

EL TEJIDO ANDINO: TECNOLOGÍA Y DISEÑO DE UNA TRADICIÓN MILENARIA

María Jesús Jiménez Díaz

Este trabajo pretende ser un acercamiento al mundo textil andino en el que subrayaremos su carácter de medio de expresión de las sociedades andinas del pasado y del presente y de fuente de información sobre estas sociedades. A lo largo de las siguientes páginas nos referiremos a los distintos aspectos relacionados con la fabricación de textiles en los Andes, las disciplinas que se ocupan de su estudio y los distintos tipos de información que estos tejidos ofrecen. Todos estos aspectos han ido configurando a lo largo de los siglos lo que podemos considerar una verdadera tradición milenaria, con una personalidad propia que la distingue del resto de las tradiciones textiles del mundo.

Los Andes: situación espacio-temporal

Para comenzar es importante situarnos en el espacio y el tiempo. Los Andes constituyen un área cultural que ocupa lo que hoy es Perú, Ecuador, Chile, Argentina y Bolivia (Fig. 1). Incluye diferentes bioambientes, cuyos elementos contrastados han contribuido a formar un panorama de gran riqueza cultural.

En primer lugar, podemos hablar de la Sierra andina, formada por la misma cordillera de los Andes, que se caracteriza por su paisaje escarpado y unas alturas que superan los 6000 m.s.n.m. En este medio hostil tienen su hábitat preferido los camélidos americanos (Bonavia 1996). Los camélidos americanos son una de las dos ramas de su especie, parientes de los camellos. En América existen cuatro tipos de camélidos: la llama (*Lama Glama Glama*), el guanaco (*Lama Guanicoe*), la alpaca (*Lama Glama Pacas*) y la vicuña (*Vicugna Vicugna*). A lo largo de su evolución el hombre ha hecho diferentes usos de cada una de estas clases, destacando la obtención de fibra para la elaboración de cuerdas, utensilios variados y especialmente, ropas. Muchos de los tejidos fabricados con esta fibra en épocas pasadas se han perdido debido a otro de los rasgos característicos de esta zona: la estación lluviosa que alterna con la seca a lo largo del año.

Junto con las altas cumbres, la costa es la segunda área ecológica andina. Se trata de una franja desértica de anchura variable, surcada por distintos ríos alrededor de los que se asentaron grupos humanos que dieron lugar a numerosos desarrollos culturales. En estos valles fértiles se cultivó el algodón (*Gossypium Barbadosense*) que fue la fibra textil preferida por las sociedades prehispánicas costeñas.

En la Sierra y la Costa se encuentran especies como la cochinilla (*Coccus Cacti*) utilizadas para teñir estas fibras y elaborar prendas de variados colores desde el rojo al negro pasando por los violetas. La raíz llamada *relbunium*, para el color rojo, o el índigo, también de origen vegetal, con el que se elaboró el tinte azul, son otros ejemplos de las sustancias que el medio proporcionó a los pobladores andinos para teñir los hilos (Woutiers y Chirinos 1999).

La tercera de las áreas bioambientales es la selva, una amplia zona en la que se distinguen las zonas de selva alta o “faja de selva” y la selva baja, más espesa y cálida. El clima extremadamente húmedo ha impedido la conservación de tejidos prehispánicos, salvo por importantes excepciones, como los recientes hallazgos en el área de Chachapoyas, en el norte de Perú (Von Hagen 2000; Bjerregaard, En Prensa). Lamentablemente, hasta la fecha es muy poco lo que conocemos de la producción de tejidos prehispánicos y coloniales de esta zona, mientras que la producción actual está muy influenciada por la intensa aculturación sufrida por sus pobladores.

Para las áreas serrana y costeña, en las que nos centraremos, tenemos evidencias de un largo desarrollo temporal (Fig. 2). Los primeros hallazgos de tejidos proceden del sitio de Huaca Prieta, en el norte de Perú, datados en torno al 2500 a.C. (Bird, Hyslop y Dimijitrevic 1985). A partir de esos momentos tempranos se desarrollaron toda una serie de manifestaciones textiles en las distintas áreas y a lo largo de milenios de desarrollo prehispánico.

Este desarrollo fue interrumpido de forma abrupta por la llegada de los españoles. La Conquista supuso el comienzo de toda una serie de cambios irreversibles en la producción de tejidos, con la introducción de nuevos tipos de fibras no conocidas antes, como la lana de oveja, el lino, la seda y el hilo metálico. Se introdujeron además cambios tecnológicos, con un nuevo tipo de telar y de organización del trabajo y los diseños variaron ostensiblemente, trasladándose a América la estética pictórica de los tapices del Viejo Mundo en sustitución de la complejidad de los diseños andinos (Iriarte 1992; Niles 1992). Surge así una amalgama de elementos de ambas tradiciones que será la característica más importante de los tejidos andinos coloniales.

Pero este encuentro supuso importantes pérdidas para la textilería de los Andes que irá sustituyendo muchas de las prácticas ancestrales que se manifestaban en técnicas, diseños, tipos de prendas, etc., por las innovaciones impuestas por la autoridad colonial.

No obstante esta profunda aculturación, en la actualidad la tradición textil andina sigue viva, especialmente en las tierras altas de Ecuador, Bolivia, Chile y Perú y conserva muchos elementos que hunden sus raíces en el remoto pasado prehispánico.

El estudio del tejido andino: perspectivas arqueológica, etnohistórica y antropológica.

El acercamiento a las distintas épocas que hemos señalado anteriormente se hace desde diferentes disciplinas que nos ofrecen también variadas perspectivas de la actividad textil dentro del contexto cultural andino.

Una de ellas es la arqueología que nos permite ahondar en el estudio del tejido prehispánico desde el punto de vista de la tecnología (recuperación de telares y otros implementos), pero también rescata el tejido como objeto y conocer sus materias primas, técnicas, tipos de prendas, etc. Por último, una visión interesante es la del papel que cumplió la producción de tejidos en las sociedades andinas del pasado, a través de representaciones en los propios textiles o en la cerámica (Fig. 3).

La conquista del territorio andino y la consolidación del nuevo orden social, político y religioso trajeron consigo el nacimiento de una nueva fuente de información: los documentos escritos. Numerosas crónicas, documentos administrativos, etc., nos han dejado gran cantidad de datos sobre el mundo del tejido que ilustran las transformaciones de las que hablábamos anteriormente. La etnohistoria se convierte así en otra de las disciplinas utilizadas por el especialista en este campo.

Por último, la antropología se ocupa del estudio de las sociedades actuales, en las que el tejido ocupa un lugar de primer orden. Los antropólogos documentan en sus trabajos de campo el grado de pervivencia de los elementos del pasado y el modo en que éstos se mezclan con las introducciones coloniales y los elementos de la cultura de masas de nuestros días. Son muy numerosos los trabajos en este campo, y podemos citar, por ejemplo los de Franquemont (1996), Franquemont, Franquemont e Isbell (1992) Rowe (2002), Silverman (1994), entre muchos otros.

Los datos estas tres disciplinas nos hablan de la pervivencia de una larga tradición textil, de una gran complejidad y que jugó un papel clave en el contexto general de la cultura andina.

La Tradición Textil Andina: aspectos tecnológicos y técnicos.

Aquí hablamos de “tradición”, por un lado, por la longevidad de los rasgos que caracterizan a la producción de tejidos en los Andes, y por otro, por la particularidad de este conjunto de rasgos que dan una personalidad propia de estas producciones. Los tejidos andinos son una fusión del pasado y el presente, de lo práctico y lo simbólico, de lo técnico y lo estético, todo ello con una complejidad que hizo maravillarse a los primeros españoles

que los observaron y siguen hoy día siendo objeto de admiración. Uno de los objetivos de este trabajo es dar una idea del nivel de complejidad alcanzado por estos tejidos.

En los Andes se desarrolló una cultura agro-pastoril en la que la vinculación con la tierra fue desde el principio fundamental. El hombre trabaja la tierra y, especialmente en los tiempos antiguos, se dedica a la guerra, mientras que la mujer se ocupa de los hijos y teje. En ambos casos, se desarrollan actividades que son entendidas como un modo de generar vida (Arnold 2000). Pero además, detrás de esta división de género está un concepto que es clave para la supervivencia en un medio tan hostil: la complementariedad. El hombre y la mujer son dos mitades opuestas pero complementarias, cuya unión hace posible la supervivencia.

Junto con estos principios básicos, los pobladores del área andina desarrollaron una serie de mecanismos tecnológicos que posibilitaron esa victoria frente al medio y de los que aquí destacaremos especialmente el telar. Desde tiempos prehispánicos existen tres tipos de telares andinos: el telar de cintura, el telar horizontal y el vertical. El primero de ellos (véase Fig. 3) funciona amarrando los enjulios o palos en los que se engancha la urdimbre, a un punto fijo y a la cintura de la tejedora, que controla así la tensión del tejido. En los otros dos tipos (Fig. 4), la tensión es fija al estar los enjulios incluidos en un marco rígido, compuesto por cuatro estacas que se colocan en paralelo al suelo (telar horizontal) o en perpendicular (telar vertical). Tras la Conquista, se adoptó el telar de pedales (véase Fig. 4) que, junto a los tres tipos prehispánicos, sigue utilizándose hoy en día.

Lo que caracteriza a estos telares, especialmente a los precolombinos, es su simplicidad, ya que están compuestos por simples barras y palitos de madera que en muchas ocasiones se tomaban del entorno más inmediato y se utilizaban fragmentos de cañas o ramas de matorrales. En contraste, los resultados alcanzan una enorme complejidad en términos técnicos y estéticos.

En lo que respecta a las técnicas textiles, se exploraron todas las posibilidades, dentro de las posibilidades ofrecidas por estos tipos de telar. El registro arqueológico nos ofrece numerosos ejemplos desde los ligamentos más simples como el tejido llano (Emery 1980: 76-78) o los distintos tipos de tapiz (*Ibid*: 78-80), una gran variedad de sargas (*Ibid*: 93-109), gasas (*Ibid*: 180-187) o de tejidos de urdimbre (Rowe 1977), por citar sólo parte de ellos.

Se exploraron también otras técnicas post-tejido, como el bordado o el "atado y teñido" (*tye-dyed*), famosos por su belleza (Paul, En prensa).

Pero también fuera del telar se alcanzaron soberbios ejemplos de la manipulación de los hilos en ligamentos como el "sprang" (Frame 1986) o en la fabricación de hondas (Zorn 1980/81) y otros objetos "trenzados".

La distribución de estas técnicas en el tiempo y el espacio no es azarosa y demuestra la existencia de unas **tendencias temporales** junto con otras **tendencias regionales**. Es decir, en ciertos periodos encontramos una serie de recurrencias técnicas y lo mismo ocurre en ciertas áreas que se distinguen las unas de las otras. En términos generales, podemos decir que las dos grandes áreas a diferenciar en este sentido son la Costa y la Sierra, que poseen tradiciones textiles contrastadas, sin bien, con una misma raíz.

A estas variaciones subyace la dimensión cultural que han poseído las técnicas en los Andes y que aún poseen.

Autores como Heather Lechtman (1996) o los Franquemont (Franquemont, Franquemont e Isbell 1992) han demostrado claramente que el proceso tecnológico a través del cual se fabricaban y se siguen haciendo los tejidos en los Andes es expresión de la cultura y la cosmovisión andinas. A través de este proceso, el hombre andino manifiesta su concepto del mundo. La etnografía nos ofrece elocuentes ejemplos de ello. Así, cuando a una hilandera le preguntan por qué fabrica hilos de dos cabos ella responde: "porque todas las cosas tienen su par" (Franquemont, Franquemont e Isbell 1992: 58). Así vemos cómo la actividad del hilado está trascendiendo el puro hecho tecnológico de crear hilo y encarna la visión de un mundo donde lo masculino y lo femenino, lo alto y lo bajo, los opuestos, en definitiva, se complementan: un mundo dual.

Iconografía y diseño en la textilería andina.

Pero junto al nivel técnico, habíamos mencionado el estético. Los motivos decorados representados, así como el estilo o modo de representación (más abstracto o más realista, geométrico o curvilíneo, etc.) son también un medio de expresión de cultura y por tanto, una fuente de conocimiento de las sociedades andinas. Los motivos son infinitos, aunque podemos decir que, en términos generales encontramos motivos figurativos de carácter naturalista como especies animales, vegetales, olas marinas, etc., junto con motivos relacionados con el mundo de las creencias, como las representaciones de supuestos sacerdotes u oficiantes religiosos, deidades, etc., que construyen imágenes "irreales" a partir de elementos reconocibles del mundo real. Por otra parte, los tejidos andinos muestran en muchos casos decoración que denominamos habitualmente "abstracta", que no posee referentes reconocibles en el mundo real, al menos a ojos del observador occidental. Estas figuras suponen una conceptualización del mundo, ya que en muchos casos sintetizan, no ya objetos, sino ideas referidas a la cosmovisión del tejedor, en un lenguaje que nos resulta hoy día, imposible de comprender.

Tampoco los diseños elaborados en una tela son aleatorios, sino que responden a tendencias temporales y regionales, del mismo modo que lo hacen las técnicas. Así, por ejemplo, los motivos del llamado Horizonte Temprano (700 a.C. - 0) (véase Fig. 2), se relacionan con un complejo cultural denominado "Chavín", originado en la Sierra Norte y que se extendió por las tierras altas y la costa tomando diferentes formas pero con unos elementos iconográficos comunes (Ver Cordy-Collins 1999) (véase Fig. 2). Siglos más tarde, durante el Horizonte Medio (650 - 1000 d.C.) o durante el Horizonte Tardío (1450 -

1550 d.C.) con la Cultura Inca (véase fig. 2) (respectivamente, Stone-Miller 1992 y Niles 1992) vuelven a generalizarse motivos iconográficos y patrones estilísticos en las distintas áreas andinas. Tras la Conquista (1534), los tejidos coloniales son una elocuente expresión del mestizaje de culturas que se produjo y de los profundos cambios que se produjeron en todos los órdenes de la vida andina (Iriarte 1992; Jiménez 2002; Niles, *Ibid*).

Vemos así cómo las técnicas y la estética del tejido andino nos hablan del pasado y del presente en las distintas áreas ecológicas y culturales.

Una vez comprobado su valor como fuente de información, cabe preguntarse sobre qué nos habla el tejido. Las lecturas que ofrece el material textil son múltiples y merecerían un espacio que aquí no tenemos para ser comentadas. No obstante, vale la pena repasar algunas de ellas.

El nivel social es una de estas lecturas. El tejido, como bienpreciado, fue una expresión de la posición de los individuos en la comunidad a la que pertenecían, de su acceso al poder y a los recursos. Los textiles son uno de los elementos básicos del contexto funerario de varias maneras, pero la más llamativa es la de las ofrendas que acompañan al individuo. Así, la presencia de materias primas "suntuarias", como plumas o como fibra de camélido en la Costa, son indicativos de cierto acceso a estos bienes de lujo, por parte del individuo al que se asocia una pieza en un contexto arqueológico. La elaboración técnica e incluso el tipo de prenda, indican el rango de la persona que usó en vida o al que se dedicó en la muerte (Cook 1996).

Incluso rasgos de la organización política de un grupo pueden interpretarse a partir de los tejidos. Así ocurre, por ejemplo, con ciertos diseños incas, como los *tocapus*, unas figuras geométricas encerradas en cuadrados o rectángulos que poseía un significado simbólico que aludió, según se ha demostrado recientemente, a linajes o familias reales incas (Eeckhout y Danis, En prensa). Nosotros hemos demostrado con anterioridad cómo los elementos técnicos, los diseños y la composición de una sola pieza pueden convertirla en un símbolo de resistencia y reivindicación del pasado orden político (Jiménez 2002, ver también Pillsbury 2002).

Las múltiples lecturas de un tejido andino.

Pero incluso más allá de estos aspectos generales, los tesoros que siguen elaborando hoy en día los tejedores andinos nos permiten adentrarnos en su visión del mundo y en conceptos como la dualidad y el género, o la visión del pasado mítico y la religión.

En relación al primero de ellos, ya desde época prehispánica, se ha demostrado la asociación entre las ideas de verticalidad - altura - masculino y su oposición a horizontalidad - costa - femenino. Una de las manifestaciones de esta asociación se da en la orientación de la decoración en la indumentaria del hombre y de la mujer y en los ejes

practicados en las mismas prendas, como las aberturas para el cuello (Desrosiers 1992). Este hecho, que se ha documentado en varios periodos, como el Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.) (Bruce 1986) y el Horizonte Tardío, en textiles incas (Rowe 1995-96), perduró durante la Colonia, como se observa en las representaciones de Guamán Poma (Poma de Ayala 1987), conservándose hasta nuestro siglo, como demuestran numerosos ejemplos etnográficos (Rowe 2002). Así, el lugar en el mundo como mujer o como hombre se expresa mediante el modo en que uno viste determinadas prendas y la decoración que en ellas se muestra y se convierte en el primer referente visual para los miembros de dentro y fuera de la comunidad.

Otra manifestación del género es mediante el uso de distintas prendas. Así, el *uncu* o camisa era la prenda masculina por definición en la época prehispánica, junto con la *chuspa* o bolsa. Frente a éstas, la *lliclla*, una especie de chal es una prenda característica de la mujer en las comunidades prehispánicas y actuales (Rowe 1995-96, 2002), así como el *aqsu* o vestido, actualmente sustituido en muchas áreas por camisas occidentales pero que fue muy importante hasta la Colonia (1534 – 1824 d.C.) (véase Fig. 2).

Pero quizá el nivel de interpretación más sugerente que nos ofrecen los tejidos, especialmente los actuales, hace referencia a la información sobre la historia mítica que los pobladores de los Andes cuentan a través de ellos: la visión de su propio pasado.

El mejor ejemplo de este fenómeno nos lo ofrece Gail Silverman (1994), quien trabajó con las comunidades Q'ero de las serranías del Cuzco.

Q'ero lo forman un conjunto de comunidades que han disfrutado de un notable aislamiento hasta el siglo pasado y que han sufrido, por tanto, menos transformaciones de sus patrones tradicionales de vida. Resulta llamativa, por ejemplo, la ausencia de iglesias en estas comunidades agro-pastoriles, en las que la tecnología, los modos de organización social, de explotación del territorio, etc., son los mismos que en época prehispánica.

El tejido ocupa un lugar fundamental en la organización social, el ciclo vital, etc. de estas comunidades. Está incluido en todos los contextos y actividades de la vida cotidiana y de la actividad ritual.

Gracias a este aislamiento del que hablábamos, las tejedoras Q'ero siguen hoy en día practicando técnicas y elaborando diseños que se han perdido ya en otros lugares. No obstante, en el momento en el que Silverman realizó su estudio eran cada vez menos las ancianas que seguían fabricando estas telas “antiguas”.

Estos tejidos se caracterizan por aunar técnica y estética para comunicar una serie de significados referentes a la visión que los Q'ero tienen del universo. Así, los *uncus*, *chuspas* y *llicllas* se convierten en soportes de esta cosmovisión ancestral y son “leídos” por los integrantes de estos grupos como si de un texto se tratara. Por otra parte, su

exhibición, en el contexto de la comunidad, en festivales, etc. hace de ellos un elemento activo en las relaciones personales entre los individuos de las distintas aldeas que conforman esta comunidad.

Entre los diseños “antiguos” que Silverman documentó hay uno que es especialmente característico por constituir la visión que los Q’ero tienen de su pasado y de su futuro: el mito de Inkarrí. Este héroe civilizador fue El Primer Inca y de él surge el orden que hace posible el mundo. Está de alguna manera asociado a símbolos agrícolas, a la germinación, como ser generador de vida.

El mito cuenta que tras la Conquista, Inkarrí es asesinado y su cabeza y su cuerpo separados y enterrados en lugares distantes. El mito narra que en algún momento la cabeza y el cuerpo de Inkarrí se unirán, germinarán y volverán “los tiempos dorados” del Inca.

Esta secuencia mítica es tejida en tres motivos (Fig. 5), *Ñawpa Ch’unchu* (o motivo antiguo), *Ch’unchu* Tipo II y Tipo III (Silverman 1994). Estos motivos los tejen ya tan sólo algunas ancianas que conocen la técnica denominada *kinsamanta*, una técnica de urdimbres complementarias a tres hilos y se luce en determinadas prendas, como *chuspas*, *llicllas* o *uncus*, en los festivales o fiestas regionales.

De esta forma el tejido se convierte en soporte de la cosmovisión y la historia de los Q’ero y tiene además la función de comunicar estos significados que son “leídos” por los miembros de las comunidades que asisten a estos festivales.

La comunicación de significados se hace a varios niveles, pero destacan especialmente el técnico y el estético: los motivos que cuentan el Mito de Inkarrí se tejen únicamente en técnica *kinsamanta* y tienen una serie de elementos iconográficos fijos que las tejedoras han ido perpetuando de madres a hijas.

Pensamos que el ejemplo de Q’ero sintetiza muy bien lo que era el objetivo de este trabajo: mostrar que el tejido en los Andes une el pasado con el presente, la técnica con la estética, lo cotidiano con lo ceremonial.

En el área andina, la tradición textil presente hunde sus raíces en tiempos remotos a lo largo de los cuales ha ido adoptando una personalidad propia tanto técnica, como estéticamente.

A través del estudio de los tejidos podemos adentrarnos en la cultura andina y descubrir que, más allá de su inigualable belleza, hay todo un mundo complejo de significados que nos hablan de la historia de estas sociedades y de lo que Ed Franquemont (1996) acertadamente señaló como el verdadero tesoro de la textilería andina: sus tejedores.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, Denis Y.
2000 *Convertirse en persona' el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil*, en Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos, V. Solanilla (ed.): 9-28. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art e Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana, Barcelona.
- BIRD, Junius, John HYSLOP y Milica DIMITRIJEVIC
1985 *The Preceramic excavations at he Huaca Prieta Chicama Valley, Peru*, Vol. 62: Part I, Anthropological Papers of The American Museum of Natural History. The American Museum of Natural History, Nueva York.
- BJERREGAARD, Lena
En prensa *The Leymebamba textiles*, Ponencia presentada en el 8º Simposio Bianual de la Textile Society of America, Northampton, 26-28 Septiembre 2002.
- BONAVIA, Duccio
1996 *Los camélidos sudamericanos. Una introducción a su estudio*. Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Lima.
- BOONE, Elizabeth H. (ed.)
1996 *Andean Art at Dumbarton Oaks*, 2 Vols. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- COOK, Anita G.
1996 *The Emperor's new clothes: symbols of royalty, hierarchy and identity*, Journal of the Steward Anthropological Society, Vol 24 (1 y 2): 85-120.
- CORDY-COLLINS, Alana
1999 *Telas pintadas Chavin del valle de Ica, Costa Sur / Painted Chavin Textiles from Ica valley, South Coast*, en J.A. Lavalley y R. De Lavalley (eds.): 107-142. Tejidos milenarios del Perú / Ancient Peruvian Textiles, AFP Integra, Lima.
- DESROSIERS, Sophie
1992 *Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos*, Revista Andina, Vol. 19(1): 7-46. Cuzco.
- DONNAN, Christopher
1978 *Moche art of Peru*, Museum of Cultural History, University of California Los Angeles.
- EECKOUT, P. y N. DANIS
(En prensa): *Los tocapus reales en los dibujos de Guamán Poma: una heráldica incaica?*, Ponencia presentada en el IV Simposio Internacional de Arqueología PUCP, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 16- 18 Agosto de 2002.

- EMERY, Irene
1980 *The primary structures of fabrics*, The Textile Museum, Washington D.C.
- FRAME, Mary
1986 *Nasca sprang tassels: structure, technique and orde*", The Textile Museum Journal, Vol. 25: 67-82, The Textile Museum, Washington D.C.
- FRANQUEMONT, Edward
1996 *The true tresure of andean textiles*, en Traditional Textiles of the Andes. Life and cloth in the Highlands, Lynn Meisch (ed): 38-47. Fine Arts Museums of San Francisco, Thames and Hudson, Nueva York.
- FRANQUEMONT, Edward, Christine FRANQUEMONT y Billie Jean ISBELL
1992 *Awaq ñawin: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido*, Revista Andina, Año 10, nº 1: 47-77, Cuzco.
- IRIARTE, Isabel
1992 *Tapices con escenas bíblicas del Perú Colonial*, Revista Andina, 1: 80-105, Instituto de Estudios Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cuzco.
- JIMÉNEZ, María Jesús
2002 *Una 'reliquia' inca de los inicios de la colonia: el uncu del Museo de América de Madrid*, en *Anales del Museo de América*, Vol. 10: 9-42. Ministerio de Cultura, Madrid.
- LECHTMAN, Heather
1996 *Cloth and metal: the culture of technology*, en Andean Art at Dumbarton Oaks, E.H. Boone (ed.) pp.: 33-44. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- NILES, Susan
1992 *Artist and Empire in Inca and Colonial textiles*, en To weave for the Sun: Ancient Andean Textiles, R. Stone-Miller (ed.): 50-66. Thames and Hudson, Boston.
- PAUL, Anne
En prensa *Why embroidery? An answer from the ancient Ande*", Ponencia presentada en el 8º Simposio Bianual de la Textile Society of America, Northampton, 26-28 Septiembre 2002.
- PILLSBURY, Joanne
2002 *Inka Unku: Strategy and desing in Colonial Peru*, Cleveland studies in the History of art, Vol. XXXX.
- POMA DE AYALA, F.G.
(1987) *Nueva crónica y buen gobierno*, Ed. de J. Murra, R. Adorno y J. L. [1615] Urioste, Colección Crónicas de América Vols.: 29a-29c, Historia 16, Madrid.

- RODMAN, Amy O.
 1996 *Weaving in high land: a continuous tradition* Traditional textiles of the Andes. Life and cloth in the Highlands, Lynn Meisch (ed): 16-27. Fine Arts Museums of San Francisco, Thames and Hudson, Nueva York.
- ROWE, Ann Pollard
 1977 *Warp-patterned weaves in the Andes*, The Textile Museum, Washington D.C.
 1995-96 *Inca weaving and costume*, Textile Museum Journal, Vols. 34-35: 5-54. The Textile Museum, Washington D.C.
 2002 *Hidden threads of Peru. Q'ero textiles*, Merrell y The Textile Museum, Washington D.C.
- SILVERMAN, Gail
 1994 *El tejido Andino: un libro de sabiduría*, Banco Central de la Reserva del Perú, Lima.
- STONE-MILLER, Rebecca
 1992 *Creative abstractions: Middle Horizon Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, en R. Stone-Miller (ed.), pp: 34-42. Thames and Hudson, Boston.
- VON HAGEN, Adriana
 2000 *Nueva iconografía Chachapoyas*, Íconos. Revista peruana de conservación, arte y arqueología, nº 4: 8-17. Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachay Wasi, Lima.
- WOUTIERS, Jan y Noemí Rosario CHIRINOS
 1999 *Los secretos de los tintoreros andinos*, Íconos. Revista peruana de conservación, arte y arqueología, nº 1: 38-45. Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachai Wasi, Lima.
- ZORN, Elayne
 1980/81 *Sling braiding in the Macusani area of Peru*, The Textile Museum Journal, Vol. 19-20: 41-54, The Textile Museum, Washington D.C.

Fig. 1.- Mapa del Area Andina con los principales sitios arqueológicos. (Boone, ed. 1996).

Fig. 2.- Cuadro cronológico con los principales desarrollos del Area Centroandina. A partir de Bonne, ed., (1996).

Fig. 3.- Representación cerámica de una vasija Moche donde se observa a un grupo de tejedoras con telar de cintura tejiendo bajo la supervisión de un individuo (Donnan 1978).

Fig. 4.- Tres de los distintos tipos de telares utilizados en los Andes hasta la actualidad: a) Telar vertical según una representación de Poma de Ayala (1987); b) Telar horizontal utilizado por una tejedora boliviana (Desrosiers y Pulini 1992); c) Telar de pedales introducido por los españoles (Rodman 1996).

Fig. 5.- Los tres motivos del Mito de Inkarrí en tejidos Q'ero: a) *Nawpa Ch'unchu*, b) *Ch'unchu* tipo II y c) *Ch'unchu* tipo III (Silverman 1994).