:** Detalle de un *phullu* negro con lista decorativa morado, verde, rojo y amarillo.

Se nota también el uso de urdimbres jaspeadas; por ejemplo, una hebra rosada puede estar combinada con una hebra amarilla, o con una de color natural beige o plomo (Fig. 44 a)<sup>108</sup>. Otra combinación, pero menos frecuente, será el plomo con azul.

Es interesante comparar los colores de dos *inkuñas* de la zona de Ácora cuya composición es muy parecida. La *inkuña* con pampa rosado claro es probablemente más antigua que la otra, dado la rareza de ese color en los textiles estudiados (Fig. 53).

### C. Bandas decorativas - zona de Juli

En la zona de Juli, la gama cromática de las bandas o listas decorativas es diferente, el morado, rojo y verde son los colores que más identifican a esa zona. Por ejemplo, varios ponchos y *phullus* de pampa negra serán adornados por bandas decorativas morado, o morado y verde (Figs. 14 y 54). En los textiles de pampa morada, las bandas decorativas pueden ser rojo, verde (Fig. 40) y, a veces, azul. En *awayus* negros más antiguos, listitas rojas pueden alternar con listitas blancas.

Las bandas llamadas “arco-iris”, termino que se refiere a la sucesión de listitas de varios colores en cuales se pueden intercalar listas con saltas, se encuentran en varias prendas (Figs. 19, 33, 36 a, 43 a, 55 y 68).

108 Las fibras naturales de color beige o plomo son más cotizadas que las otras.

Los colores formando esas bandas decorativas pueden ser:

- blanco, como lista o *salta*
- tonos de rojo, rosado o salmón
- morado
- amarillo claro u oscuro
- turquesa, verde claro u oscuro
- azul o celeste
- negro (en raros casos)

Como en la zona de Ácora, las *saltas* son casi siempre blancas sobre un fondo más oscuro.

#### D. Colores de las tramas

De manera general, la trama está escondida por la urdimbre y su color se descubre solamente gracias a una investigación minuciosa o si partes del textil están deshilachadas.

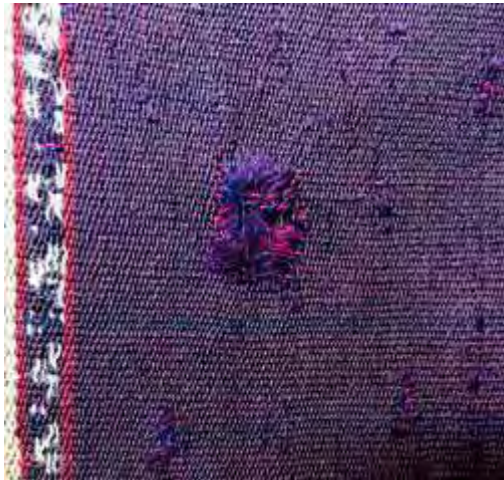
Por orden de frecuencia, los colores de las tramas que se ha podido observar son el café, una fibra muy corriente, seguido por el negro. Hay también tramas jaspeadas o hechas de dos hebras de colores contrastantes. En varios casos, esas tramas contribuyen a crear el “tornasol”, mientras en otros, la trama está casi totalmente escondida por los hilos de urdimbre.

Las combinaciones más frecuentes en las tramas jaspeadas son una hebra roja torcida con una negra, o una hebra rosada torcida con una café. El empleo de tramas compuestas de una hebra roja o rosado oscuro torcida con una hebra azul caracteriza algu-



**Fig. 55:** Detalles de *awayus* de la zona de Juli con bandas decorativas “arco iris” y *saltas* blancas.





**Fig. 56:** **a.** Detalle de una *ccahua* con pampa morado/negro con trama jaspeada azul/rosado oscuro. **b.** Detalle de una *ccahua* con pampa morada con trama jaspeada azul/rosado oscuro.

nas *ccahuas* más antiguas (Fig. 56). A pesar de conferir a esas telas unos visos tipo “tornasol”, nos podemos preguntar si esa práctica tenía un significado simbólico que aún no se ha identificado, dado que la trama casi no se nota.

Lo mismo con ciertos textiles del siglo XIX, cuyas primeras tramas, los polos, son de un color que contrasta con la urdimbre, pero siguen escondidos por ella. En la mayoría de los casos, esos hilos son de seda, una fibra muy resistente. La combinación de colores que caracterizan esos textiles son las siguientes:

| Urdimbre | Trama     | Polo          |
|----------|-----------|---------------|
| Morado   | Café      | Rojo/amarillo |
| Morado   | Negro     | Rojo          |
| Morado   | Rojo      | Amarillo      |
| Café     | Rojo/café | Celeste       |

### E. Valores asociados con los colores

Probablemente factores como disponibilidad y estabilidad de los tintes han sido determinantes para escoger los colores que entran en la ornamentación de los textiles andinos. El rojo o rosado (colorado), colores muy frecuentemente usados en el área que nos interesa<sup>109</sup>, son colores más estables que el verde, lo que hubiera podido justificar su popularidad.

109 Esos colores se logran a partir de la cochinilla o de plantas como la rubia o *chapi-chapi* (*Galium hypocarpium* o *Relbunium hypocarpium*).



Podría ser también que, para romper la monotonía del entorno altiplánico en época de sequedad, el rojo haya sido escogido por ser un color atractivo y vistoso, asociado con las fiestas y la alegría como lo era en el tiempo de Bertonio.

El rojo está también asociado con prendas usadas en rituales y el negro con el duelo y la brujería, como lo menciona Harry Tschopik en su libro *Magia en Chucuito*:

[...] mientras se realiza la ceremonia, el mago y su ayudante deben llevar prendas especiales que consisten en un poncho rojo, es decir una capa roja tejida, una bolsa roja de coca y una inkuña roja, o tela para llevar cargar <sup>110</sup>[...] según el informante 66 (mago curandero) es posible llevar ropa de otro color, siempre que no sea la diaria gris o marrón, ni la negra que se usa en los duelos y en la brujería. <sup>111</sup>

Según otros informantes, las *inkuñas* rituales deben ser rojas mientras que las de uso diario para llevar cargas son de colores naturales<sup>112</sup>.

El color azul está asociado con el varón mientras el blanco se refiere a la niña:

[...] el amuleto se envuelve en lana azul para indicar que se desea un varón y blanca si niña. <sup>113</sup>

Al principio del siglo XX, Emilio Romero hace el siguiente recuento, donde el color blanco está asociado con el peligro de atraer el rayo. Ese autor indica también una relación entre el rayo y la brujería:

Cuando el Conde de Castelnau recorría en viaje de estudio el camino a Puno sufrió horribles tempestades y de ellas dejó escrito: “rien ne peu donner une idée des eclats de la foudre dans ces montagnes”. Relata Castelnau igualmente el “prejuicio singular” de los indios con respecto al rayo “creen que todo animal de color blanco está expuesto a perecer electrizado; por eso le dan escaso valor a las llamas y a los caballos que están en ese caso. Como yo montaba un bonito caballo blanco, veinte veces al día se me indicaba el peligro que corría”. Los prejuicios de los indios a este respecto son numerosos. El indio que es cogido tres veces por el rayo y salva, adquiere el don de la adivinación. <sup>114</sup>

---

110 Harry Tschopik, *op. cit.*, p. 218.

111 Ibidem, Nota 426.

112 Ibid., Nota 430.

113 Ibid., p. 225.

114 Emilio Romero, *Monografía del departamento de Puno*, Lima, Torres Aguirre, 1928, pp. 400-401.

Para profundizar el tema, se ha preguntado a nueve (9) personas de diferente edad, sexo y comunidad, en qué les hacían pensar tal y cual color. Esa encuesta, conducida durante mi estancia en Puno en los años 1980, ha revelado que los colores estaban asociados a elementos de la naturaleza o a animales que aseguraban la supervivencia del campesino andino. Por otro lado, el celeste, verde y amarillo, evocaban sentimientos como la alegría; el índigo y el negro, el duelo o luto mientras que el morado o café se relacionaba con el semi-luto.

Además, varios comentarios hacían referencia a los colores apropiados para la vestimenta. De manera general, los colores más visibles eran los más preciados. Para los hombres, el color preferido para su ropa era el azul marino, mientras que para las mujeres jóvenes eran los colores claros, especialmente el rojo sangre. La gente mayor prefería colores más oscuros.

Según esa encuesta, los colores que se podían poner en la ropa de mujer eran: rosado, azul, celeste (especial para ellas), verde claro, morado, anaranjado, blanco, amarillo brillante. El amarillo siendo un color muy fuerte, convenía no poner mucho en un textil<sup>115</sup>. Se comentó que el blanco se veía feo como pampa porque se ensucia fácilmente, que el plomo era bueno en lana, ganado, y que tenía la ventaja de ser ni claro ni oscuro, y no necesitar ser teñido.

Se comentó también que los colores oscuros son muy preciados, que las prendas moradas o azul oscuro se ponen para luto cuando no se tiene la prenda en negro. Sin embargo, una informante de Pomata mencionó que los antiguos usaban el negro y morado a diario y no de luto.

A continuación, ponemos el resumen de las respuestas obtenidas a la pregunta ¿qué les hacía pensar tal color?

- Rojo: tierra, cerros, sangre, carne de los animales.
- Índigo: agua, cielo, **duelo**.
- Celeste: agua, cielo, **alegría, fiesta**.
- Morado: flor de papa, **semi-luto**.
- Verde: pastos, plantas, hojas, chacras, **alegría**.
- Amarillo: chacras maduras, rocas, sol, fuego, **alegría**.
- Blanco: ciertas piedras, lana de oveja.
- Negro: ropa hecha de fibra animal, **muerte, noche, frío, luto**.
- Café: rocas, raíces, lana, animal, **casi luto**.
- Plomo: minerales, cerros, ganado bueno, lana, **tiempo nublado**.

---

115 Un informante quechua mencionó que el amarillo significa amargura y tristeza. En Amantani y Taquile no deben poner ese color en prendas de matrimonio porque trae problemas.

## F. Documentación fotográfica

En el altiplano es impresionante ver como la tierra seca durante casi todo el año se transforma en un mar de colores bajo el efecto fertilizante del sol combinado con las lluvias. Ese milagro que sucede en época de chacras significa, para los aymaras, la perpetuación de la vida, asegurando los elementos necesarios para su supervivencia. Es muy probable que esa transformación del paisaje altiplánico haya tenido un impacto fuerte sobre las tejedoras aymaras y la estética de sus textiles. Querer imitar esos tonos muy peculiares asociados con la fertilidad de la tierra parece una hipótesis interesante.

Es a partir de esa idea que se empezó a observar y documentar los colores de campos cultivados en periodo de floración con el objetivo de ver si había cierta similitud entre los colores escogidos para cierto tipo de textiles y la naturaleza.

Así se notó, por ejemplo, que los rosados tan vibrantes de los campos de quinua en flor, que cubren las zonas cercanas al lago durante unos meses, se asemejaban al rosado jaspeado de ciertas *inkuñas* e *istallas* (Figs. 57 y 58). El hecho que un tejedor de Juli nombre un color jaspeado hecho de una hebra rosada y una ploma *lichin juccha*, término que quiere decir “molido de quinua con leche”, pareció confirmar esa relación estrecha entre la estética de los textiles aymaras y el medio ambiente altiplánico.



**Fig. 57:** Campos de quinua en flor, pampa de Ácora © C. Lefebvre, 1984.



**Fig. 58:** Izquierda: detalle de una *inkuña* con pampa jaspeada rosado oscuro/amarillo. Centro y derecha: *istallas* con pampa jaspeada rosado/plomo (*lichin juccha*).



**Fig. 59:** Ocas asoleándose sobre una *inkuña* con pampa jaspeada. © C. Lefebvre, 1984.



**Fig. 60:** a. Campo de *tarhui*, altiplano peruano. © C. Lefebvre, 1984. b. Detalle de un *phullu* con pampa morada y listas verdes, zona de Juli.



**Fig. 61:** Pampa de Ácora al principio de la época de lluvias. © Christiane Lefebvre, Nov. 2017. Primer plano: arbusto de *qariwa* con flor amarilla.

Es notable también la similitud entre el rosado jaspeado de algunas *inkuñas* y el color de muchos productos de la tierra, entre otros, de las ocas que pasan del amarillo al rosado cuando están bien asoleadas y listas para comer (Fig. 59).

Siguiendo la misma lógica, se ha observado que los campos de papas y de *tarhui* o *tarwi*, donde se mezcla el verde con el morado, hacen recordar los colores de algunas listas decorativas de ponchos (Figs. 14 y 60) o *phullus* de Juli.

En mi último viaje a Puno, al principio de noviembre 2017, noté unas flores amarillas que aparecían por todas partes (Fig. 61). Según la información recogida, se trata de la *qariwa* (*Senecio clivicolus*) cuyo número de floración y abundancia es indicador de la mejor época para siembra de papa y de buena cosecha cuando florece bastante, porque anuncia mucha quinua, cebada, papas, etc. ¿Habría relación entre esa flor amarilla y las listitas amarillas que se encuentran específicamente en algunas *inkuñas qoto*? (Figs. 43 a y 52).

# LA ICONOGRAFÍA

## 6.1. Época colonial

Las crónicas coloniales son poco útiles para informarnos sobre la iconografía de la vestimenta Lupaca. El *Vocabulario de la lengua aymara* hace solamente mención de la *apita ccahua*, “camiseta con varios colores y labores”, y de la *ayquipa ccahua*, “camiseta axedreçada”, que correspondía probablemente a los *unkus* incas en damero<sup>116</sup>.

## 6.2. Textiles “de herencia”

El estudio de las técnicas usadas para tejer las *saltas* ha llevado a identificar dos tradiciones textiles distintas<sup>117</sup>. La primera tradición caracteriza los textiles de la zona de Ácora (pampa y alturas) que presentan figuras geométricas sencillas logradas con la técnica de urdimbres suplementarias. La segunda tradición caracteriza los textiles de la zona de Juli, Pomata y alturas, donde las *saltas* se hacen con la técnica de urdimbres complementarias de dos colores que produce motivos más nítidos y detallados.

Se presenta a continuación una compilación de las *saltas* que más se ven en los textiles “de herencia” con sus varios nombres<sup>118</sup>.

---

116 P. Ludovico Bertonio, *op. cit.*, primera parte, p. 113.

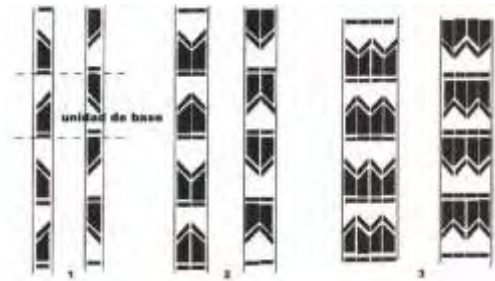
117 Ver Capítulo II, La fabricación de los textiles. Consultar también: “El arte textil de Acora, Juli y alturas” en *La Magia del Agua en el lago Titicaca*, Christiane Lefebvre, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2012, Lima Perú, pp. 236-249.

118 Esa compilación integra también el resultado de varias encuestas llevadas a cabo con la colaboración de Sergio Ancco Ancco estudiante de la Universidad Técnica del Altiplano de Puno, en 1985. Ver Anexo, documentos manuscritos relacionados con ese trabajo de campo.



## A. *Saltas* hechas con la técnica de urdimbres suplementarias

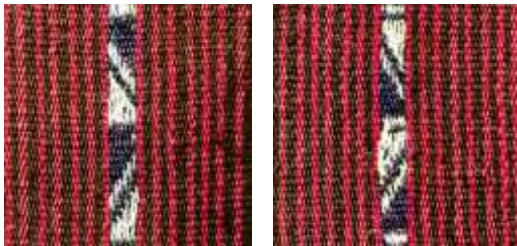
El primer grupo observado de *saltas* consiste en figuras geométricas que son logradas con la rotación de una figura de base sobre unos ejes de simetría, con el resultado que el reverso de la figura es el negativo del anverso (ver el dibujo a la izquierda), dando textiles cuyas caras son similares:



1. *Salta* “banderilla”: cada otra figura está volteada alrededor de un eje vertical. 2. *Salta* “cerros” lograda con la rotación de la lista # 1 sobre un eje vertical. 3.— *Salta* “casas con cerros” lograda con la rotación de la lista 2 sobre un eje vertical.

- *Salta* banderilla: 6 hilos suplementarios; se observa en listas secundarias (Fig. 62).
- *Salta* cerros y casas con cerros: 12 a 16 hilos suplementarios; se encuentra en listas principales (Fig. 63)<sup>119</sup>.

El segundo grupo consiste en figuras geométricas aisladas o en forma continua que presentan un lado positivo diferente de su lado negativo, con el resultado que las dos caras del textil son diferentes:



**Fig. 62:** Detalle de una *waylass-awayu* con *salta* banderilla: anverso y reverso (6 hilos suplementarios blancos).

- *Saltas* aisladas: estribo, doble estribo, tijera, puntita y cruz (Figs. 64 y 65).
- *Salta* en forma continua: *sellano* (Fig. 64).

119

Un motivo similar a la *salta* “casas con cerros” está ilustrado en Louis Girault, *Textiles boliviens, région de Charazani*, Supplément au tome IX, 4, Objets et Mondes, Paris, Revue du Musée de l’Homme, 1969, p. 43. Se identifica como corona o platanillo.



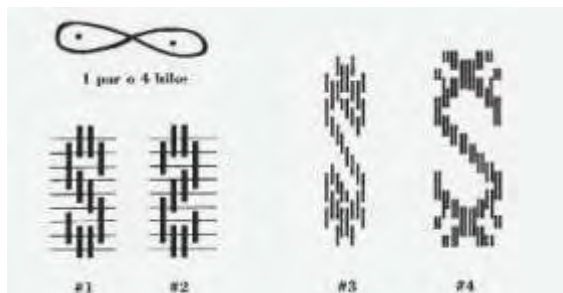
**Fig. 63:** Detalle de un *awayu*: anverso y reverso. En ambos costados, *saltas* cerros de 14 hilos suplementarios blancos. En la lista central, *saltas* casas con cerros de 16 hilos suplementarios blancos.



**Fig. 64:** Detalle de una *ch'uspa*: anverso y reverso (interior de la bolsita). Casas con cerros y doble estribo (14 hilos); *sellano x 2* (6 hilos); estribo y tijera (8 hilos).



**Fig. 65:** Detalle de una *inkuña*: anverso y reverso. *Salta* cruz (9 hilos) y *salta* puntita (6 hilos).



Dos pares en alineamiento simple, anverso S (#1), reverso Z (#2). Cuatro pares en alineamiento simple (#3). Ocho pares en alineamiento doble (#4).



**Fig. 66:** *Raucana* de 3 pares, de 8 pares en alineamiento simple, y doble (*chascani raucana*).

## B. *Saltas* hechas con urdimbres complementarias

La variedad de las *saltas* formando ese grupo se logra ampliándolas, o sea aumentando el número de pares necesarios para tejerlas. Por ejemplo, la figura *raucana* en su forma simple se parece a una S o una Z, según la cara que se mire. Para tejer una figura más grande, se aumenta el número de pares lo que permite añadir detalles o apéndices, como se ve en el dibujo a la izquierda.

Las tejedoras trabajan de memoria e identifican las *saltas* por el número de pares de hilos que requieren: “*raucana*” de dos, tres, cuatro pares, etc. Todas saben tejer las figuras pequeñas, pero solo las tejedoras más especializadas pueden tejer las más complejas.

La selección de las *saltas*, el tamaño, así como el número de listas decorativas varían mucho de un textil al otro, y de comunidad a comunidad. Las *saltas* de dos a seis pares se encuentran generalmente en listas secundarias, mientras que las de ocho pares se usan en las listas principales de los *awayus*, ponchos, *phullus*, ponchitos, *inkuñas* e *istallas*. Es en las *wak'as* y *ch'uspas* donde se lucen las *saltas* más grandes (doce o más pares).

Las *saltas* hechas con urdimbres complementarias consisten en figuras geométricas separadas o continuas, o representan la flora y la fauna local, y seres humanos estilizados.



Saltas geométricas continuas:

- Puntita; palmita; *quicha* palomita antigua y moderna: 2 a 8 pares (Figs. 67 a y 73).
- Cadena, cadenita: 4 a 8 pares (Fig. 68)
- Camino de ratón: *achako taqui* (Pomata<sup>120</sup>) o *kenko galonito* (Ácora): 4 a 8 pares (Fig. 68).
- *Sellano* o *chulla sellano*, *tara sellano*, doble: figura aislada de 2 pares; forma continua de 4 a 12 pares (Fig. 67 b y 75).
- *Mixtura*: figura compuesta de varios ojos, símbolo de alegría: 6 o 8 pares (Fig. 69).



**Fig. 67:** a. *Salta quicha* palomita moderna de 3 pares; b. *Salta sellano* o *chulla sellano* de 6 pares.



**Fig. 68:** *Salta* cadenita de 8 pares y camino de ratón de 8 pares.



**Fig. 69:** *Salta* mixtura de 6 pares y rayitas arco-iris.

### Saltas geométricas separadas:

- *Raucana* o *leujana* (herramienta de trabajo): 2 a 8 y más pares (Fig. 66); con varios apéndices se llama *raucana chascani* (Figs. 76 y 79).
- *Nayra* (ojo, vista): 2 a 8 y más pares; las *saltas* más complejas se llaman como *cocoso nayra*, *nayra nayra*, *poma nayra* (ojo de puma en Pomata) (Fig. 70), *arañita* (Fig. 79).
- Tijera: 4 y 8 pares (Figs. 71); la *salta* de 8 pares puede tener como orejas (Pomata).
- Estribo (Ácora); *pichjalla* o mujer que usa prenda baja (Juli); *paya guinchones pichjalla*, como orejas (Pomata): 4 a 8 pares (Fig. 71).
- *Pp'oyo*, mistura como figura aislada (Pomata): 8 pares (Fig. 71).
- *Zano* o peine del telar (Juli, Pomata) (Fig. 71): varios tamaños; figura que divide otras.
- Letras usadas por su diseño: 8 pares y más (Fig. 73).

**Fig. 70:** *Salta nayra*: 8 pares (*cocoso nayra*), de 12 pares (ojo de puma) en alineamiento simple, y doble.



**Fig. 71:** *Salta tijera* (8 pares); *zano*, estribo y *zano* (8 pares); estribo y *pp'oyo* (8 pares).





Saltas que representan la flora y la fauna local, o seres humanos estilizados: 8 y más pares

- Flor campanilla (Fig. 74).
- *Jamach'i* (pájaro), picaflor, pato, paloma; *saltas* compuestas con *nayra* (Fig. 72 y 73).
- Alpaca, llama, *machivato*, *taruco* (venado) (Figs. 73 y 74).
- Vizcacha o conejo; *achacu* (ratón) (Figs. 72 y 73).
- *C'osillo* (mono), con o sin *wichi-wichi* (Juli) (Fig. 72).
- Águila, diablito, *kusillo*, *sajja*, *cusi cusi* (Figs. 72, 73 y 81).
- Araña, arañita (Fig. 79).
- Pescado, sapo, lagarto (Ácora) (Fig. 74).
- Hombre, mujer, pareja - con o sin *wichi-wichi* (Figs. 73, 74 y 75).



**Fig. 72:** a. Detalle de una *inkuña*: figura compuesta – vizcacha y ratón con *nayra*; flor (8 pares). b. *C'osillo* con *wichi wichi*, águila, pájaro (8 pares).



**Fig. 73:** Detalle de una *wak'a* muy fina. Costado: palmita grande (8 pares). Lista central: llama, paloma con ratón o vizcacha, paloma grande (30); costado: doble *tara sellano* (8). Derecha: letras (8 pares); parte central: ángel o mujer con banderas, doble ratón, águila bicéfala (30 pares).



**Fig. 74:** Detalle de una *wak'a*. Costados: *ccoto* (16 pares); lista secundaria: *kachi* 3 colores. Lista central: figuras grandes y/o compuestas (24 pares). Izquierda: flor campanilla con pajaritos; llama o alpaca. Derecha: mujer con corona; sapo; pescado/suche.



**Fig. 75:** Detalle de una *wak'a*: *salta sellano* en los costados (6 pares). Parte central: *nayra* con mujer; hombre y mujer (24 pares).

### 6.3. Las saltas a través del tiempo

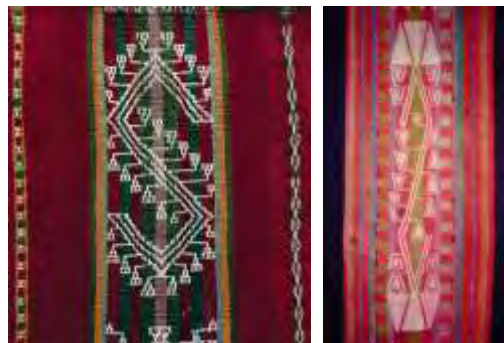
La historia de la evolución y de la transformación de las *saltas* desde la época prehispánica queda por hacer. Sin embargo, quiero ilustrar con la ayuda de tres *saltas* típicas de los textiles aymaras “de herencia”, la continuidad del vocabulario iconográfico a través el tiempo y las diferentes culturas del Perú.

#### La *salta raucana*

La *raucana* es el instrumento usado para preparar la tierra. La *salta* que lleva ese nombre corresponde al instrumento volteado horizontal y verticalmente<sup>121</sup>.



Esa *salta* se teje de diferentes formas y tamaños, como acabamos de ver; con varios apéndices, se conoce bajo el nombre de *raucana chascani* o *chaskani leujana* (Figs. 69 y 76). Es innegable la semejanza de ese motivo con la serpiente de doble cabeza observada en algunos textiles prehispánicos (Figs. 77 y 78).



**Fig. 76 – a.** Detalle de la lista central de una *ch’uspa* de Pomata con la *salta raucana chascani*. **b.** *Salta raucana chascani* en un *awayu* de Santa Rosa de Juli.



**Fig. 77 – a.** Detalle de un textil de la Huaca Prieta (2000 Ac.) que combina una serpiente de doble cabeza y cangrejos. **b.** Detalle de un textil encontrado en Asia (al sur de Lima) mostrando una serpiente de dos cabezas. (Reproducido por Edward Moseley, *The Maritime foundations of Andean Civilization*, California, Benjamin Cumming Publishing Company, 1975, p. 71 y 74).

121 La misma figura se denomina diferente según la comunidad. Es interesante notar que Louis Girault ilustra un motivo similar llamado *chchuru* o *kewilo*, que se usa para poner la siembra bajo buenos augurios, *op. cit.*, p. 43.



**Fig. 78:** Detalles de una *ch'uspa* de la costa sur del Perú que lleva varias *saltas* en forma de serpientes estilizadas.

La serpiente es un motivo universal que simboliza el principio de la vida, el alma, la libido y la fecundidad. En sociedades preocupadas por los fenómenos meteorológicos se encuentra asociada con la humedad y las aguas. Para los Aymaras, el agua es un elemento casi tan fundamental como el sol; de las lluvias dependen las cosechas, la alimentación para ellos y sus animales y, en consecuencia, su supervivencia.

En 1929, J. Alberto Cuentas escribía sobre el culto a la culebra, en el álbum publicado para el centenario de Juli, lo siguiente:

Estaba en una plazuela hecha a mano y en ella una estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la una de varón que miraba al nacimiento del sol y la otra con rostro de mujer a las espaldas, que mira al poniente, con figura de mujer en la misma piedra, las cuales figuras tienen unas culebras gruesas que suben del pie a la cabeza a la mano derecha e izquierda, así mismo tienen otras figuras como sapos. [...] En Yunguyo, había un ídolo llamado COPACATI, de piedra, con una figura horrible, ensortijada de culebras, al que acudían en época de sequía a pedirle agua para sus sementeras.<sup>122</sup>

Si hoy día las tejedoras nombran ese motivo *raucana*, podría ser que se han olvidado de su significado y apariencia original, o que el nombre de la figura haya sido modificado para esconder el sentido simbólico de una figura relacionada con sus creencias paganas, de manera que no atraiga la atención de las autoridades españolas.

122 J. Alberto Cuentas, *Chucuito, álbum gráfico e histórico*, publicado para el centenario de la ciudad de Juli, como capital de la provincia de Chucuito, 1828-1928, s/p.



## La *salta nayra*

La *salta nayra*, palabra que significa ojo, órgano de la visión, anterior, que precede, antiguo, es otro motivo recurrente en los textiles “de herencia”. Esa figura se conoce bajo varios nombres, según su diseño, tamaño y procedencia. Por ejemplo, en Pomata las figuras más grandes se llaman “ojos de Puma”, araña (Figs. 70 y 79)<sup>123</sup>. Unas figuras parecidas se observan en un textil de la época Nazca, lo que hace remontar su uso a una época anterior a la llegada de los españoles (Fig. 80).

En varias áreas culturales, ese motivo está asociado con la mujer y/o con rituales de fertilidad<sup>124</sup>. Los aymaras veneran y hacen rituales relacionados con manantiales, puzquios u ojos de agua que son lugares de origen. Recordamos el mito de la alpaca que salió de un manantial y cuyo regreso a su lugar de origen anunciará el fin del mundo<sup>125</sup>.

Como en el caso precedente, se puede preguntar si el significado simbólico de esa figura se ha perdido o si se esconde bajo otro nombre para no llamar la atención.



**Fig. 79:** *Ch'uspa* (sin coser) de las alturas de Juli con *saltas araña* y una *chascani raucana*. 48 cm x 39 cm. 33 u / 6.5 t.



**Fig. 80:** Detalle de una falda Nazca. Notar el motivo central, muy similar los que ornaban la *ch'uspa* de la Fig. 79. (*Arte precolombino. Primera parte. Arte textil y adornos*, Museo nacional de antropología y arqueología, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1977, p. 79.)

- 
- 123 Louis Girault ha compilado 17 variaciones de esa figura con diferentes nombres: sol o *inti*, ojos en el sentido mágico, motivos geométricos o de inspiración floral, *op. cit.*, p. 44.
- 124 Max Allen, *The Birth Symbol in Traditional Women's Art. Eurasia and the Western Pacific*, Toronto, The Museum for Textiles, 1981.
- 125 Capítulo II, 2.1. Las fibras.



## La salta águila

Según Teresa Gisbert, la *salta* águila (Figs. 73 y 81), muy popular en los textiles de Juli, sería de “ascendencia hispánica”<sup>126</sup>. Sin embargo, el hecho que un textil de la cultura Ica lleve figuras similares (representan algo parecido a cóndores bicéfalos), haría remontar el uso de esa figura a mucho más antes que la llegada de los españoles (Fig. 82).

La *salta* águila tiene varios nombres como *kusillo*, diablito, *sajjra*, *cusi-cusi*. El término *kusillo*, que significa mono en aymara, es un personaje que hace el papel del bufón en varios bailes, danzando, saltando y adoptando posturas cómicas<sup>127</sup>.



**Fig. 81:** Detalle de una *ch'uspa* de la zona de Juli con varias saltas águila de 8 pares.

126 Teresa Gisbert, Sivia Arze, Martha Cajías, *op. cit.*, p. 163.

127 En el baile de los *kusillos*, el personaje viste un abrigo largo y tiene la cabeza cubierta con una máscara que lleva cuernos de trapos, lo que le hace parecer a la *salta*.



**Fig. 82:** Detalle de un textil de la cultura Ica temprano ¿con representación de cóndores bicéfalos? (Reproducido por Nobuko Kajitani en la revista *Senshoky no Bi*, N° 20, p. 17).

## Otros significados

Aparte de esas figuras que aparecen en varias culturas bajo diferentes nombres y significados, otras *saltas* podrían haber sido puestas en los textiles “de herencia” como signo de buen augurio, como lo comenta Alberto Cuentas:

[...] no vayamos creer que estas estilizaciones [...] sean simples figuras decorativas, sino que cada una o todas, simbolizan una cosa determinada. Así el colibrí que se observa en algunas telas del templo de San Juan de Juli, significaría: librarse del calor, pues en Méjico se creía que el colibrí muere en estación seca y aparece en la lluviosa.<sup>128</sup>

Según el mismo autor, el cóndor y el águila representarían la fortaleza, el mono la burla o la gracia, y los otros motivos la riqueza de la fauna y de la flora regional<sup>129</sup>.

Las tejedoras creen todavía que un ratón cruzando la carretera en frente de uno es suerte, especialmente si se ve de noche; si se ve bajar la vizcacha de las montañas será un año con lluvias, y si baja el venado de los cerros habrá buena cosecha. Entonces, ¿podría ser que el hecho de tejer esas figuras en sus textiles tenga una finalidad propiciatoria?

Para concluir, se puede decir que el vocabulario iconográfico observado en los textiles “de herencia” ha seguido bastante constante, salvo la rara incorporación de letras usadas por su diseño mismo (Fig. 73), al contrario de otras zonas que han incorporado elementos modernos como casas, vacas, camiones y hasta trenes.

No creo que lo anterior sea por incapacidad técnica o ausencia de creatividad de las tejedoras. Al contrario, pienso que el respeto de las enseñanzas de sus antepasados ha sido más importante que el deseo de cambiar. Esa necesidad de siempre innovar, poniendo de lado la experiencia de los que nos han precedido, caracteriza nuestra sociedad contemporánea. Las civilizaciones animistas que veneran la naturaleza y respetan las enseñanzas de sus antepasados no dudan en repetir los mismos gestos: puesto que la verdad existía al principio, no hay más deseo que perpetuarla.

---

128 Alberto Cuentas, *op. cit.*

129 *Ibid.*

## CONCLUSIÓN

---

Tschopik en su libro *Magia en Chucuito* (1968), habla del sentido de estético de los Aymaras de Chucuito en términos bastante negativos:

Para el aymara, el perfeccionismo y la belleza son consideraciones que no se toman en cuenta y hay muy poco o ningún interés en las cualidades estéticas de los objetos, tales como forma, línea y diseño. En Chucuito, el vestido aymara es bastante opaco, y cuando los tejidos están decorados solo exhiben simples rayas. Aun los trajes de fiesta, a pesar de tener más colorido, casi carecen de adornos y no se pone atención a los detalles. Es significativo que los aymaras juzguen los tejidos en términos de peso y abrigo, por lo apretado del tejido y por la durabilidad del mismo, antes que por su apariencia<sup>130</sup>.

La contribución de ese antropólogo al conocimiento del mundo aymara es sin duda muy importante. Sin embargo, su comentario acerca de los tejidos de los Aymaras demuestra una falta de sensibilidad y conocimiento sobre un arte típicamente femenino.

El hecho de poner solamente unas listas de colores en ambos lados de sus prendas no demuestra falta de habilidad o de sentido estético. Al contrario, el análisis de los textiles aymara “de herencia” ha permitido constatar la gran creatividad de las tejedoras que, a pesar de usar instrumentos sencillos como el telar de suelo, han producido telas sumamente finas, elegantes y sofisticadas.

A diferencia de otras tradiciones textiles que hacen uso de figuras más grandes y llamativas, las tejedoras Aymaras han optado por una ornamentación minimalista distribuida de manera muy sabia en la superficie de los textiles para brindar información sobre su función y su procedencia.

---

130 Harry Tschopik, *op. cit.*, p. 98-99.

Estamos en presencia de otro tipo de estética donde la simplicidad y el equilibrio de la composición contribuyen a crear piezas de gran belleza, donde la influencia del entorno altiplánico parece haber jugado un papel muy importante.

En cuanto al comentario que dice que los Aymaras prestan poca atención a los detalles, se ha mostrado en este trabajo todos los refinamientos técnicos que utilizaron las tejedoras, para crear el “tornasol” por ejemplo, o haciendo uso de hilos jaspeados para modular las pampas, o jugando con la torsión de los hilos para crear efectos especiales tanto del punto de vista estructural que estético.

Concluyo diciendo que me parece sumamente importante que los textiles aymaras del altiplano peruano sean reconocidos como lo merecen, no solamente como objetos etnográficos significativos, sino también como obras de arte.



## BIBLIOGRAFÍA

---

ADELSON, Laurie and Arthur Tracht. *Aymara weavings, Ceremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia*. Washington, Smithsonian Exhibition Service, 1983.

ALLEN, Max. *The Birth Symbol in Traditional Women's Art. Eurasia and the Western Pacific*. Toronto, The Museum for Textiles, 1981.

BERTONIO, Padre Ludovico. *Vocabulario de la lengua Aymara*, 1612, re-edición. Cochabamba, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1984.

BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse. "L'espace aymara : Urco et Uma". *Annales E.S.C.*, 1978.

BRAUNSBERGER DE SOLARI, Gertrud. "Una manta de Taquile – Interpretación de sus signos". *Boletín de Lima*, #29, año 5, 1983.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *El señorío de los Incas, Segunda parte de la Crónica del Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1967.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1964.

CUENTAS G., Leonidas. "La festividad de la Santísima Cruz en Huancané". *Chucuito*, Instituto de Estudios Aymara, serie N° 2, boletín 7, abril 1980, s/p.

CUENTAS, J. Alberto. *Chucuito, álbum gráfico e histórico*. Publicado para el centenario de la ciudad de Juli, como capital de la provincia de Chucuito, 1828-1928.

CUENTAS ORMACHEA, Enrique A. *La Danza “Choqela” y su Contenido Mágico-Religioso*. Separata del “Boletín de Lima”, N° 19, enero, 1982.

DIEZ DE SAN MIGUEL, Garci. *Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567*, versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano. Lima, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, 1964.

GIRAULT, Louis. *Textiles boliviens, région de Charazani*. Supplément au tome IX, 4, Objets et Mondes, Paris, Revue du Musée de l’Homme, 1969.

GISBERT, Teresa, Silvia Arze, Martha Cajías. *Arte textil y mundo andino*. La Paz, 1987.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. Franklin Pease G.Y., Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980.

LEFEBVRE, Christiane. “El arte textil de Ácora, Juli y alturas”, en *La Magia del Agua en el lago Titicaca*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2012, Lima Perú.

LUMBRERAS, Luis. “Los reinos post-Tiwanaku en el área altiplánica”, *Revista del Museo Nacional*. Lima, tomo XL, 1974.

MENDOZA, Santiago. “Salud y enfermedad en la cultura aymara”. *Chucuito*, Boletín del Instituto de Estudios Aymaras, serie N° 2, boletín N° 2, agosto 1978.

MONEY, Mary. *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades, UMSA, La Paz, 1983.

MONTELL, Gösta. *Le vrai poncho, son origine post-colombienne*. Paris, Journal de La Société des Américanistes, 1925.

MURRA, John V. «Un reino Aymara en 1567», en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975.

OCAÑA, Fray DIEGO DE. *Relación del viaje de Fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*. Disponible en <http://hdl.handle.net/10651/27859>.

OCHOA VILLANUEVA, Víctor. *Boletín Ocasional*, Chucuito, Estudios Andinos Aymaras, Nov. 1974.

PALACIOS, Félix. *Muerte en los Andes*. Chucuito, Instituto de Estudios Aymaras, serie N° 2, boletín 13, abril 1983.

PEASE, Franklin G. Y. *Del Tawantinsuyu a la historia del Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1978, p. 92.

PHIPPS, Elena. “Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of the Colonial Andean Tapestry Tradition”, in *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, The Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y. 2004.

----- “Tornesol”: A Colonial synthesis of European and Andean textile traditions” (2000). Textile Society of America Symposium Proceedings. 834. Disponible en <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/834>.

POLO DE ONDEGARDO, Juan. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*. Lima, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, 1916.

ROMERO, Emilio. *Monografía del departamento de Puno*. Lima, Torres Aguirre, 1928.

SUTTON, Ann, Peter Collingwood. *The craft of the weaver*. BBC. (January 8, 1982).

TSCHOPIK, Harry. *Magia en Chucuito*. México, Instituto Indigenista Interamericano. Ediciones especiales: 50, 1968.

WIENER, Charles. *Pérou et Bolivie, récit de voyage, suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*. Paris, Librairie Hachette et Cie, 1880.

## **Boletines y otras publicaciones**

- *La Alpaca ese camélido desconocido*. Lima, Alpaca Perú EPS, 1981.
- “Documentos sobre Chucuito”, en *Historia y Cultura*, Órgano del Museo Nacional de Historia, N° 4, Lima, 1970. Estudios Aymaras, serie N° 2, boletín N° 2, agosto 1978.
- “Ritos de cosecha (Pentecostés)”, *Boletín Ocasional*, Chucuito, Estudios Andinos aymaras, N° 33, mayo 1976.
- “Ritos y ceremonias de perdón y reconciliación en la cultura aymara”, *Boletín Ocasional*, Chucuito, Estudios Aymaras, N° 21.

## **Película**

*Choqela: Only interpretation*. John Cohen (New York: The Cinema Guild, 1987).

## Glosario de términos aymaras

*Auasca*: textil ordinario destinado al uso de los indios en la época colonial.

*Awayu*: textil multifuncional que se usa para cargar o bailar.

*Ccahua*: pequeño poncho donde la apertura del cuello es producida por tramas parciales.

*Cc'ajjchi*: textil tejido con hilos doblados con hebras de colores diferentes.

*Ch'eka ch'anaka*: hilos torcidos a la izquierda.

*Chillpa*: una cuña hecha de *ichu* que se usa para tejer ponchos trapezoidales.

*Chuku*: textil generalmente negro que las mujeres usan debajo de su sombrero.

*Ch'uspa*: bolsita para la coca usada por el hombre. Se encuentra también en los atados rituales.

*Choqela*: danza ritual relacionada con la caza de las vicuñas.

*Coto (koto) o lupu (lupphu)*: listas que resultan del ordenamiento de las urdimbres en BBABABB.

*Cumbi*: textil fino destinado a la alta jerarquía.

*Inkuña*: textil usado para llevar productos que se encuentra también en los atados (*k'epi*) rituales.

*Ichu*: planta típica del altiplano.

*Istalla*: textil pequeño para guardar hojas de coca o efectos personales que usa la mujer. Se encuentra también en los atados rituales.

*Jaqi*: varón o mujer, nombre común de dos.

*Makhno*: se dice de un textil teñido con productos naturales.

*Phullu*: pequeño chal de mujer.

*Qopi, jacso o pitso*: listas que resultan del ordenamiento de las urdimbres en ABABBABA.

*Raucana*: instrumento para trabajar la tierra, figura o *salta* encontrada en los textiles aymaras.

*Saltas*: figura en un tejido.

*Tupu o picchi*: aguja decorativa para prender el *phullu*, el *awayu*, etc.

*Unku*: camiseta de indio.

*Wak'a*: faja.


*Waylassa*: manta multicolor usada por las mujeres en el baile ritual *Choqela*.

*Waylass-awayu*: manta listada usada para cargar o como mesa en el atado ritual.



## Anexo - Encuesta sobre la iconografía de los textiles aymaras

ENCUESTA REALIZADO EN ACORA.  
 PASCOALA CUTI PA MAMANI.  
 EDAD 72 AÑOS.



1. PAR (no existe)
2. PAR = nagüta<sup>or</sup>, saucana, tejera, mita, codena. Koto, yelano.
3. PAR = palanito, saucana, Lupa (T<sup>todo</sup>o<sup>o</sup> Koto<sup>o</sup>)
4. PAR = tejera, ESTRIBO (forma de <sup>o</sup>Pañuelo), cademilla, Lupa, Kunko, mator.
5. PAR = tejera, Estribo, ojo o mayra. K<sup>o</sup>le, Kachi, yelano, Kunko yelavito, mator empollado, utubo.
6. PAR = paloma, Ugecha, saucana, palanito.
7. PAR = paloma, Ugecha, saucana, <sup>o</sup>coso (forma geométrica <sup>o</sup>arrio), Kene Selta (Lama de <sup>o</sup>retia), cademilla, Banderilla.
8. PAR = paloma, Ugecha, saucana, Valsa, <sup>o</sup>pasado, <sup>o</sup>lyta, Sapa, asa con Bata, Banderilla.
9. PAR son mismas figuras en mas grande.
10. PAR = Mujeres o hombres que esta tejendo

NOTA. PAR de Hilo = Cheno (Doneta - Fula)  
 " " " HIRA (ACORA)

NOTA: La Característica Antigua es <sup>o</sup>Lupa, <sup>o</sup>Chazilla, <sup>o</sup>Hexaflyta; <sup>o</sup>señes geométricas. Tejido <sup>o</sup>como <sup>o</sup>Schitas (ancho del tejido) <sup>o</sup>YERO (que mas se usa ahora) en ACORA. <sup>o</sup>YERO <sup>o</sup>señes tipo Doneta - Fula aplican modernamente pero tambien aplicaban <sup>o</sup>varios <sup>o</sup>antes.

ENCUESTA REALIZADA EN CHINCHAYA - JULI

MAXIA GUISPE MARANI

EDAD = 32 AÑOS

1 PAR = KOTO

2 PAR = Sillano, Puntero, mistra, Caduro, ancano, laci cho, ojos o repato

3 PAR = Puntero, palmito.

4 PAR = Mistra, Sillano, caduro, ancano, puchallo, Tjera o Puchallo,  
Puntera - ojo (mayra).

6 PAR = Tjera, puchallo, jamachi (ojito) mistra, ~~el~~ Kese Sello, sillano,  
hambra, **COCOSA** o **Nayra Nayra**, **Samo**.

8 PAR = Tjera, puchallo, Taroja, uycocha, Kocillos, Sillano, Bander,  
hambra, Poyo, <sup>(hambra)</sup> letas, Caduro,



12 PAR = Caballo, Volo, tara Sillano, mistra, ancano, ancano,  
uycocha, puchallo, Tjera, Nayra Nayra, Poyo, Kocillos  
palmos, hambra en Bander, alpaca o Venier, charcano  
Rucana, ancano, pata.

Nota: De los más pares ignoran porque solamente saben Tjera  
entre 12 pares es decir más allá no conocen.

Nota: ¿En qué caso hacen el poncho en Chillpa?

Según la información, ellos hacen el poncho en Chillpa en caso  
de necesidad de forma <sup>el poncho</sup> más adecuada para el uso y protección  
al clima en relación al hombre. También ellos usan para  
Tjera el poncho sin dificultades, es decir que los hilos no se

desdoran en dirección hacia la misma dirección en los hilos del poncho.

¿De qué tela es el poncho? ¿Cómo es, Tjera o Bander a 4 costuras.  
Matrimonio o otra ocasión? Ellos hacen el poncho con chillpa  
para cualquier ocasión ya sea para matrimonio o otra  
ocasión, También para que lo traman con puntualmente se hace  
en Chillpa.



- 1: Manuela Pajá de Pérez de 53 años Chetana  
 2: Sexo Femenino  
 3: Vive en la comunidad de Orataima (Campo)  
 4: actividad = hilado y tejido de lana.
- x / 2 Pares = Quichapalomita Antigua, Paucana o Lujana, Pichjalla,  
 Zano, Chulla Sellano, Ccoto, TOTO
- x / 3 Pares = Quichapalomita Moderna, Paucana o Lujana, Pichjalla,  
 Zano Chulla Sellano, ccoto
- x / 4 Pares = Mestera, Achacotaque, Paucana o Lujana, Pichjalla  
 Zano, Chulla Sellano, Tiyera, Cadena o Yadena, ccoto
- x / 5 Pares = Pichjalla, Paucana, Zano Mestera, Achacotaque, Chulla  
 Sellano, Tiyera, Cadena, Kacha, poyo, ccoto
- x / 8 Pares = Pichjalla con guacho Paja y Guinca, Pichjalla con Nayra,  
 Pajo Pichjalla, Charcani Paucana, Zano, Mestera, Tiyera,  
 conop. Poma Negra, pajante, Vigachta o Conyri, Banderas Jaque  
 o hombre y mujer con Bandera, Paja Pichjalla, Paja Paucana  
 con Charcani, Cacha, poyo, ccoto, hombre y mujer con Bandera
- + / 12 Pares = Pichjalla, Zano, Tiyera, Paucana, Tara Sellano, Pajante,  
 Perudo, hombre y mujer con Bandera sin Bandera, caballo,  
 Peto, Paloma, Vigachta, Bolle o Paja Pichjalla, Bolle Paucana,  
 Estrella, al paca, mono, ccoto
- x / 16 Pares = Tara Sellano, Pichjalla, Paucana, Tiyera, Zano, abella,  
 Poma Negra, Pan Kara o Flores, Perudo, Vigachta, Poma,  
 Nayra, Letras, Bolle Pichjalla, Bolle Paucana con Charcani,  
 Estrella, al paca, mono, ccoto, arano.
- x / 18 Pares = Se le dan mismas Saltes que al igual que 16 Pares  
 es decir figuras iguales y en tamaño grande por ejemplo  
 al paca, caballo con sus crías, ccoto







